

Université de Montréal

**Genre et pouvoir :
Relation entre danseurs nus et clientèle féminine et masculine**

par
Julie Robillard

Département de science politique
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès sciences (M. Sc.)
en science politique

Décembre 2011

© Julie Robillard, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Genre et pouvoir :
Relation entre danseurs nus et clientèle féminine et masculine

présenté par :

Julie Robillard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Rothmayr
présidente-rapporteuse

Pascale Dufour
directrice de recherche

Céline Bellot
membre du jury

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de comprendre l'influence du genre sur le rapport de force entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. Depuis les années 1960, les bars de danseuses nues abondent à Montréal. De nombreuses recherches ont été menées à ce sujet, mais très peu concernent directement leurs homologues masculins, les bars de danseurs nus pour hommes et pour femmes. Notre mémoire analyse la relation de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine au 281 et au Stock bar. S'appuyant sur la littérature des bars de danseuSEs nuEs, nous étudions les quatre dimensions de la relation de pouvoir : l'influence des lieux sur les interactions, la liaison physique et sexuelle, l'échange marchand ainsi que le lien émotif.

Pour répondre à notre question de recherche, nous avons effectué plusieurs séances d'observation non-dévoilée au 281 et au Stock bar. Afin d'analyser les données que nous avons recueillies, nous utilisons les théories de Judith Butler et la sociologie goffmanienne. Le concept de phallus de Butler nous permet de repérer qui domine en « ayant » le phallus et qui est dominé en « étant » le phallus. Nous concluons que les femmes sont, à quelques exceptions près, toujours celles qui « sont » le phallus pour les hommes danseurs et animateurs qui le « possèdent ». La structuration des soirées, établie selon le modèle hétérosexuel binaire prépondérant, rend très difficile pour elles de s'en emparer. En ce qui concerne le rapport entre les hommes danseurs et clients dans un contexte homosexuel, ce sont les danseurs qui « sont » le phallus pour les hommes clients qui l'« ont ». Leur relation est très similaire à celle que nous pouvons observer dans les bars de danseuses nues entre ces dernières et leur clientèle masculine. « Être » le phallus signifie que les danseuSEs nuEs ont le pouvoir de reconnaître ou non le phallus à l'homme client afin qu'il puisse (ou non) matérialiser son pouvoir masculin en subvenant à leurs besoins et en étant désirable à leurs yeux. Dans tous les cas, les danseurs nus font un travail émotionnel différent selon le genre des clientEs, rehaussant le statut social des hommes et diminuant celui des femmes.

Mots-clés : bar de danseurs nus, danseurs nus, femmes clientes, hommes clients, genre, phallus, relation de pouvoir, homosexualité, hétérosexualité, Village gai, Montréal.

ABSTRACT

Since the 1960s, there has been a glut of female strippers' clubs in Montreal. Numerous researches have been written on the subject, but only few of them are about their masculine counterparts, male strippers' clubs for men and women. Our thesis questions the power relation between male nude dancers and their female and male patrons at 281 and Stock bar. Using male and female strippers' clubs literature, we study the four dimensions of their power relation: the physical and organizational space's influence, the physical and sexual connection, the monetary exchange and the emotional link. Our objective is to understand the gender influence on this power relation between male strippers and their female and male patrons.

To answer our research question, we have made several under cover observation sessions at 281 and Stock bar. In order to analyse our data, we use Judith Butler's theories and goffmanian sociology. Butler's phallus concept enables us to see who is dominating by "having" the phallus and who is dominated by "being" the phallus. We conclude that women are always, with a few exceptions, the ones "being" the phallus for the male strippers and masters of ceremony who "have" it. The Ladies' night's structure, set according to the predominant heterosexual binary model, makes it very difficult for them to seize it. As regards of male strippers' and patrons' connection in a homosexual context, strippers "are" the phallus for the patrons that "have" it. Their relationship is very similar to the one observed in female strippers' clubs. "Being" the phallus means that female and male dancers have the power to acknowledge or ignore the male patron's phallus possession, which will enable or undermine his masculine power to provide economically for their material needs and to be desirable in their eyes. In all cases, male strippers enact a different emotional labor according to patrons' gender, by enhancing men's social status and decreasing women's.

Keywords : strippers' club, male strippers, female patrons, male patrons, gender, phallus, power relation, homosexuality, heterosexuality, Gay village, Montreal.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT.....	IV
REMERCIEMENTS	VIII
GENRE ET POUVOIR : RELATION ENTRE DANSEURS NUS ET CLIENTÈLE FÉMININE ET MASCULINE	1
MISE EN CONTEXTE	3
1. <i>Émergence et évolution de la danse nue en Amérique du Nord (1960 – 1970) ..</i>	<i>3</i>
1.1. Les danseuses nues	4
1.2. Les danseurs nus pour femmes.....	5
1.3. Les danseurs nus pour hommes.....	6
2. <i>Influence du contexte socioéconomique et des décisions juridiques (1980 – 2011)</i>	<i>10</i>
2.1. Incidence du contexte socioéconomique et juridique global sur la danse nue au Canada	11
2.2. Normes publiques d'acceptation de la sexualité (décennie 1980).....	12
2.3. Propagation des bars de danse nue stoppée par les autorités publiques (1980 – 1990)	14
2.4. Normes publiques d'acceptation de la sexualité (décennie 1990).....	15
2.5. Déclin des bars de danseurs nus pour hommes (décennie 2000)	17
CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUI INFLUENCE LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE?	19
REVUE DE LA LITTÉRATURE	19
1. <i>L'influence de l'environnement physique et organisationnel sur le rapport de force entre les danseuSEs nuEs et la clientèle</i>	<i>20</i>
1.1. Activités des bars de danse nue : performance scénique et travail de plancher	20
1.2. Rôle des lieux sur le rapport de force entre la clientèle et les danseuSEs nuEs.....	21
2. <i>Le pouvoir dans la relation sexuelle et physique.....</i>	<i>26</i>
2.1. Les différentes significations de la nudité selon le genre.....	26
2.2. Rôles sexuels traditionnels : à la fois affirmés et infirmés.....	29
2.3. L'objectivation	31
3. <i>Le pouvoir dans la relation marchande.....</i>	<i>33</i>
3.1. Les stratégies de vente	33
3.2. Signification et valeur du pourboire pour les danseuSEs nuEs et la clientèle.....	36
4. <i>Le pouvoir dans la relation émotive</i>	<i>41</i>
4.1. Le travail émotif effectué par les danseuSEs	41
4.2. Les besoins émotifs des clientEs	51
4.3. Les différents pouvoirs liés aux danseuSEs et aux clientEs selon leur genre	63
5. <i>Synthèse</i>	<i>70</i>
CHAPITRE 2 : COMMENT ANALYSER LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE EN TENANT COMPTE DE LA DIVERSITÉ DES GENRES?	72
CADRE CONCEPTUEL	72
1. <i>Le sexe est le genre</i>	<i>72</i>
1.1. Le concept de performativité.....	73
1.2. L'idéal régulateur	75
2. <i>Le Phallus</i>	<i>81</i>
2.1. Le phallus comme synecdoque et l'intersectionnalité.....	82
2.2. La transférabilité du phallus et le pouvoir du regard de l'homme blanc.....	83
2.3. L'exclusion et la peur de perdre le phallus.....	84
MÉTHODOLOGIE	86
1. <i>Le choix des lieux.....</i>	<i>86</i>
2. <i>L'observation non dévoilée.....</i>	<i>87</i>
3. <i>La grille d'analyse.....</i>	<i>90</i>
CHAPITRE 3 : LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE FÉMININE AU 281	93
LE 281	93
QUI SONT LES PERSONNES?	97
1. <i>Qui sont les femmes clientes?</i>	<i>98</i>

2. <i>Qui sont les danseurs?</i>	100
LES INTERACTIONS	101
1. <i>Les interactions à partir de la scène</i>	102
1.1. Constats généraux	102
1.2. La pratique du pourboire sur scène	106
1.3. Les numéros spéciaux.....	110
2. <i>Les interactions sur le plancher</i>	121
2.1. Constats généraux	121
2.2. Danses aux tables	123
2.3. Le rôle du maître de cérémonie	127
CONCLUSION	130
CHAPITRE 4 : LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE FÉMININE ET MASCULINE AU STOCK BAR	132
LE STOCK BAR	132
1. <i>La soirée des dames</i>	132
2. <i>Les soirées exclusivement masculines</i>	136
QUI SONT LES PERSONNES?	139
1. <i>Qui sont les femmes clientes?</i>	139
1.1. Première clientèle type : les nymphettes	140
1.2. Deuxième clientèle type : les danseuses nues	140
1.3. Les autres femmes clientes.....	142
1.4. Les femmes transgenres	143
2. <i>Qui sont les hommes clients?</i>	144
2.1. Les hommes clients dans la soirée des dames.....	144
2.2. Les hommes clients dans les soirées exclusivement masculines.....	147
3. <i>Qui sont les danseurs nus?</i>	149
LES INTERACTIONS SUR SCÈNE	150
1. <i>Soirée des dames</i>	151
1.1. Constats généraux	151
1.2. La pratique du pourboire sur scène	155
1.3. Les numéros spéciaux.....	162
2. <i>Soirées exclusivement masculines</i>	165
2.1. Le type de spectacle et le pouvoir des danseurs nus	166
2.2. L'attitude des hommes clients	169
2.3. Les particularités des soirées exclusivement masculines	170
LES INTERACTIONS SUR LE PLANCHER	173
1. <i>La soirée des dames</i>	173
1.1. L'approche.....	173
1.2. L'informalité.....	174
1.3. Les isoloirs.....	176
1.4. La relation homosexuelle dans le contexte hétérosexuel	177
2. <i>Les soirées exclusivement masculines</i>	179
2.1. Les interactions avec les hommes seuls	180
2.2. Les interactions avec les hommes en couple et les isoloirs.....	185
2.3. Le rôle des serveurs dans le statut de l'homme client	188
CONCLUSION	190
CONCLUSION	192
BIBLIOGRAPHIE.....	201
BIBLIOGRAPHIE : DOCUMENT NON PUBLIÉ	204
ANNEXE 1 : GRILLE D'OBSERVATION NON DÉVOILÉE – CHERCHEURE ... I	
ANNEXE 2 : GRILLE D'OBSERVATION NON DÉVOILÉE – PERSONNES ACCOMPAGNATRICES.....	IV
ANNEXE 3 : PLAN APPROXIMATIF 281.....	VI
ANNEXE 4 : PLAN APPROXIMATIF STOCK BAR – SOIRÉE DES DAMES...VII	
ANNEXE 5 : PLAN APPROXIMATIF STOCK BAR – SOIRÉES EXCLUSIVEMENT MASCULINES	VIII

À la mémoire de Fabbie Barthélémy (1983 – 2010),

qui a décidé de nous quitter le 28 juillet 2010.

Merci d'avoir fait partie de ma vie.

Ton rire me manque.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire marque une étape importante de ma vie et n'aurait pas pu aboutir sans l'aide de plusieurs personnes dans mon entourage. Je désire adresser le tout premier remerciement à ma directrice, Pascale Dufour, pour avoir accepté de me guider dans cette aventure singulière. Merci pour ton empathie, ton impressionnante disponibilité et tes précieux conseils. J'ai énormément appris en travaillant sur divers projets avec toi et nos nombreuses discussions ont grandement fait évoluer ma réflexion. Merci de ta confiance.

Je tiens à remercier tout aussi chaleureusement mes parents, Carole et Jacques, qui m'ont toujours soutenue, peu importe les épreuves que j'ai dû affronter. Vous avez été particulièrement présents pour moi durant les années de ma maîtrise et vos continuels encouragements ainsi que votre grande confiance en moi ont fortement contribué à l'achèvement de ce mémoire.

Je souhaite exprimer ma gratitude à M. Tremblay pour la riche entrevue. Merci à Madeline pour la réalisation électronique des plans des bars et les nombreux encouragements à distance. Je veux également souligner la précieuse aide de toutes les personnes observatrices qui sont venues faire du terrain avec moi, surtout à Serge et André, mes observateurs clés. Ces virées dans les bars avec vous ont été des plus inusités!

Un merci des plus sincères à ma Goulet. Que ce soit pour m'aider à structurer ma pensée, calmer mes angoisses et me raisonner ou tout simplement pour procrastiner avec moi, tu l'as toujours fait avec finesse. Un remerciement tout particulier à Dubuc, pour nos multiples tentatives d'étude ensemble qui se transformaient inévitablement en fous rires. Merci à vous deux d'exister!

Un merci tout spécial à deux groupes de personnes importantes dans ma vie. D'abord, la *crew* du C-3110, Émilie, Marie, Gabriel, Catherine, Martin et Renaud, vous avez fait de mon passage à l'université une expérience mémorable et des plus divertissantes. Ensuite, les habitants du Castel St-André, Steve, Julie et plus particulièrement Marie-Michèle, avec qui j'ai pu terminer agréablement ce marathon d'écriture dans un esprit des Fêtes et de motivation mutuelle.

Finalement, je remercie le Centre de recherche de Montréal sur les inégalités sociales et les discriminations (CREMIS) pour la bourse qui a grandement contribué à la rédaction de ce mémoire.

GENRE ET POUVOIR : RELATION ENTRE DANSEURS NUS ET CLIENTÈLE FÉMININE ET MASCULINE

Depuis la professionnalisation de la danse nue dans les années 1960 en Amérique du Nord les bars de danseuses nues abondent à Montréal, ce qui est loin d'être le cas pour les bars de danseurs nus. Parmi ces derniers, pour la plupart situés dans le Village gai, il n'y en a qu'un seul, Le 281, dont les femmes représentent exclusivement la clientèle cible. Que se passe-t-il à l'intérieur de ces bars? Les danseurs nus ont-ils la même attitude envers leur clientèle que leurs homologues féminins? Leur comportement diffère-t-il selon le sexe de la clientèle visée? La division genrée qui oppose les hommes et les femmes est un clivage qui transcende nos sociétés. Cette dichotomie, qui structure l'ensemble de la société, crée un rapport de force entre ces deux groupes inégaux et rend invisibles les autres genres qui existent. Il y a donc une hiérarchisation des genres, le masculin l'emportant sur tous les autres.

Dans ce mémoire, nous nous intéressons aux rapports sociaux de sexe et de genre qui favorisent le groupe dominant masculin et à la manière dont ces rapports s'articulent dans la séduction, le désir et la marchandisation à l'intérieur de deux types de bars : les bars de danseurs nus pour femmes et ceux pour hommes. Nous avons choisi d'étudier les bars de danseurs nus seulement, car, jusqu'à maintenant, la très grande majorité des études effectuées dans ce milieu portent sur la relation entre les femmes danseuses et les hommes clients, où ces derniers sont généralement dominants dans le rapport de force qui les lie. Il est certain que cela reflète le fait que ce type de bars abonde, contrairement aux bars de danseurs nus, surtout pour femmes. Toutefois, ces études s'inscrivent dans une perspective genrée dichotomique, car elles associent d'emblée le sexe biologique d'un individu à un genre et un rôle particuliers, complémentaires à l'autre sexe qui a, lui aussi, son genre et son rôle bien définis.

Notre comparaison, qui cible plus particulièrement les bars hétérosexuels et homosexuels de danseurs nus, remet en question précisément cette vision binaire du sexe et du genre. En effet, les conceptions traditionnelles des rapports sociaux de sexe sont brouillées avec l'existence même de ces types de bars, le premier type renversant carrément les rôles sexuels et de domination (par la relation marchande) établis et le second, attribuant toujours le rôle sexuel

« féminin » aux hommes, qui sont, cette fois, en relation avec d'autres hommes. Ces cas limites vont nous éclairer sur les rapports sociaux dichotomiques de genre qui sont au cœur de notre organisation sociale. En modifiant ces composantes de base qui posent l'homme en tant que sujet-voyeur-payeur et la femme en tant qu'objet-regardé-payé, les structures patriarcales sont-elles simplement reproduites à l'intérieur des bars de danseurs nus ou une ouverture permet de créer un espace pour l'expression d'autres genres? Les catégories sexuelles binaires bien ancrées sont-elles remodelées, et quels sont éventuellement les effets sur les rapports de force? En somme, nous examinons dans quelle mesure les rapports sociaux de genre, le rôle tenu dans la relation ainsi que le contexte de ces deux types d'établissements influencent les rapports de pouvoir entre les clientEs¹ et les danseurs nus. Nous avons basé notre recherche sur un travail d'observation directe, dans deux bars de danseurs nus à Montréal, l'un s'adressant à une clientèle exclusivement féminine et l'autre, principalement à une clientèle masculine.

Le mémoire est divisé en quatre parties. Le premier chapitre est consacré à une revue de la littérature portant sur les différentes dimensions de la relation entre les danseuSEs et les clientEs : soit l'influence des lieux dans la structuration de la relation, le rapport physique et sexuel, l'échange marchand et la liaison émotive. Le second chapitre expose le cadre conceptuel et la méthodologie privilégiés. Nous y expliquons les théories de Judith Butler et d'Erving Goffman que nous utilisons pour interpréter nos données ainsi que notre démarche d'observation non dévoilée. Le concept de phallus de Butler (2009, 94-5, 100), central à notre analyse, indique que l'homme « a » le phallus et que la femme l'« est », c'est-à-dire qu'elle en représente la punition ultime : la castration. Pour que l'homme « possède » réellement le phallus, elle doit le lui reconnaître en assumant docilement sa propre position de castrée (Butler 2009, 112).

En troisième lieu, nous étudions la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle féminine au bar Le 281. Dans un quatrième temps, nous étudions cette relation entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine au Stock bar, autant dans les soirées des dames que celles strictement

¹ Nous utilisons la féminisation des termes avec une lettre majuscule (clientEs ou danseuSEs nuEs, par exemple) lorsque nous nous référons aux hommes *et* aux femmes. Lorsque nous parlons uniquement des femmes, la féminisation est réalisée avec des lettres minuscules et les hommes, sont simplement désignés au masculin.

masculines. Les troisième et quatrième chapitres sont divisés en trois grandes sections : l'influence des lieux sur le fonctionnement de la relation et la place des individus, l'analyse des personnes et de leur statut ainsi que les interactions à partir de la scène et sur le plancher. Dans le quatrième chapitre, nous retrouvons une sous-division dans chacune de ces sections pour la soirée des dames et les soirées exclusivement masculines.

Dans la conclusion, nous revenons sur notre objectif de recherche qui consiste à analyser l'influence du genre sur la relation de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. Toutefois, avant de présenter les chapitres théoriques, il est nécessaire de mettre en contexte l'objet de recherche du mémoire, c'est-à-dire de mieux comprendre les contextes historiques d'émergence des danseurs nus, en examinant l'émergence et l'évolution des différents bars de danse nue à Montréal¹.

Mise en contexte

La mise en contexte est divisée en deux grandes sections, suivant un ordre chronologique des événements. Dans un premier temps, nous expliquons les débuts et le développement des bars de danse nue en Amérique du Nord, au cours des décennies 1960 et 1970. En second lieu, nous traitons de l'influence du contexte socioéconomique et des décisions juridiques sur les pratiques de la danse nue, partant des années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

1. Émergence et évolution de la danse nue en Amérique du Nord (1960 – 1970)

Dans les années 1960 et 1970, il y a deux éléments à considérer en ce qui a trait à la danse nue en Amérique du Nord. Afin d'avoir une vue d'ensemble, il faut d'abord aborder la trajectoire des bars de danseuses nues, qui sont apparus en premier, suivant la logique patriarcale de nos sociétés. Les bars de danseurs nus

¹ La mise en contexte est contruite, pour la majeure partie, à partir de la littérature. Toutefois, les bars de danseurs nus étant très peu étudiés jusqu'à maintenant, nous avons dû générer d'autres données à partir d'une entrevue réalisée avec Guy Tremblay, qui a fait carrière durant 20 ans en tant que gérant dans ce secteur d'activité, afin de pallier les manques de la littérature et ainsi tracer un portrait plus complet de la situation.

pour hommes et pour femmes, quant à eux, sont arrivés plus tard dans un contexte de libération sexuelle.

1.1. Les danseuses nues

Le burlesque fait son entrée au Canada dans les années 1950 (Bruckert 2002, 52) et les performances de danses nues, telles qu'on les connaît aujourd'hui, émergent en Amérique du Nord dans années 1960 (Bruckert et Parent 2007, 95). Il y a une condamnation morale de cette activité et les danseuses nues se définissent plutôt comme des artistes de la scène (Bruckert et Parent 2007, 95). Au cours de la décennie 1970, de plus en plus de bars de danseuses font leur apparition (Bruckert et Dufresne 2002, 72-3; Bruckert 2002, 59) et on note une expansion des droits ainsi qu'une plus grande tolérance à l'égard de cette nouvelle activité lucrative (Bruckert et Dufresne 2002, 74).

En 1973, la Cour suprême du Canada statue, dans le jugement *R. c. Johnson*, qu'une performance ne peut être qualifiée d'« immorale » seulement parce qu'elle présente de la nudité (Bruckert 2002, 165; Cour suprême du Canada 1973). À cette époque, la danse nue était plutôt considérée comme un divertissement additionnel et non comme le principal attrait d'un établissement (Bruckert et Dufresne 2002, 73). De plus, les danseuses nues étaient surtout là pour donner un spectacle : il était très mal vu pour elles de parler directement avec les clients¹ et de travailler « sur le plancher », contrairement à aujourd'hui (Bruckert et Dufresne 2002, 72-3). En effet, le premier règlement concernant les interactions entre les danseuses nues et les clients est instauré par l'administration du maire Jean Drapeau en 1967 (Lacasse 2003, annexe 1, III). Celui-ci stipule que les employéEs et les employeurs seront sanctionnéEs si les premiÈREs « fraternisent » avec les clients, c'est-à-dire s'ils et elles boivent, dansent ou partagent la même table ou le même comptoir qu'eux (Lacasse 2003, annexe 1, IV). Quatre ans plus tard, une loi provinciale inspirée de ce règlement municipal est adoptée. Elle est moins sévère que ce dernier sur le plan des sanctions, car elle ne pénalise que les employéEs fraternisant avec les clients, sans accuser les

¹ Nous utilisons les termes liés au marché du travail pour désigner les danseuses nues même s'ils ne reflètent pas exactement notre position sur le sujet, car ce sont ceux utilisés par l'auteur Chris Bruckert et que cet angle de vue nous permet de bien comprendre l'évolution de l'industrie de la danse érotique. De plus, cette dimension marchande de la danse nue est bel et bien présente et ne peut être ignorée.

propriétaires des établissements. Comme les danseuses étaient pratiquement toutes employées et donc rémunérées par les bars, beaucoup d'employeurs proscrivaient explicitement ce comportement et n'hésitaient pas à sanctionner eux-mêmes les fautes à coup d'amendes (Bruckert et Dufresne 2002, 72-3). Le succès (et le salaire) des danseuses étant surtout basé sur le *show*, la danse et le divertissement érotique, il y avait une réelle fierté à donner un bon spectacle sur scène et la réponse enthousiaste de l'audience constituait une forme de rémunération non matérielle (Lacasse 2003, 102; Bruckert 2002, 90).

1.2. Les danseurs nus pour femmes

Si, au départ, les bars de danseuses nues – qui sont des lieux mettant en scène des femmes nues pour le seul plaisir des hommes clients – émergent pour créer et perpétuer une industrie de services patriarcale (Egan 2005, 94; Bruckert 2002, 156), l'apparition des clubs de danseurs nus pour femmes se fait dans un contexte un peu différent. Plusieurs facteurs peuvent être mentionnés : notamment les gains obtenus par les femmes en termes de statut économique, social et politique dans les années 1960 et 1970 (Smith 2002, 70). D'ailleurs, le 281 lie ses débuts à la vague du *women's lib* et se perçoit « en quelque sorte, [comme] le symbole de la femme libérée » (Le 281 2010). Beaucoup de femmes perçoivent l'arrivée de ces types de bars comme « un juste retour des choses », si ce n'est carrément une « revanche » sur les hommes, qui ont à leur disposition d'innombrables bars de danseuses nues (Dressel et Petersen 1982, 154; Galipeau 2010, V2). Ainsi, même si les bars de danseurs émergent plus tard et représentent (encore aujourd'hui) une infime proportion par rapport aux bars de danseuses nues, ils comportent, pour plusieurs femmes, une dimension politique : c'est « enfin à notre tour ! » disent-elles (Galipeau 2010, V2).

C'est vers le milieu et la fin de cette décennie que les premiers bars de danseurs pour femmes font leur apparition aux États-Unis (Margolis et Arnold 1993, 336, 338). L'un d'entre eux est le premier Club Chippendale, ouvert à Los Angeles en 1978, avec ses fameux serveurs qui n'ont conservé de la traditionnelle chemise, que le collet avec nœud papillon et les manchettes à la hauteur des poignets (Smith 2002, 70). Le deuxième Club Chippendale s'établit à New York en 1981 et leurs spectacles se sont répandus très rapidement à travers le monde (Smith 2002, 70). Ces clubs n'ont pas tardé à introduire des *floorshow*, très

appréciés de la clientèle féminine, qui sortait dans ces endroits afin de passer une bonne soirée « entre filles » (Smith 2002, 70). À Montréal, c'est le 14 avril 1980 que le premier et unique bar de danseurs nus s'adressant exclusivement aux femmes, le Club 281, ouvre ses portes sur la rue Sainte-Catherine Est. Cet établissement – devenu aujourd'hui une réelle institution dans le domaine – a connu un succès instantané qui a forcé l'ajout « d'un deuxième et même d'un troisième étage en l'espace de quelques mois » seulement après l'ouverture officielle (Le 281 2010). Le bar a fêté ses 30 ans d'existence en 2010 et continue de se remplir tous les jeudis, vendredis et samedis soirs.

Ces bars de danseurs nus pour femmes émergent dans un contexte de libération et de divertissement. À cet effet, les promoteurs des clubs des Chippendales sont catégoriques : ils situent leurs établissements dans l'industrie du *show-business* plutôt que dans celle du *striptease*, car « the Chippendales were never *just* a strip-act » (Smith 2002, 70; l'auteure souligne). Cet aspect est encore très présent aujourd'hui dans les clubs de danseurs nus pour femmes (Liepe-Levinson 1998, 11). L'accent est surtout mis sur la chorégraphie et les costumes (Margolis et Arnold 1993, 338, 343). D'ailleurs, l'objectif avoué du 281, est d'en faire « un spectacle cabaret à connotation érotique » (Hochereau 2005, 43; Le 281 2004). Comme les femmes « sont friandes de spectacles (...) les danseurs travaillent de véritables chorégraphies à la Chippendales » (Hochereau 2005, 43). Ainsi, il s'agit d'abord et avant tout d'un *spectacle*, comme ce l'était pour les clubs de danseuses nues au cours des années 1960 et 1970.

1.3. Les danseurs nus pour hommes

Les bars de danseurs nus pour hommes ont eu un cheminement particulier vu la répression à laquelle la communauté gaie a dû faire face dans l'histoire. Il est donc important d'exposer la trajectoire de la communauté gaie à Montréal afin de bien comprendre le contexte d'émergence des bars de danseurs nus.

1.3.1. Évolution de la communauté gaie montréalaise. Dès 1920, il est possible de distinguer clairement deux secteurs où s'agglomèrent les bars gais dits « réguliers » : le premier, de culture et de langue anglophones ainsi que de classe sociale moyenne à supérieure, se trouve autour de l'angle des rues Peel et Sainte-Catherine, et, le second, plutôt francophone et de classe ouvrière, se trouve sur *La Main* et dans le *Red Light*, près du boulevard Saint-Laurent et de la rue Sainte-

Catherine. Cette distinction demeurera jusque dans les années 1980 (Demczuk et Remiggi 1998, 107). Dans les décennies 1920 et 1930, le Piccadilly Club de l'hôtel Mont-Royal et la Taverne Peel sont déjà secrètement reconnus pour être gais, au cœur du secteur ouest, et un sentiment d'appartenance leur est lié, plus particulièrement à la Taverne Peel (Demczuk et Remiggi 1998, 103, 108).

La Deuxième Guerre mondiale entraîne une ouverture à Montréal : beaucoup de militaires y débarquent et plusieurs d'entre eux fréquentent ces endroits. Sans nécessairement être homosexuels, ils y vont en ayant moins peur d'être étiquetés (Demczuk et Remiggi 1998, 108). La guerre a placé les hommes dans un contexte homosocial qui a ouvert la voie à la découverte et à l'affirmation gaies (Demczuk et Remiggi 1998, 55). Dans ces années, le marché de photographies et de revues culturistes homoérotiques, ayant débuté timidement dans les années 1920, prend une ampleur internationale (Demczuk et Remiggi 1998, 55) et joue un rôle non négligeable dans l'émergence des bars de danseurs nus. Au départ, la photographie homoérotique a dû se trouver un alibi pour exister et c'est l'athlétisme, et plus particulièrement le culturisme, qui lui ont servi de couverture (Demczuk et Remiggi 1998, 73). Sans cet alibi athlétique, « jamais l'impudence de la photographie *underground* n'aurait pu voir le jour » (Demczuk et Remiggi 1998, 75).

Par l'entremise notamment des photographies et revues culturistes, ce marché offrait une nouvelle image de l'homosexualité. Avec ou sans alibi athlétique, le commerce de la photographie homoérotique a renversé les représentations traditionnelles et stigmatisantes du « pédé » et de la « tapette » en associant l'homosexualité à la force physique, à l'action, à la dignité, et aussi au pouvoir d'achat. Ces photos ont joué un rôle clé, sinon historique : à l'examen voyeuriste du corps musclé se jumelait en effet une identification au visage, la fonction érotique du modèle se confondant avec son identité sociale, culturelle, voire même politique (Demczuk et Remiggi 1998, 73).

Montréal est donc la « plaque tournante dans le réseau mondial de la culture visuelle homosexuelle » et, étant le « pivot » de ce « marché international, [elle] abritait un "ghetto gai" embryonnaire formé d'un nombre croissant de bars et de plusieurs autres ressources » (Demczuk et Remiggi 1998, 55). « Ce ghetto comptait trois institutions ayant servi de piliers dans l'infrastructure urbaine du culturisme homoérotique : le studio de photographie, le gymnase et le kiosque à journaux » (Demczuk et Remiggi 1998, 55-6). Cette commercialisation des désirs homosexuels durant la période de l'après-guerre indique que ces derniers ont « été

légitimés par l'économie bien avant de l'être par la loi » (Demczuk et Remiggi 1998, 73). En effet, l'anarchie que crée le capitalisme peut offrir des outils aux groupes opprimés, qui s'en servent ensuite pour l'épanouissement de leur propre culture (Smith 2002, 77).

De leur côté, les efforts excessifs déployés par les forces de l'ordre moral et social se sont avérés tout à fait impuissants à contenir la visibilité croissante du désir homosexuel. Au contraire, les lieux d'identification et de rencontre pour gais se sont multipliés et diversifiés : outre la nouvelle contrebande de photos et de revues explicitement homoérotiques, on a vu apparaître des bars, des gymnases, des saunas, et bientôt aussi des mouvements politiques (Demczuk et Remiggi 1998, 75).

Dans les années 1950, la répression policière – particulièrement sous le règne du maire de Montréal, Jean Drapeau, en fonction de 1954 à 1957 et ensuite de 1960 à 1986 – représentait le principal danger pour ces endroits fréquentés par la communauté gaie (Demczuk et Remiggi 1998, 122).

Il y a une certaine ambiguïté qui plane entre 1945 et 1960, cette période étant une transition entre la clandestinité et l'émergence et la création d'une communauté gaie plus « visible » (Demczuk et Remiggi 1998, 104). C'est également durant ces années que les premières manifestations de spectacles de danse (presque) nue pour hommes pointent. En 1958, une compétition de culturistes est organisée au bar gai le Tropical Room par Caruso, un photographe et ancien modèle assez connu du milieu, ainsi que par le « célèbre animateur de variétés », Armand Monroe (Demczuk et Remiggi 1998, 58). De plus, on note une multiplication de compétitions de culturistes à cette époque (Demczuk et Remiggi 1998, 58), ce qui a ouvert une brèche permettant l'arrivée graduelle des danseurs à gogo dans les années 1965 à 1970 (Tremblay 2011). À l'instar des Chippendales, ces « danseurs exhibitionnistes » ne se déshabillent pas complètement : ils demeurent vêtus de petits accoutrements et dansent sur les boîtes de son dans les discothèques, dont les principales sont le Jardin et le Limelight (Tremblay 2011). Il commence également à y avoir des danseurs à gogo avec « la Monroe », fameuse maîtresse de cérémonie à l'humour décapant, qui peut être comparée aujourd'hui à la très colorée Mado (Tremblay 2011). En 1975, le premier bar de danseurs nus officiel apparaît : le Gai Apollon¹ (Tremblay 2011). Les danseurs ont alors commencé à se déshabiller et, dès la fin de la

¹ Selon certains témoignages, le Gai Apollon existait déjà en 1967. Cependant, nos sources indiquent qu'il est devenu un bar de danseurs nus à partir de 1975 seulement (Tremblay 2011).

décennie 1970, on dénombre déjà trois bars de danseurs nus : le Club Gai Apollon, Le Jardin et Le Hollywood (Liste des clubs de danseurs 2011). Plusieurs clubs de danseurs nus ouvrent clandestinement, mais peu survivent longtemps à la rigueur de l'administration municipale de Jean Drapeau (Tremblay 2011). Malgré le fait que ces endroits fréquentés par la communauté gaie soient toujours surveillés par la « moralité », il faut souligner l'ouverture qui s'est opérée au fil des années grâce à la Révolution tranquille et les transformations culturelles profondes qu'elle a engendrées (Tremblay 2011). D'ailleurs, c'est en 1969 que le Bill Omnibus de Pierre Elliott Trudeau est adopté. Celui-ci décriminalise en partie l'homosexualité – en privé, entre adultes de 21 ans et plus – en modifiant « deux articles du Code criminel canadien ayant trait à la sodomie et à la grossière indécence » (Demczuk et Remiggi 1998, 17-8).

1.3.2. Création du Village gai. Jusqu'à la fin de la décennie 1970, tout se passe encore dans l'ouest du centre-ville (au niveau des rues Peel, Guy, etc.) (Tremblay 2011). Même si les gais y sont plus ou moins bien reçus, ils continuent d'investir cet espace, ne sachant pas trop où aller. Il n'y a encore rien dans l'est (l'actuel Village), qui est alors un quartier ouvrier marqué par la pauvreté (Tremblay 2011). Ainsi, jusque dans les années 1980, il existe encore les deux mêmes secteurs bien distincts en langue, culture et classe sociale : l'ouest anglophone et plutôt aisé au niveau des rues Stanley et Sainte-Catherine; *La Main* et le *Red Light* francophones ouvriers, à la hauteur du boulevard Saint-Laurent et de la rue Sainte-Catherine (Demczuk et Remiggi 1998, 270). À partir de 1976, il est possible de noter un déclin général des bars causé par le contexte politique au Québec : le mouvement souverainiste prend de l'ampleur et l'adoption, en 1977, de la Charte de la loi française (communément appelée la « loi 101 ») engendre un certain exode des quartiers anglophones à Montréal (Demczuk et Remiggi 1998, 280). S'opère donc un transfert graduel des lieux fréquentés par les homosexuels de l'ouest vers l'est, surtout concentrés entre les rues Amherst et Papineau, au niveau de la rue Sainte-Catherine (Tremblay 2011).

À la fin des années 1970, la communauté gaie se forme tranquillement dans l'est et l'expression de « village » commence à se faire entendre, même s'il n'est pas encore officiellement formé (Tremblay 2011). « En février 1982, le bar [de danseurs nus] [A]ux Deux R ouvrait ses portes rue Sainte-Catherine Est, soit en plein cœur du Centre-Sud, un quartier défavorisé habité très majoritairement

par des francophones. [...] L'année suivante, le voisinage accueillait successivement la taverne Normandie, la discothèque Max et le bar KOX » (Demczuk et Remiggi 1998, 281), qui ont constitué les assises commerciales du Village. Ainsi naissait « le Nouveau Village de l'Est (...) petit agrégat d'établissements s'adressant à une clientèle exclusivement homosexuelle » (Demczuk et Remiggi 1998, 267), qui prit très rapidement de l'ampleur durant les années 1984 et 1985 (Demczuk et Remiggi 1998, 270). Suivant la même trajectoire que la photographie homoérotique dans les années d'après-guerre, ce développement *économique* a donc permis l'épanouissement visible et ouvert de la culture gaie à Montréal.

Cette montée de la culture gaie au cours des trois premiers quarts du XX^e siècle a pavé la voie à une plus grande acceptation d'images homoérotiques. Il s'agit d'un facteur majeur expliquant l'apparition des bars de danseurs nus pour femmes, car cela a « créé un espace rendant possible le regard féminin » (Smith 2002, 72; notre traduction). Il apparaît évident que le développement de la culture et du mouvement gais à Montréal est intrinsèquement lié à l'existence des bars de danseurs nus, autant pour hommes que pour femmes.

2. Influence du contexte socioéconomique et des décisions juridiques (1980 – 2011)

L'engouement pour le néo-conservatisme et l'économie néolibérale à partir des années 1980 ainsi que l'évolution juridique des 30 dernières années, ont eu des répercussions considérables et inégales sur les différentes pratiques de la danse nue. Nous exposons d'abord les implications distinctes du changement d'idéologie dominante en économie pour les danseuses et les danseurs nus. Nous expliquons ensuite la façon dont les danseuses représentent le point de départ en matière de législation, qui s'applique ensuite par défaut aux danseurs nus. Ces changements juridiques ont des conséquences plus lourdes sur les bars de danseurs nus issus du milieu homosexuel que ceux du milieu hétérosexuel, où l'on retrouve des règlements maisons beaucoup plus conservateurs que les lois.

2.1. Incidence du contexte socioéconomique et juridique global sur la danse nue au Canada

Les années 1980 et 1990 sont marquées par des récessions économiques difficiles ainsi qu'une montée du néo-conservatisme et du néolibéralisme, fragilisant le filet de sécurité sociale mis en place dans les décennies précédentes (Bruckert 2002, 153). Ceci a eu pour conséquences de rendre plus vulnérables les individus de la classe ouvrière, en majorité des femmes, d'alourdir leurs responsabilités économiques et d'aggraver leurs besoins du même ordre (Bruckert 2002, 153). La classe ouvrière ne trouvant plus d'emploi dans le secteur manufacturier, elle se tourne alors vers le secteur tertiaire, qui exige de plus en plus un type travail autonome aux heures flexibles et qui compte beaucoup plus d'emplois précaires, à temps partiel et moins bien rémunérés (Bruckert et Dufresne 2002, 74; Bruckert 2002, 19, 153). L'économie canadienne est alors caractérisée par un appauvrissement général des citoyenNEs (Bruckert et Dufresne 2002, 79-80) et surtout des femmes de la classe ouvrière, qui ont perdu plusieurs gains sociaux acquis dans les années 1970 (Bruckert 2002, 152).

Toutes ces transformations globales ont eu des répercussions substantielles sur l'industrie et les pratiques de la danse nue qui, même si elle est plutôt considérée comme « immorale », reste malgré tout imbriquée dans l'économie et la société canadiennes (Bruckert 2002, 19, 153). En effet, durant les années 1980, le statut des danseuses change d'employées salariées des bars à travailleuses autonomes (Bruckert et Parent 2007, 102). Il y a une déprofessionnalisation (*deskilling*) de la danse nue, ce qui a pour effet de diminuer substantiellement le coût de la main-d'œuvre et de pousser les danseuses à offrir d'autres services, telles que les danses aux tables, pour combler ce manque monétaire (Bruckert 2002, 59-60, 153). La déprofessionnalisation est « un processus complexe qui mine le pouvoir des travailleuSEs qualifiéEs en réduisant leurs tâches à leurs plus simples composantes » (Bruckert et Dufresne 2002, 75; notre traduction). Les danseuses sont donc passées d'artistes de la scène avec une rémunération stable, travaillant six heures par jour et sans contact avec les clients dans les années 1970, à travailleuses avec pourboire dans le secteur des services, travaillant plus de huit heures par jour, avec des contacts avec les clients et sans rémunération des bars. Ceci fait en sorte que leur charge de travail a sensiblement augmenté alors que leur salaire, lui, a considérablement diminué (Bruckert 2002, 101-2, 153;

Lewis 1998, 65). Désormais, pour maintenir leurs revenus hebdomadaires, elles ne peuvent plus se permettre le « luxe » d'« attendre patiemment les invitations des clients » à danser (Lacasse 2003, 103). Aujourd'hui, à titre de travailleuses autonomes, elles doivent même payer un tarif de base afin de pouvoir travailler dans un endroit, c'est-à-dire pour avoir accès aux installations et aux infrastructures de l'établissement en question (Bruckert 2002, 153).

En ce qui concerne les bars de danseurs nus, ils font leur apparition pratiquement en même temps que ces changements globaux, ces derniers n'ont donc pas tant modifié que *formé* la pratique de la danse nue pour hommes. Ainsi, ils sont tout de suite entrés dans un travail autonome sans rémunération stable de l'établissement dans lequel ils travaillent. Toutefois, dans les années 1980, afin de s'assurer d'avoir des danseurs dès l'ouverture des bars en après-midi, les propriétaires prennent l'habitude de donner vingt dollars, d'abord aux huit, et ensuite aux quatre premiers candidats à arriver sur place (Tremblay 2011). Cela n'a duré que quelques années seulement, car il y avait tellement de danseurs à l'époque, qu'ils n'avaient plus besoin d'offrir ces primes (Tremblay 2011). En ces temps, les danseurs pouvaient aisément gagner entre mille et deux mille dollars par semaine en offrant des danses aux tables « à 5 \$ » (Tremblay 2011). Pour eux, il s'agit d'une époque beaucoup plus favorable que pour les danseuses nues, vu l'engouement suscité par leur nouveauté. Cependant, ils feront aussi face à un déclin, qui s'amorcera doucement dans les années 1990 pour s'accroître dans les années 2000.

2.2. Normes publiques d'acceptation de la sexualité (décennie 1980)

Le tournant emprunté par les bars de danse nue vers une industrie de services reposant sur des travailleurs et travailleuses autonomes est manifestement conforme avec les tendances générales économiques des années 1980 et 1990 (Bruckert 2002, 153). Il est aussi compatible avec les nouveaux règlements, lois et jurisprudence en vigueur durant cette période, telle celle qui régit les danses aux tables à Montréal en 1980 (Bruckert et Dufresne 2002, 75). Ce règlement fait partie de ce qui forge la pratique de la danse nue pour les hommes, tandis qu'il représente un changement important pour les femmes, qui n'avaient pas à offrir ce service auparavant. Il est important de mentionner que l'arrivée des danses aux tables à Montréal n'a rien changé à la loi provinciale et au règlement municipal

interdisant la « fraternisation » avec les clients. Cette réglementation, toujours en vigueur, complique grandement le travail des danseuSEs, car ils et elles doivent offrir des danses tout en évitant certains types d'interactions avec les clients. En 1981, en vertu du jugement *R. c. Szunajko* qui définit la nudité comme l'absence totale de vêtement, les danseuses (et les danseurs) ont désormais le droit d'enlever leur *G-string* ou leur culotte seulement si elles portent une autre pièce de vêtement sur elles (Bruckert et Dufresne 2002, 74; Bruckert 2002, 165). L'incidence de ces lois n'est que très limitée sur les bars offrant des soirées de danse nue pour les femmes. Leurs spectacles se rapprochent plutôt à ceux des Chippendales qui, dans les années 1980, incarnent le « désir féminin publiquement acceptable pour les corps masculins » (Smith 2002, 71; notre traduction). Les Chippendales sont beaucoup moins osés que ce que les lois permettent, n'allant jamais jusqu'à dévoiler leurs organes génitaux et limitant les contacts avec les clientes à des baisers et des câlins, s'il y a lieu (Liepe-Levinson 1998, 10, 12). À Montréal, on retrouve tout de même certains cas de nudité complète, mais les règlements maisons interdisent les contacts entre la clientèle féminine et les danseurs, du moins jusqu'à la moitié des années 1990 en ce qui a trait aux soirées pour dames dans la plupart des bars gais (Liepe-Levinson 1998, 10-1, 13) et jusqu'à aujourd'hui pour le 281.

Ces lois s'appliquent mieux au cas des bars de danseurs nus pour hommes, car ces lieux possèdent, à leurs débuts et jusqu'à la fin des années 1990, des « salons ouverts ». Il s'agit d'une pièce où le client peut aller avec un danseur et s'offrir, en échange de paiement, une danse individuelle à l'abri des regards indiscrets de l'auditoire. Ces espaces sont généralement fréquentés par plusieurs individus à la fois et le gérant s'y promène souvent pour surveiller les contacts entre les danseurs et les clients. Il est permis de toucher les fesses et d'autres parties du corps, mais les clients doivent s'abstenir de toucher l'entrejambe des danseurs qui, eux, risquent l'expulsion et la suspension s'ils acceptent ces attouchements. N'ayant pas de salaire fixe, les danseurs gagnent leur vie avec les pourboires qu'ils reçoivent sur scène et sur le plancher, en exécutant des danses individuelles aux tables ou dans le salon ouvert. Ainsi, les normes relatives à la nudité publiquement acceptable diffèrent selon le sexe de la clientèle : si elle est féminine, les danseurs sont plus pudiques et n'ont pas réellement besoin des lois; si elle est masculine, les danseuSEs sont plus osés et leurs interactions

nécessitent un encadrement législatif. En somme, les lois plus permissives quant à la nudité et aux contacts avec les clients, combinées au contexte économique néolibéral des années 1980, ont indéniablement influencé les pratiques dans l'industrie de la danse nue au Canada (Bruckert 2002, 154), et ce, de manière différente en fonction du genre de la clientèle.

2.3. Propagation des bars de danse nue stoppée par les autorités publiques (1980 – 1990)

La décennie 1980 est caractérisée par la prolifération de bars de danseuses nues et par l'augmentation de la compétition, ayant comme résultat une présence fortement marquée de clubs de plus en plus osés et visibles, visibilité qui se confirme par le nombre et par la publicité davantage agressive des nouveaux attraits (Bruckert 2002, 52-3; Bruckert et Dufresne 2002, 75). Il y a également une multiplication des bars de danseurs nus homosexuels à Montréal : un peu moins d'une vingtaine existe durant les années 1980 (Liste des clubs de danseurs, 2011). Parmi ces bars, beaucoup appartiennent à des investisseurs étrangers, surtout états-uniens, attirés par la faiblesse du dollar canadien. Il n'en résulte pas nécessairement des clubs plus osés pour les hommes, malgré la hausse de la compétition. Les établissements se démarquent plutôt les uns des autres en se spécialisant dans les types de corps qu'ils proposent à leurs consommateurs. Certains bars étaient reconnus pour les danseurs de style « adonis », d'autres plutôt pour leurs « éphèbes » ou encore pour leurs danseurs plus costauds. À l'époque, les candidats pour devenir danseurs nus abondent et il est très facile d'en trouver qui remplissent les critères de la maison. Ainsi, contrairement au 281, peu importe les chorégraphies, les costumes ou les accessoires des danseurs : l'important, c'est leur corps, c'est ce que la clientèle masculine veut voir et c'est ce que les bars lui offrent (Tremblay 2011).

Vu la hausse fulgurante du nombre d'établissements de ce genre dans les années 1970 et 1980, la Cour suprême du Canada finit par restreindre, en octobre 1986, les endroits où ces derniers peuvent s'installer en invoquant des « raisons morales » (Bruckert et Dufresne 2002, 78). En fait, la Cour a confirmé le pouvoir municipal en matière de régularisation des établissements de danse nue sur la base des principes d'urbanisme (Bruckert 2002, 54). Aux États-Unis, plusieurs municipalités essaient de faire fermer les bars de danseurs nus pour hommes (et

non ceux de danseuses nues) avec des règlements municipaux de zonage ou de licence (Margolis et Arnold 1993, 336). À Montréal, c'est au début des années 1990 que la législation impose désormais aux « établissements exploitant l'érotisme » à s'établir « en secteur à forte intensité commerciale » (Boisvert 1997, 9) afin de les concentrer dans un même endroit, tout en les obligeant à conserver une distance de deux cents mètres entre eux (Boisvert 1997, 13-4). Ces contraintes limitent considérablement la croissance de ce type d'établissements dans la ville (Boisvert 1997, 17).

Au cours de la décennie 1990, la clientèle des bars est en baisse, ce qui est probablement un résultat du climat économique difficile et de l'appauvrissement général de la population durant ces années (Bruckert et Dufresne 2002, 79-80). Le néolibéralisme, ayant marqué profondément, entre autres, l'industrie de la danse nue, n'a fait que renforcer le processus de déprofessionnalisation entamé durant la décennie précédente (Bruckert et Dufresne 2002, 75). En ce qui concerne le Village, les temps durs, jumelés aux nouveaux règlements municipaux, entraînent une diminution des bars actifs durant cette période. La clientèle se faisant un peu plus rare, le salaire des danseurs s'engageant doucement sur une pente descendante. Tranquillement, les prix des danses aux tables augmentent à six dollars, une augmentation de un dollar comparativement à la décennie précédente (Tremblay 2011).

2.4. Normes publiques d'acceptation de la sexualité (décennie 1990)

Plusieurs jugements importants durant les années 1990, entre autres ceux de la Cour suprême du Canada, ont marqué les pratiques de la danse nue et ont rendu son exercice plus exigeant aujourd'hui (Bruckert et Parent 2007, 106). En 1993, le règlement 3416 de la Ville de Montréal interdisant la « fraternisation » entre les danseuSEs et la clientèle a été jugé inconstitutionnel. Cela a eu pour effet de libérer les propriétaires de bars de possibles accusations de fraternisation, qui ne pèse désormais que sur les épaules des employéEs (Lacasse 2003, annexe 1, V). L'arrêt *R. c. Tremblay*, en 1993, a établi que le fait de se masturber dans les isolements, sans contact avec la danseuse concordait avec les normes de la société (Bruckert et Dufresne 2002, 81). En décembre 1999, un autre jugement important est prononcé : la Cour suprême reconduit la décision de la Cour d'appel du Québec dans *R. c. Pelletier*, en affirmant que les attouchements entre les clients et

les danseuses dans les isoloirs ne contreviennent pas aux normes de tolérance de la communauté (Bruckert 2002, 52). Par conséquent, il est désormais permis pour le client de toucher les fesses, les seins et toute autre partie du corps de la danseuse, excluant ses organes génitaux, dans un isoloir. Aussi, cela invalide-t-il l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* adopté en 1971 au Québec, qui interdit aux danseuses de « se mêler aux clients, de boire ou danser avec eux ou de prendre place à la même table ou au même comptoir qu'eux » (cité dans Lacasse 2003, annexe 1, I). Nous remarquons que ces décisions sont rendues principalement en fonction de ce qui est publiquement tolérable en ce qui concerne la nudité et la sexualité *féminines* au Canada et que, par défaut, elles s'appliquent également aux hommes danseurs nus. Cependant, elles affectent beaucoup plus les bars homosexuels que le 281, car ce dernier possède des règlements maisons moins permissifs que la législation.

Si l'on a commencé avec des salons ouverts et des danses aux tables à l'intérieur des bars gais dans les années 1980, la législation, grandement modifiée au cours des années 1990, a enclenché un transfert permanent de ces danses individuelles dans les isoloirs à partir de 2000. Ce passage de l'espace ouvert à l'espace privé a modifié les dynamiques économiques dans les bars et a également été accompagné d'une hausse des prix des danses, qui sont passés respectivement de cinq dollars et six dollars dans les années 1980 et 1990, à dix dollars (sans contact) et vingt dollars (avec contact) dans les années 2000. Malgré cette hausse de prix, les salaires des danseurs, eux, s'abaissent. On dénote une diminution du nombre de bars et de la clientèle qui, par surcroît, devient de plus en plus exigeante à mesure que les lois deviennent plus permissives (Tremblay 2011).

La clientèle s'étant transformée au fil du temps, beaucoup de danseurs se croient aujourd'hui obligés, pour plaire à cette nouvelle clientèle, d'être « gonflés à bloc », c'est-à-dire très musclés et costauds. Auparavant, il y avait une plus grande diversité dans les danseurs. Plusieurs maisons se distinguaient par le type de danseurs qu'elles offraient. Aujourd'hui, nous sommes arrivés à l'ère du modèle « poupée gonflable », ce qui exerce une pression sur les danseurs et qui rend également plus attrayante la prise de substances illicites pour parvenir à se conformer aux nouveaux standards de beauté. Il devient également de plus en plus difficile de trouver de nouveaux candidats pour la danse nue. Contrairement aux

années 1980, où de nouveaux visages apparaissaient toutes les semaines, voire tous les jours à l'intérieur d'un même bar, nous retrouvons aujourd'hui les mêmes personnes chaque soir et il n'est pas rare de les voir aussi dans plusieurs clubs à la fois. Ainsi, la clientèle s'effrite peu à peu, son désir de nouveauté et de diversité n'étant pas entièrement satisfait (Tremblay 2011). Il est clair que les décisions juridiques des années 1990 ont grandement affecté les pratiques de la danse nue au Québec.

2.5. Déclin des bars de danseurs nus pour hommes (décennie 2000)

Cette diminution de la clientèle fait partie des nombreux facteurs ayant entraîné la fermeture de plusieurs bars au cours des années 1990 et 2000. De la trentaine de bars qui existaient depuis leur émergence à Montréal en 1975, il n'en reste plus que quatre aujourd'hui : le Campus, qui existe depuis plus de 25 ans; l'Adonis qui est récemment devenu le JP; le Stock bar qui a ouvert ses portes en 1995 (Liste des clubs de danseurs 2011); le « Taboo, qui est présentement sous respirateur artificiel » (Tremblay 2011). Seul le 281 est demeuré constant à travers les années, ayant même déménagé en 2004 afin d'avoir une plus grande salle pouvant désormais contenir quatre cents personnes au lieu de deux cent quarante (Le 281 2004).

En somme, l'émergence des bars de danseurs nus pour femmes et pour hommes a surtout été le fait de l'émancipation de la culture gaie, de la plus grande acceptation d'images homoérotiques ainsi que, dans le cas plus particulier des danseurs nus pour femmes, des gains importants en ce qui a trait au statut économique, social et politique de ces dernières, et ce, grâce aux luttes menées par le mouvement des femmes. Le contexte économique néolibéral de l'époque a forgé les pratiques de la danse nue au masculin, qui émerge au même moment que ces transformations globales. Là où des divergences s'observent, c'est dans l'application du cadre législatif : il est beaucoup plus pertinent pour le milieu homosexuel qu'hétérosexuel, car ce dernier a instauré – et conservé au fil des années – des règlements internes plus sévères que les lois. Alors que le seul bar de danseurs nus pour femmes s'est maintenu pendant plus de 30 ans, ceux du milieu gai ont connu une décroissance à partir des années 1990, qui s'est accrue dans les années 2000. Cette situation s'explique par différents facteurs, dont l'un des principaux est les modifications apportées aux règlements municipaux en matière

d'urbanisme à Montréal, qui visent à empêcher l'expansion, voire à réduire la quantité de bars de danse nue dans la ville. La diminution de la clientèle, l'augmentation des prix ainsi que la difficulté à trouver de nouveaux danseurs ont aussi contribué au déclin des bars de danseurs nus pour hommes à Montréal. Ces transformations sont importantes pour comprendre le contexte d'exercice de la danse nue, car c'est dans cet environnement particulier que nous avons réalisé notre recherche et nos observations. Avant de présenter nos données, il est nécessaire de construire un cadre théorique pertinent. Dans le prochain chapitre, nous passons en revue la littérature sur les diverses dimensions de la relation entre les danseuSEs nuEs et la clientèle et nous voyons dans quelle mesure les écrits sur les femmes danseuses peuvent également s'appliquer aux hommes danseurs.

CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUI INFLUENCE LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE?

Dans ce mémoire, nous cherchons à savoir ce qu'il advient des rapports de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle lorsque les rôles traditionnellement féminin et masculin sont inversés – c'est-à-dire quand les femmes deviennent clientes et les hommes, danseurs nus – et lorsque le clivage de genre est complètement absent de l'équation, comme c'est le cas pour les bars homosexuels. Actuellement, la littérature ne nous permet pas de statuer de façon formelle sur cette question, mais elle offre de nombreuses pistes concernant les bars de danseuses nues et, dans une moindre mesure, les bars de danseurs nus pour femmes. Par conséquent, à partir de la littérature existante, le premier chapitre théorique expose les différentes tâches qu'implique le rôle de danseuSEs nuEs, ainsi que la manière dont plusieurs types de relations interviennent dans le rapport de force qu'ils et elles entretiennent avec leur clientèle.

Revue de la littérature

L'objectif de cette première section est d'effectuer un tour d'horizon théorique à propos de notre objet de recherche, les bars de danseurs nus. Ces derniers étant très peu traités jusqu'à présent, nous avons dû élargir à la littérature portant sur les bars de danseuses nues afin de mieux comprendre notre objet d'étude. Nous nous penchons sur les pratiques et les interactions entre les danseuSEs nuEs et leur clientèle, car c'est en les examinant que nous trouverons des réponses concernant la notion de pouvoir. Dans la grande majorité des études (Bruckert 2002; Dressel et Petersen 1982; Egan 2005; French 1986; Lacasse 2003; Liepe-Levinson 1998; Margolis et Arnold 1993; Murphy 2003; Nussbaum 1995; Pasko 2002; Ronai et Ellis 1989; Wood 2000), nous retrouvons une définition du pouvoir *relationnelle* que nous utilisons tout au long de notre mémoire. Elizabeth Anne Wood définit le pouvoir comme « a contested, negotiated social source that is constantly being enacted during interpersonal encounters » (Wood 2000, 7). Ainsi, le pouvoir est omniprésent et fait l'objet d'une constante négociation au cours des interactions avec autrui. Certaines caractéristiques physiques, sociales, économiques, psychologiques, etc. des

personnes les avantagent ou les désavantagent dans leurs rapports avec les autres. Ces clivages s'entrecroisent et s'imbriquent dans l'identité de chaque individu et ont pour résultat des dynamiques de pouvoir très complexes. Par exemple, un homme blanc hétérosexuel de milieu aisé est socialement privilégié face à une femme blanche hétérosexuelle du même environnement et encore davantage face à une jeune femme lesbienne ou un jeune homme noir de quartier populaire. À partir de la littérature, nous reprenons cette notion relationnelle du pouvoir pour examiner le rôle du genre dans le rapport de force liant les danseuSEs nuEs à leur clientèle, dans leurs deux principales fonctions dans le bar : la performance sur scène et le travail de plancher. Plus précisément, nous voyons comment s'articulent leurs rapports de pouvoir au moyen de quatre relations : la relation avec les lieux, qui établissent les modalités de fonctionnement du rapport de force; l'interaction physique et sexuelle; l'échange marchand; le lien émotif.

1. L'influence de l'environnement physique et organisationnel sur le rapport de force entre les danseuSEs nuEs et la clientèle

Le lieu où prennent place les interactions entre les danseuSEs nuEs et la clientèle joue un rôle considérable dans la relation de pouvoir qui les lie. D'abord, l'endroit physique ainsi que les règles de fonctionnement structurent les activités qui s'y déroulent. Ainsi, les danseuSEs nuEs ont deux fonctions dans le bar : la performance scénique et le travail de plancher. Les lieux encadrent les interactions et encouragent, permettent ou proscrivent certains comportements, qui ont une incidence sur le rapport de force entre la clientèle et les danseuSEs nuEs.

1.1. Activités des bars de danse nue : performance scénique et travail de plancher

Pour les danseurs dans un contexte homosexuel et les danseuses¹, la première partie de leur travail consiste à faire deux ou trois apparitions sur scène, d'abord sur une musique rapide, ensuite sur une musique plus lente, chaque apparition se faisant avec une tenue de plus en plus légère pour se conclure par une performance nue. C'est sur scène que les danseuSEs tentent de séduire et

¹ Nous retrouvons dans la littérature une description des activités des danseurs nus dans le contexte des bars homosexuels, mais il n'existe pas, à notre connaissance, d'analyse portant principalement sur le sujet qui serait pertinente pour notre étude.

repèrent des clients potentiels pour des danses aux tables ou dans l'isoloir. Une fois sur le plancher, leur tâche consiste à être disponibles pour des danses individuelles (généralement effectuées en privé) selon les désirs des clients. La plupart adopte une attitude proactive (la plus payante) envers les clients, c'est-à-dire qu'elles et ils se promènent dans la salle et abordent les clients qui semblent démontrer un certain intérêt par le truchement de regards, de sourires ou de signes plus explicites (Bruckert 2002, 76, 153; Bruckert et Parent 2007, 104; Lacasse 2003, 104-5; Murphy 2003, 309-16; Ronai et Ellis 1989, 276-82; Dorais et Lajeunesse 2003, 127).

En ce qui concerne les danseurs nus pour femmes, la prestation consiste plutôt en une série de numéros thématiques chorégraphiés, à un ou plusieurs danseurs, qui est parsemée de danses en solo plutôt romantiques au départ et qui deviennent de plus en plus épicées et agressives, à mesure que la soirée avance. Lors des performances scéniques, il y a aussi un effort de séduction envers les clientes qui semblent plus intéressées que les autres (regards, sourires, clins d'œil, etc.), sans toutefois effectuer un réel travail de repérage, car l'activité sur le plancher est sensiblement différente pour eux. Les danseurs ne se promènent pas nécessairement dans la salle pour offrir leurs services aux clientes, ce sont plutôt elles qui doivent faire appel à eux. Les clientes peuvent généralement acheter des câlins et des baisers ou, dans certains établissements, des danses aux tables sans contact. Parfois, il n'y a même aucune fonction de plancher pour les danseurs, leur tâche s'arrête du moment qu'ils descendent des planches (Dressel et Petersen 1982, 153; Margolis et Arnold 1993, 337-8, 342-3; Smith 2002, 70, 73-4).

Le lieu joue un rôle important dans les interactions et la relation de pouvoir entre les clientEs et les danseuSEs nuEs. En effet, avant même de pouvoir entrer en contact les unEs avec les autres, il est crucial que tout le monde se conforme aux règlements et au code de conduite établis. Personne ne peut arriver et décider de tout contrôler : il faut d'abord respecter les règles du jeu pour ensuite pouvoir y prendre part (Liepe-Levinson 1998, 14).

1.2. Rôle des lieux sur le rapport de force entre la clientèle et les danseuSEs nuEs

Les règlements divergent pour les bars de danseuses nues et ceux de danseurs nus, ce qui permet l'expression de comportements distincts, se traduisant également différemment dans le rapport de force.

1.2.1. La hiérarchie genrée traditionnelle reproduite à l'intérieur des bars de danseuses nues. Il est évident pour plusieurs auteures (Bruckert 2002, 122; Egan 2005, 94; Liepe-Levinson 1998, 10; Margolis et Arnold 1993, 342; Pasko 2002, 50; Wood 2000) que le contexte des bars de danseuses nues reproduit explicitement les stéréotypes genrés et hiérarchisés qui prévalent dans la société. En effet, ces clubs sont des espaces masculins et ont un fonctionnement particulier qui perpétue les rôles genrés traditionnels, car les femmes qui y travaillent sont là pour servir les hommes clients en veillant à combler leurs désirs physiques et sexuels (Bruckert 2002, 39). À l'intérieur du bar, elles sont considérées comme des prostituées et peuvent être ouvertement objectivées par le regard masculin (Bruckert 2002, 39; Margolis et Arnold 1993, 341). Lorsque le client y entre, il voit plusieurs femmes aguicheuses qui, pour un certain prix, sont prêtes à satisfaire ses désirs émotifs ou sexuels (Bruckert 2002, 114). Il se perçoit donc en contrôle face aux danseuses nues, qu'il voit comme des femmes sexualisées et sans pouvoir, ce qui concorde avec le discours social dominant, qui place l'homme en position de supériorité (Bruckert 2002, 114). Dans cet espace, « il se peut que le client soit conscient qu'il s'agit d'un script, mais il s'agit d'un script qu'il accepte et légitime par ses actions » (Bruckert 2002, 114, notre traduction). Les clients jouent leur rôle par leurs interactions sociales dans le club, tout en sachant que ces relations sont codifiées et se déroulent selon un script implicite, qui n'est jamais dévoilé publiquement (Bruckert 2002, 85). Ce script est établi et encadré par l'environnement social, organisationnel et physique très spécifique que sont les bars de danseuses nues. Dans ce cas, les structures hiérarchiques de genre sont physiquement et organisationnellement reproduites par les lieux.

1.2.2. L'environnement homosocial des bars de danseurs nus. En ce qui concerne les bars de danseurs nus pour femmes, il n'existe pas de consensus à ce sujet dans la littérature. Les études sont quasi unanimes à l'effet que les lieux influencent la manière dont les femmes prennent part à ces soirées érotiques, mais elles divergent sur l'idée que les spectacles de danseurs nus seraient une inversion des rôles sexuels traditionnels (Dressel et Petersen 1982; Margolis et Arnold 1993; Smith 2002). Paula L. Dressel et David M. Petersen (1982, 155-6, 158) sont d'avis que cet environnement encourage et fait jaillir un comportement sexuel affirmé et parfois même agressif et abusif chez les femmes, qui adoptent

généralement une conduite qualifiée de masculine par les auteurEs. À l'inverse, Maxine L. Margolis et Marigene Arnold (1993, 347) montrent que ce même contexte, à première vue libérateur pour les femmes, ne fait que perpétuer la hiérarchie des genres profondément ancrée dans notre société et que l'idée du renversement des rôles masculins et féminins traditionnels à l'intérieur des bars de danseurs nus n'est qu'illusoire.

Dans ces établissements, on retrouve une audience exclusivement féminine, de tous âges, apparences et milieux (Dressel et Petersen 1982, 153). Des règles sont instaurées pour interdire aux hommes de prendre part à ces soirées, car ils peuvent mettre les femmes mal à l'aise et adopter des comportements violents. Certaines femmes se disent effectivement plus à l'aise et plus en sécurité dans ce type de bars que dans les bars réguliers (Margolis et Arnold 1993, 336; Smith 2002, 75). Selon Dressel et Petersen (1982, 156), en plus de générer un sentiment de sécurité parmi les clientes, l'environnement homosocial fournit un cadre leur permettant de vivre une expérience unique de camaraderie. Effectivement, les femmes sortent dans les bars de danseurs nus en groupe et elles le font souvent pour célébrer des événements et des changements importants dans leur vie tels que leur anniversaire, leur mariage ou même leur divorce (Dressel et Petersen 1982, 155; Margolis et Arnold 1993, 337). Dressel et Petersen (1982, 156) interprètent ces sorties comme des rituels d'initiation de groupe au cours desquels les femmes s'exhibent devant leurs amies, comme le font les hommes en pareilles circonstances. En outre, les auteurEs dénotent un comportement masculin dans la perception de différentes transitions de vie. Par exemple, le mariage est perçu négativement par l'audience, tandis que le divorce est plutôt vu de manière positive (Dressel et Petersen 1982, 155).

Pour leur part, Margolis et Arnold (1993, 345) se penchent plutôt sur les raisons qui expliquent le fait que les femmes ne se rendent pas seules dans les bars de danse nue, comme il est considéré tout à fait « normal » pour leurs homologues masculins de le faire. Selon les chercheuses, les bars de danseurs nus constituent une situation relativement nouvelle à laquelle les femmes, d'emblée socialisées à fonctionner en équipe, participent avec d'autres femmes afin de diminuer le malaise qu'elle engendre. Les chercheuses notent également la solidarité féminine face au pouvoir masculin qui représente la norme : elles prennent part à ces événements en tant que membre d'un ensemble assez grand

pour être en mesure de le « renverser ». Finalement, elles assistent collectivement à des soirées de danse nue pour montrer qu'elles ne prennent pas cette activité au sérieux et qu'il ne s'agit pas d'un besoin pour elles, mais bien d'un simple divertissement.

1.2.3. La fabrication d'un discours égalitaire. Une autre des particularités des bars de danseurs nus pour femmes consiste dans la construction d'un discours égalitaire et de renversement des rôles sexuels traditionnels de la part de l'animatrice¹ de la soirée. Elle crée l'atmosphère du club pendant que les femmes attendent en file – l'attente dure généralement une heure – pour pouvoir entrer et obtenir leur place dans la salle, qui n'en compte qu'un nombre restreint. La maîtresse de cérémonie met surtout l'accent sur l'égalité entre les hommes et les femmes ainsi que le renversement des rôles : ce soir, l'homme travaille pour la femme à la maison, et ce dernier attend patiemment son retour en prenant soin des enfants pendant qu'elle s'éclate dans un club de danseurs nus, où elle imite, selon Dressel et Petersen, une attitude masculine en buvant de l'alcool pour le simple fait d'en boire. Les auteurEs considèrent la fabrication de ce contexte « égalitaire » dans les clubs de danseurs nus comme une stratégie de séduction pour normaliser une activité marginale afin d'inciter les femmes, dont la sexualité a longtemps été opprimée, à y participer (Dressel et Petersen 1982, 154). Ainsi, ce « motif » égalitaire, combiné aux caractéristiques hétérosexuelles et homosociales du club, forge une structure qui « soutien et conduit » les femmes à adopter « un comportement sexuel affirmé » pouvant aboutir en une attitude excessive et abusive par rapport aux danseurs nus (Dressel et Petersen 1982, 158).

Pour Margolis et Arnold, le motif égalitaire relevé par les animateurs et les disques-jockeys est souvent lié aux avancées du mouvement féministe (Margolis et Arnold 1993, 337), ce qui contribue à donner l'illusion que les bars de danseurs nus sont bel et bien libérateurs pour les femmes (Margolis et Arnold 1993, 347). Le plus important selon elles, est de comprendre « comment, à l'aide de divers mécanismes, les danseurs nus et les employés des bars dirigent et gèrent l'audience féminine de telle sorte qu'ils recréent la hiérarchie genrée traditionnelle de la domination masculine et de l'assujettissement féminin »

¹ À noter que dans toutes les analyses recensées dans ce mémoire qui mentionnent cette fonction, cette dernière était occupée par un homme. L'étude de Dressel et Petersen (1982) est la seule de notre corpus à indiquer que le poste de maître de cérémonie est occupé par une femme.

(Margolis et Arnold 1993, 342, notre traduction). Dans leur étude de cas, le fait qu'il y ait seulement un spectacle de danse nue par semaine, une file d'attente considérable à l'entrée chaque soir et que le disque-jockey ne cesse de dicter la conduite des femmes tout au long de la soirée, sont autant de facteurs qui prouvent leur thèse (Margolis et Arnold 1993, 337-8, 342-3). En outre, le disque-jockey encourage constamment les femmes à crier et à applaudir afin de montrer leur appréciation du spectacle et d'encourager les danseurs à offrir continuellement une « meilleure performance », c'est-à-dire à se dévêtir jusqu'à ce qu'ils se retrouvent en sous-vêtement (Margolis et Arnold 1993, 338).

Clarissa Smith (2002, 78) abonde dans le même sens en affirmant que les spectacles de danse nue masculins, en l'occurrence ceux des Chippendales, ne sont ni un simple renversement des rôles sexuels traditionnels ni une simple imitation des effeuillages au féminin (Smith 2002, 78). La chercheuse s'intéresse à la manière dont l'environnement physique et les conditions de présentation des spectacles des Chippendales influencent les différents plaisirs que les femmes peuvent en retirer (Smith 2002, 74-5). Autant les éléments temporels et spatiaux de l'événement (tels que le strict déroulement du spectacle, la musique forte et rythmée, le type de danse qui est effectué ainsi que le fait que le spectacle ait lieu dans un amphithéâtre et qu'il n'y ait pas de nudité complète) contribuent à la formation d'un cadre très spécifique dans lequel les femmes ont accès à une performance érotique masculine (Smith 2002, 75, 79). Avec les costumes des danseurs, les différents jeux de rôles qu'ils effectuent et le règlement maison interdisant la nudité complète, l'accent est mis sur le spectacle plutôt que sur le corps ou la sexualité, comme c'est le cas pour les danseuses nues (Margolis et Arnold 1993, 338). Étant surtout axé sur le spectacle, il y a une distinction très claire entre l'audience et les danseurs qui exécutent leurs numéros sur scène. « Il est assumé qu'ils peuvent plaire à la clientèle féminine avec leurs performances artistiques : ils ne sont pas appelés à interagir avec les membres de l'audience à un niveau plus personnel » (Margolis et Arnold 1993, 344, notre traduction). Cela représente un contraste avec les femmes danseuses, pour qui la scène, malgré le fait qu'elle soit centrale dans les lieux physiques, demeure un élément périphérique à leurs yeux, car elles font principalement leur argent sur le plancher (Bruckert 2002, 75).

En somme, les lieux physiques et organisationnels forgent les pratiques de la danse nue et pose les modalités de fonctionnement des relations entre la clientèle et les danseuSEs nuEs. Comme nous avons pu le constater, le rapport de pouvoir s'en trouve affecté de diverses manières. La prochaine section expose justement ce rapport de force au moyen du lien physique et sexuel entretenu publiquement par les acteurs et actrices.

2. Le pouvoir dans la relation sexuelle et physique

Les relations sexuelles sont, tout comme les autres sphères d'activité humaines, sujettes aux mêmes axes de pouvoir omniprésents dans notre société. En observant la relation publique existant entre les danseuSEs et la clientèle, la grande majorité des études (Bruckert 2002; Egan 2005; French 1986; Lacasse 2003; Liepe-Levinson 1998; Margolis et Arnold 1993; Pasko 2002; Ronai et Ellis 1989; Wood 2000) admet (à l'image de notre organisation sociale) le privilège masculin en matière de sexualité, tout en démontrant que les femmes ne sont jamais complètement dénuées de pouvoir. En effet, dans la culture occidentale contemporaine, le désir sexuel est nécessairement stimulé par un rapport dominant-dominé, omniprésent dans la société et dont la personne dominante est l'homme (French 1986, 548). La femme, provocatrice du désir, mais dominée lors de la relation sexuelle, obtient sa part de pouvoir lorsqu'elle fait « perdre le contrôle » à l'homme, qui lui demeure pourtant supérieur (French 1986, 543, 546-7, 550). Nous repérons ces constats dans trois différentes thématiques à l'intérieur des bars de danse nue. La première est la nudité, qui n'a pas la même signification pour les hommes que pour les femmes. La seconde concerne les rôles sexuels traditionnels et la manière dont ils sont à la fois affirmés et infirmés dans les bars de danse nue. Le dernier thème touche à l'objectivation des personnes, qu'elles occupent le rôle de danseuSE ou de clientE.

2.1. Les différentes significations de la nudité selon le genre

La nudité n'est pas mise en scène ni perçue de la même manière selon le genre des danseuSEs. Il y a de profondes divergences dans la manière dont l'effeuillage est effectué et les différents services mis à la disposition des clientEs.

2.1.1. *La nudité dans les bars de danseurs nus.* D'abord, très peu de clubs de danseurs nus pour femmes offrent des spectacles de danse complètement nue. Nous pouvons expliquer ce phénomène par le statut social plus élevé des hommes par rapport aux femmes et du fait qu'ils se servent de leur nudité, souvent partielle, pour mettre l'accent sur leurs prouesses athlétiques afin qu'elle réfère moins à la vulnérabilité (comme c'est le cas des danseuses) qu'à des démonstrations supplémentaires de leur pouvoir et leur expertise sexuelle (Liepe-Levinson 1998, 10-1). Nous voyons que la danse nue au masculin n'est pas du tout une simple imitation, un simple miroir de l'effeuillage au féminin (Margolis et Arnold 1993, 342; Smith 2002, 78). L'importance ainsi mise sur la *performance* plutôt que sur la *présentation* fait en sorte que le corps devient une source de mouvements et d'actions plutôt qu'un signifié statique. Par exemple, les Chippendales sont *présentés* à leur audience, mais l'image statique du corps masculin érotisé en soi est complètement brisée par la *performance* de ce même corps durant le spectacle (Smith 2002, 81). En conséquence, « l'enjeu n'est pas tant la révélation du corps masculin dans une signification phallique ou féminisée, mais il réside plutôt dans la performance du corps à "être homme" à travers la danse et la performance du désir et des charmes masculins » (Smith 2002, 80).

Nous retrouvons cette différence lorsque nous comparons les danses aux tables effectuées par des femmes danseuses pour des hommes clients et celles effectuées par des hommes danseurs pour des femmes clientes. D'abord, ce type de danse individuelle, qu'elle soit privée ou non, ne représente pas la norme dans les bars de danseurs nus hétérosexuels alors qu'il existe pratiquement dans la totalité des bars de danseuses nues (Liepe-Levinson 1998, 18). Ensuite, la danse en tant que telle est différente selon le genre des personnes : pour les hommes clients, la danse est plus longue, plus élaborée et davantage axée sur le corps de la danseuse tandis que pour les femmes clientes, elle est plus codifiée, moins sexuelle et moins longue (Liepe-Levinson 1998, 19). Nous repérons aussi dans la littérature cette divergence dans la performance des danseurs nus, dépendamment du genre de la clientèle. Michel Dorais et Simon Louis Lajeunesse (2003, 132) ont recueilli, entre autres, le témoignage d'un jeune danseur nu qui fait une nette distinction entre les soirées pour femmes et celles pour hommes : « Avec les femmes, c'est plus facile, t'as qu'à jouer au séducteur ; tandis qu'avec les

hommes ça va être plus sexe, plus provocateur ». Cela rejoint plutôt le type de comportement adopté par les danseuses nues face aux hommes clients.

L'infime quantité de spectacles qui mettent en scène des danseurs nus pour une clientèle féminine le fait par le truchement de rôles actifs conventionnels typiquement masculins, ce qui permet aux danseurs de pavaner leurs atours sexuels afin de démontrer toute leur force physique et leur autorité sociale (Liepe-Levinson 1998, 10). À ce propos, Margolis et Arnold (1993, 343) soulignent que les danseurs, en plus d'être très musclés, ce qui leur accorde d'emblée un ascendant physique sur les clientes, renforcent leur situation de pouvoir en adoptant toujours une position supérieure face à elles lorsqu'ils les embrassent ou qu'ils prennent le pourboire qu'elles leur donnent. Selon les auteurEs, cette domination physique de la part des danseurs explique le fait qu'il est permis de les toucher lorsqu'ils se promènent dans l'audience, car les femmes n'étant physiquement pas menaçantes pour eux, ils sont en contrôle et sont beaucoup moins susceptibles d'être victimes d'abus (Margolis et Arnold 1993, 344).

2.1.2. La nudité dans les bars de danseuses nues. La nudité des femmes danseuses face aux hommes clients revêt une signification tout autre. Le fait que ces derniers soient protégés par leurs vêtements au moment où une femme offre une performance nue sur scène représente bien toute l'accessibilité des femmes par les hommes ainsi que leur vulnérabilité culturelle et physique dans notre société (Liepe-Levinson 1998, 10). D'un autre côté, la danseuse contrôle sa performance sur scène (Margolis et Arnold 1993, 340-1) et à mesure qu'elle se déshabille, elle se libère des contraintes vestimentaires qui façonnent socialement et physiquement son corps (Liepe-Levinson 1998, 19). Cependant, il est faux de prétendre qu'elle contrôle absolument toute sa performance, car elle donne aussi ce que l'audience veut avoir et, dans ce sens, c'est l'audience qui contrôle le spectacle et ce sont les portiers qui, à leur tour, contrôlent l'audience (Margolis et Arnold 1993, 340-1).

Contrairement à leurs homologues masculins, « les danseuses nues paraissent incarner la femme objectivée et contrôlée – les propriétaires et les gestionnaires des bars de danseuses nues sont presque exclusivement masculins et, face à la puissante audience masculine, la danseuse est littéralement nue et symboliquement dépossédée de tout pouvoir » (Bruckert 2002, 122). Elle est aussi beaucoup plus à risque de subir des abus de la part de la clientèle. « [E]lle est

continuellement surveillée par le gérant, le portier, les autres danseuses ainsi que la police. Tout comme une victime d'agression sexuelle lorsqu'elle est touchée de manière inappropriée, elle est tenue responsable et punie pour cet acte » (Bruckert 2002, 158). C'est pourquoi les danseuses nues comptent régulièrement les unes sur les autres pour leur protection, surtout en ce qui concerne les danses privées dans les isoloirs (Bruckert 2002, 81).

2.2. Rôles sexuels traditionnels : à la fois affirmés et infirmés

La plupart des auteurEs (Bruckert 2002; Egan 2005; Lacasse 2003; Liepe-Levinson 1998; Margolis et Arnold 1993; Pasko 2002; Ronai et Ellis 1989; Wood 2000) nuancent leurs propos quant à l'idée de reproduction des rôles sexuels traditionnels des hommes et des femmes à l'intérieur des bars de danse nue. Plusieurs indiquent qu'ils sont à la fois affirmés et infirmés. Pour Margolis et Arnold, même s'il y a, à première vue, une inversion des rôles sexuels traditionnels parce que les femmes sont encouragées à regarder et à apprécier des corps masculins, il n'en reste pas moins que « les danseurs adoptent une attitude active et agressive tout au long de leur performance » (Margolis et Arnold 1993, 347; notre traduction). Ainsi, au lieu d'être vus comme des pourvoyeurs de services sexuels, comme c'est le cas des femmes danseuses, ils sont plutôt représentés comme des agresseurs sexuels, ce qui concorde avec les rôles sexuels traditionnels (Margolis et Arnold 1993, 343).

De son côté, Clarissa Smith (2002, 84) indique que la performance érotique masculine fait bien plus que simplement permuter l'objet du regard, elle présente également des corps masculins érotisés aguichants et, surtout, accessibles pour les femmes. Ayant étudié les spectacles des Chippendales aux États-Unis et au Royaume-Uni, elle reconnaît que ces représentations ne mettent pas en scène une « sexualité dénuée de toute inégalité de genre, mais elles présentent la sexualité masculine comme amusante, expressive et, fondamentalement, désireuse de l'approbation et du plaisir féminins » (Smith 2002, 83; notre traduction). « Les chorégraphies étant basées sur l'expression émotive des danseurs, elles font partie d'une économie de désir alternative pouvant permettre à l'audience de vivre une expérience de plaisir érotique ou de liberté sexuelle » (Smith 2002, 83; notre traduction).

Katherine Liepe-Levinson (1998, 22) donne un excellent exemple regroupant tous ces éléments qui infirment et affirment à la fois l'idée selon laquelle il y a un renversement des rôles sexuels traditionnels dans les bars de danseurs nus. Dans un numéro spécial sur scène incluant une membre de l'assistance, le danseur lui « attache » les mains derrière le dossier de sa chaise avec du ruban de papier. Symboliquement, il s'agit d'un jeu de domination où le danseur est initiateur du sexe. En pratique, la cliente peut décider de quitter la scène à tout moment, car le numéro est basé sur un consentement mutuel et les acteurs et actrices doivent observer scrupuleusement les règles pour pouvoir y prendre part. De plus, il est important de souligner que le regard de la cliente porté sur le danseur ainsi que l'expression publique de son désir font autant partie du spectacle que son « agression » par celui-ci. Ainsi, les femmes peuvent, autant sur la scène que dans l'assistance, montrer leur désir activement, ce qui peut ensuite se transposer dans leur vie privée (Smith 2002, 83). En ce sens, il y a un retournement des rôles, car les femmes sont plus actives et agressives – autant dans les bars de danseurs que de danseuses nuEs (Bruckert 2002, 76; Liepe-Levinson 1998, 18) – contrairement au stéréotype sexuel qui les caractérise plus passives face aux hommes (Dressel et Peterson 1982, 156). En somme, ces auteurEs démontrent comment la reproduction et la réfutation des rôles sexuels traditionnels sont imbriquées dans les bars de danse nue.

Pour leur part, Dressel et Peterson sont catégoriques : les rôles sexuels traditionnels sont transcendés dans l'affirmation sexuelle (des clientes) et ses excès, qui ont pour conséquence l'exploitation des danseurs nus, au même titre que leurs homologues féminins. Selon eux, une assistance essentiellement féminine permet à ses membres de s'exprimer sans contrainte, ce qui pousse les femmes à adopter un comportement plus expressif pouvant mener à des excès. Par exemple, les danseurs sont surpris du comportement agressif et violent des femmes qu'ils qualifient de dangereuses, folles et sauvages, car il arrive qu'elles les mordent, les griffent ou tirent sur leur sous-vêtement. Ainsi, selon les auteurEs, la transcendance des rôles entraîne un sentiment d'exploitation et d'objectivation chez les danseurs nus (Dressel et Peterson 1982, 156-8).

2.3. *L'objectivation*

Dans les bars de danse nue, l'objectivation n'est pas seulement dirigée vers les personnes danseuses. Beaucoup d'entre elles font monter sur scène des clientEs qui deviennent, à leur tour, l'objet de leur regard et de celui des membres de l'audience. Cette pratique met en scène la vulnérabilité des clientEs face aux personnes danseuses, car cela « déplace non seulement la direction du regard, mais altère également la balance du pouvoir sociosexuel [plus spécifiquement dans les bars de danseuses nues] en soulignant la vulnérabilité et l'accessibilité du corps (et du portefeuille) du spectateur » (Liepe-Levinson 1998, 12; notre traduction). Nous retrouvons le même type de phénomène sur le plancher, lors des danses aux tables parce que les « danseuSEs transforment leurs clientEs en objet sexuel en les couvrant de vraies et prétendues cajoleries, attirant ainsi l'attention sur le corps du ou de la spectatRICE » (Liepe-Levinson 1998, 19; notre traduction). « Ce qui est implicite dans un tel jeu érotico-sexuel (étant, bien entendu, basé sur le consentement mutuel), c'est que les rôles de la personne désireuse et de la personne désirée, les expériences d'être sexuellement submergé et sexuellement aux commandes sont des doubles positions qui incluent chacun les aspects d'abandon et de contrôle érotiques » (Liepe-Levinson 1998, 31; notre traduction).

Le concept d'objectivation de Martha Nussbaum (1995) nous permet de mieux comprendre la joute de pouvoir inhérente à cette relation complexe. L'objectivation consiste à transformer et à traiter en objet ce qui n'en est pas un (Nussbaum 1995, 257). « Ce qui est sexy est précisément cette action de transformer un [...] être humain en une chose, un quelque chose au lieu d'un quelqu'un. Et de le faire à un de ses semblables est sexy parce que cela permet d'éprouver une sensation de pouvoir vertigineuse » (Nussbaum 1995, 281; notre traduction). Il existe plusieurs formes d'objectivation et ce processus est intrinsèquement lié aux rapports de force présents dans une relation : que ce soit la personne qui objective l'autre ou celle qui se *laisse* objectiver, chacune possède un certain pouvoir sur l'autre, dépendamment du type d'objectivation mis en œuvre et du contexte dans lequel ces individus se trouvent (Nussbaum 1995, 251, 267). L'objectivation n'est pas problématique en soi, mais le fait de traiter quelqu'un principalement ou uniquement en tant qu'instrument l'est (Nussbaum 1995, 265). Nos structures sociales hiérarchiques enseignent généralement aux

hommes à éprouver du désir sexuel en instrumentalisant les femmes, alors que ces dernières apprennent à érotiser le fait d'être des objets sexuels et d'être dominées (Nussbaum 1995, 266-8).

Nussbaum (1995, 285) illustre ses propos avec le magazine érotique *Playboy*, qui envoie un message clair à chacun de ses lecteurs : « Peu importe qui est cette femme et ce qu'elle a accompli, pour vous elle n'est qu'un vagin, toutes ses aspirations se dissipent devant votre pouvoir sexuel »¹. Les images de *Playboy* renvoient explicitement à chaque lecteur l'idée que c'est lui qui a une subjectivité et une autonomie par opposition à ces choses très sexy qui sont exposées dans la revue pour sa propre consommation (Nussbaum 1995, 282). Nous constatons que le manque de respect pour les femmes est issu de leur constante objectivation et « n'est pas en soi un critère de la sexualité : cette caractéristique est créée par des structures de pouvoir asymétriques » (Nussbaum 1995, 269; notre traduction) qui régissent notre société et qui se retrouvent inévitablement dans les rapports intimes entre les individus.

De ce fait, les positions d'objet et d'abandon sexuels sont dangereuses pour les femmes parce qu'elles réaffirment le stéréotype sexuel de la femme passive (Liepe-Levinson 1998, 31). En effet, « l'objectivation et la marchandisation sexuelles des femmes [dans les bars de danseuses nues] renforce les notions de possession, d'autorité et d'agression liées à la masculinité (Pasko 2002, 65; notre traduction). Cependant, cette position d'objet sexuel est d'autant plus dangereuse pour les hommes danseurs dans le cadre de notre société homophobe, car « toute féminisation du masculin laisse planer la possibilité d'être homosexuel » (Liepe-Levinson 1998, 31; notre traduction). Par conséquent, les danseurs nus pour femmes font un consciencieux travail pour se forger une image très masculine lors de leurs performances afin de créer et entretenir un fort imaginaire hétérosexuel (Dressel et Peterson 1982, 155).

En somme, la sexualité n'est pas exempte de pouvoir, elle est forgée par les rapports de force intrinsèques à notre société. Cette organisation sociale avantage l'homme, autant dans la sphère publique que privée, mais il est important de souligner qu'elle ne dépossède pas entièrement la femme de tout

¹ « For what *Playboy* repeatedly says to its reader is, Whoever this woman is and whatever she has achieved, for you she is cunt, all her pretensions vanish before your sexual power » (Nussbaum 1995, 285).

pouvoir. La prochaine section met en lumière le pouvoir contenu dans la relation marchande entre les danseuSEs et les clientEs.

3. Le pouvoir dans la relation marchande

L'aspect marchand de la relation entre les danseuSEs nuEs et la clientèle est significatif en matière de pouvoir. Nous l'étudions sous deux angles. Nous commençons avec les stratégies que les danseuSEs mettent en œuvre pour obtenir le plus grand gain possible et nous constatons qu'elles sont très similaires lorsqu'elles sont dirigées vers une clientèle masculine. Ensuite, il est primordial d'examiner la pratique du pourboire, car ce dernier est très révélateur des asymétries de pouvoir dans notre société. Nous divisons cette section en deux : en explorant d'abord la signification et la valeur du pourboire, surtout dans les bars de danseurs nus hétérosexuels, et en terminant avec le pouvoir d'achat des clientEs, c'est-à-dire la valeur de l'argent qui est échangé contre, non pas un objet statique, mais un « bien » vivant, qui interagit et qui a des émotions.

3.1. *Les stratégies de vente*

Plusieurs auteures (Bruckert 2002; Lacasse 2003; Ronai et Ellis 1989) traitent la danse nue strictement d'un point de vue marchand et utilisent le langage du marché du travail et de l'industrie de ventes et de services dans leurs analyses de ce milieu. Voyons comment cela se traduit pour les femmes et les hommes danseuSEs.

3.1.1. Les stratégies des femmes danseuses. En termes de travail, nous avons vu que les danseuses nues sont des travailleuses autonomes (Bruckert 2002, 153; Lacasse 2003, 142). Elles n'ont pas de patron pour les contraindre à accepter toutes les invitations à danser de la part des clients, donc elles peuvent en refuser à leur guise (Lacasse 2003, 142). Cette autonomie n'est pourtant pas sans faille. Les danseuses dépendent des clients en ce sens où ce sont eux qui valident ou infirment les pratiques de « marketing » qu'elles élaborent et exécutent pour gagner de l'argent. Rappelons qu'elles font essentiellement leur salaire avec des danses privées, qui ne sont pas obligatoires, donc elles doivent constamment entrer en négociation complexe avec les clients pour qu'ils en consomment (Lacasse 2003, 95-6). De plus, il appartient principalement aux danseuses d'aller

solliciter les clients. Ce ne sont plus eux qui les approchent pour acheter des danses, comme cela s'est déjà vu par le passé (Lacasse 2003, 101-2). De ce fait, une fois que la danseuse a repéré un client potentiellement intéressé à avoir quelque chose de plus avec elle (que ce soit à partir de la scène ou du plancher), elle l'aborde et doit ensuite le convaincre qu'il veut passer du temps avec elle. Son ultime but est de lui vendre une danse individuelle (Ronai et Ellis 1989, 279). Ce qui demeure le plus difficile, c'est qu'en plus de convaincre les hommes d'acheter des danses, les danseuses doivent également les persuader de respecter leurs limites physiques, ce qui pose souvent un frein à leur clientèle et leur salaire (Margolis et Arnold 1993, 346).

Les danseuses nues font donc preuve de créativité et elles appliquent plusieurs stratégies pour vendre des danses. La première, utilisée par toutes, consiste évidemment à solliciter les hommes qui semblent avoir le plus d'argent (Ronai et Ellis 1989, 280-1). Certaines danseuses misent sur de bonnes performances scéniques pour ensuite se forger une clientèle sur le plancher (Lacasse 2003, 104). Plusieurs adoptent l'approche directe avec les clients : leur demander dès le début de la conversation s'ils veulent une danse. Toutefois, cette tactique n'est pas considérée comme très sophistiquée et son efficacité n'est pas prouvée (Lacasse 2003, 105). C'est pourquoi beaucoup utilisent l'approche communicationnelle, qui consiste à discuter quelques minutes avec les clients avant de leur proposer une danse individuelle (Lacasse 2003, 107). Enfin, d'autres, plus introverties, se promènent entre les tables pour « croiser le regard des clients et [...] échanger des sourires afin d'afficher timidement mais clairement, sa disponibilité à danser en privé » (Lacasse 2003, 105).

Parmi ces stratégies, nous voyons que le succès économique d'une danseuse ne repose pas uniquement sur sa beauté, mais beaucoup sur ses compétences interpersonnelles (Bruckert 2002, 76; Ronai et Ellis 1989, 276). « La danseuse doit encourager le client à consommer ses services et retenir son attention et sa bonne volonté tout en demeurant ferme et en contrôle de la situation » (Bruckert 2002, 79; notre traduction). « Ainsi, on reconnaît souvent les danseuses qui gagnent le plus d'argent par leur habileté à prendre et à garder l'initiative dans leur relation avec les clients » (Lacasse 2003, 108), tout en étant capable de les comprendre « et de s'adapter à leur besoin particulier pour mieux les influencer à faire appel à leur service » (Lacasse 2003, 141). En ce sens, les

clients réguliers, qui représentent la stabilité financière des danseuses, sont les plus prévisibles, car elles les connaissent mieux et sont donc plus en mesure de cerner leurs désirs et de s'y adapter (Lacasse 2003, 112, 116-7).

3.1.2. Les stratégies des danseurs dans les bars homosexuels. Le type de travail ainsi que les tactiques d'approche des hommes clients pour les danseurs nus sont sensiblement les mêmes que celles mises en œuvre par leurs équivalents féminins. L'observation et l'analyse des clients permettent de jauger tant la grosseur de leur portefeuille que certains traits de leur personnalité, aidant ainsi les danseurs à mieux comprendre ce qu'ils recherchent chez eux. Dans le cadre d'une approche communicationnelle, l'information récoltée par l'observation leur permet de trouver un sujet de conversation qui est plus susceptible d'intéresser le client. Après une discussion de quelques minutes, s'il ne s'est rien passé et que le client refuse une danse dans l'isoloir, il faut bouger et aller voir ailleurs. Malgré la popularité de cette tactique d'approche, plusieurs ne se sentent pas à l'aise de la mettre en œuvre et préfèrent danser et se promener entre les tables tout en souriant et en restant ouverts aux sollicitations et aux signes plus subtils des clients.

Toutefois, les danseurs n'utilisent pas la prunelle de leurs yeux uniquement pour observer et analyser les consommateurs potentiels. Beaucoup « [affirment] que leur charme repose au moins autant dans leur regard que dans leur physique » (Dorais et Lajeunesse 2003, 127). Ainsi, tout comme leurs homologues féminins, la beauté ne suffit pas pour attirer des clients et il y a un travail d'approche et de relations qui doit être fait. Par ailleurs, selon certains témoignages de danseurs nus, l'approche et le salaire sont très différents selon le genre de la clientèle. Une clientèle féminine demande moins d'efforts – du moins, d'après des danseurs nus hétérosexuels – mais elle rapporte aussi beaucoup moins d'argent qu'une clientèle masculine qui, elle, est plus exigeante (Dorais et Lajeunesse 2003, 127-8).

Bref, l'enjeu marchand est un aspect important des interactions entre les danseuSEs et les clientEs. Il est intéressant de constater que les danseuses et les danseurs nuEs se retrouvant devant une clientèle masculine font usage des mêmes types de stratégies pour gagner de l'argent. En ce qui concerne les danseurs nus pour femmes, la littérature ne précise pas cet aspect tactique et technique parce que leur travail concerne surtout, voire exclusivement, la scène. Observons

maintenant comment s'articule l'échange marchand à travers la pratique du pourboire.

3.2. *Signification et valeur du pourboire pour les danseuSEs nuEs et la clientèle*

Il est essentiel d'examiner la pratique du pourboire dans les bars de danse nue, car il s'agit d'un « symbole de satisfaction primordial des performances ainsi qu'un signe pour continuer ou terminer une danse » (Pasko 2002, 50; notre traduction). Il est possible de distinguer différents axes et asymétries de pouvoir par la manière de donner et de recevoir le pourboire ainsi que par la signification et la valeur accordées au geste et au montant d'argent.

3.2.1. *Le pourboire chez les danseurs nus et la clientèle féminine.* Le pouvoir étant relationnel et complexe, Liepe-Levinson (1998, 14) le définit en termes de relation de classe, ce qui se traduit dans les bars de danse nue comme un échange entre la personne qui a l'argent et celle qui a les atouts sexuels à vendre. Cependant, les conventions de l'effeuillage au masculin déstabilisent cette relation de pouvoir marchande, car elles « redéfinissent les significations culturelles et philosophiques des signifiants traditionnels de domination sociale et sexuelle, c'est-à-dire montrer son argent et contempler un objet sexuel » (Liepe-Levinson 1998, 14; notre traduction). L'une de ces conventions observées à Montréal – et que nous retrouvons aussi dans les bars de danseuses nues plus huppés – c'est que pour s'asseoir à l'avant, il faut donner un montant plus élevé au placier. Ensuite, les clientEs qui occupent ces places privilégiées sont tenuEs de donner régulièrement du pourboire aux danseuSEs sur scène (Liepe-Levinson 1998, 12). Cette pratique assure un bon spectacle pour les membres de l'assistance et – plus particulièrement dans les bars de danseuses nues – si les gens des premières rangées ne se prêtent pas au jeu de grands dépensiers, ils sont priés de changer de place (Liepe-Levinson 1998, 13). Le fait d'être assisEs près de la scène démontre certainement le statut des clientEs en termes de pouvoir d'achat, mais également à quel point ces personnes se laissent emporter par le spectacle et la personne sur scène. Dans ce contexte, leur pouvoir d'achat ne se transpose pas nécessairement en pouvoir sur un autre individu : l'étiquette de *biggest tipper* est très souvent accompagnée de celle du *biggest sucker* (Liepe-Levinson 1998, 13).

Pour les femmes, le maître de cérémonie encourage continuellement l'audience, et surtout les premières rangées, à montrer leur argent, à donner du pourboire et, dans les bars où les contacts sont permis entre l'audience et le personnel, à acheter des câlins et des baisers des danseurs sur scène (Dressel et Petersen 1982, 155). Ce rôle très accaparant de l'animateur est « une autre manifestation de la manière dont la sexualité féminine est socialement manipulée et contrôlée, tout en étant simultanément un signifiant de transgression » (Liepe-Levinson 1998, 16; notre traduction). Effectivement, en encourageant les femmes à montrer leur argent, les maîtres de cérémonie restructurent les hiérarchies économiques et sociales qui existent à l'extérieur du bar, ce qui donne la liberté aux femmes de payer publiquement pour du sexe, sans se faire accoler l'étiquette de « mauvaise fille » (Liepe-Levinson 1998, 18). Cependant, « l'audience est gardée sous constante surveillance en se faisant incessamment dicter sa conduite par le caquetage condescendant et infantilisant de l'animateur » (Margolis et Arnold 1993, 347; notre traduction), qui les incite perpétuellement à donner du pourboire.

Dans les bars où les contacts entre la clientèle et le personnel sont interdits, comme au 281 et à l'Apollon à Montréal, le maître de cérémonie rappelle aux femmes qu'elles doivent déposer leur pourboire sur la scène, ce qui ne fait pas d'elles des actrices moins importantes pour le spectacle (Liepe-Levinson 1998, 13). En effet, les clientes qui sont assises plus loin dans la salle n'ont d'autres choix que de s'avancer, sous le regard de toutes les personnes présentes pour aller porter leur pourboire sur la scène. Certains bars aux États-Unis offrent même un service de « taxi humain » pour ces femmes : ce sont les placiers et les serveurs qui assurent le transport des clientes, dans leurs bras, jusqu'à la scène afin qu'elles puissent y déposer l'argent. D'une part, cette pratique fait en sorte que la femme peut jouir de deux partenaires sexuels masculins à la fois, celui qui la prend dans ses bras et l'autre qu'elle paye, soit pour sa danse, soit pour qu'il l'embrasse et qu'il lui fasse un câlin. Elle démontre aussi le désir et le pouvoir économiques féminins sur des actes à connotation sexuelle. D'un autre côté, cette mise en scène représente la position traditionnelle de la passivité sexuelle chez la femme, qui ne fait que se laisser emporter par l'homme (Liepe-Levinson 1998, 20). Dans d'autres bars, la manière traditionnelle de donner du pourboire au début de la soirée consiste à le glisser sur le côté ou à

l'arrière du *string* des danseurs. La convention veut que, plus la soirée avance, les femmes qui désirent donner du pourboire doivent le faire selon les règles du *dive bomb*. Pour effectuer un *dive bomb*, la cliente met un billet dans sa bouche, se positionne à genoux sur la scène devant le danseur et, sans l'aide de ses mains, elle tente de placer le billet à l'avant du *string* du danseur avec sa bouche. « Cette action, qui simule la fellation, symbolise non seulement l'assujettissement des femmes, mais également leur accessibilité et leur vulnérabilité sexuelles » (Margolis et Arnold 1993, 343; notre traduction).

En ces mêmes lieux, les femmes ne sont pas les seules à se mouvoir pour aller donner du pourboire : les danseurs se déplacent également dans l'audience pour aller en chercher. Ces derniers, ne faisant pas véritablement de danses aux tables, exécutent tout de même des gestes érotiques et sexuels devant les clientes (Margolis et Arnold 1993, 338) de leur choix et attendent qu'elles leur donnent du pourboire (Margolis et Arnold 1993, 343). Margolis et Arnold (1993, 343) ont observé que les femmes sont souvent embarrassées par cette pratique, car elles se sentent obligées de donner de l'argent en échange de l'attention qu'elles reçoivent (et dont elles ne veulent pas nécessairement) d'un danseur qu'elles n'ont pas choisi. Pour les auteures, il est clair que ce type de transactions n'a rien à voir avec celles qui ont lieu dans un bar de danseuses nues, car le danseur semble réclamer son dû, c'est-à-dire demander l'argent qu'il juge mériter pour ses performances. Ailleurs encore, cette pratique prend plutôt la forme des *tabletops*. Les *tabletops* se produisent seulement lors de la finale du spectacle et, à cette étape, tous les danseurs nus sautent sur les tables pour permettre aux femmes de les toucher et de glisser de l'argent dans leur *string*. Il s'agit de la performance la plus payante pour les danseurs et aussi celle qui représente la plus grande accessibilité à leur corps pour les femmes (Dressel et Petersen 1982, 153). Cependant, les danseurs n'apprécient pas vraiment cette finale et la trouvent dégradante, car ils se font toucher par toutes les femmes et ils disent se sentir comme de la marchandise (Dressel et Petersen 1982, 158).

Enfin, là où les contacts sont permis entre la clientèle et le personnel, le pourboire est généralement placé dans le *string* des danseurs et les femmes peuvent demander un baiser et un câlin, ce qui n'a habituellement pas lieu dans un bar de danseuses nues (Margolis et Arnold 1993; Dressel et Petersen 1982, 153; Liepe-Levinson 1998, 15). En général, les femmes peuvent demander ces

marques d'affection quand les danseurs vont vers elles pour récolter du pourboire ou lors d'une performance spécifique. Autrement dit, les danseurs se mettent disponibles et les femmes font la file devant ceux qu'elles préfèrent pour échanger quelques dollars contre un câlin et un *french kiss* devant tout le monde (Liepe-Levinson 1998, 11).

3.2.2. *La valeur et le pouvoir de l'argent chez les danseuses nues et la clientèle masculine.* La valeur d'un objet sur le marché est déterminée par la culture. L'objet en soi n'a rien à voir avec la valeur qu'on lui accorde. La même maison, par exemple, ne vaut pas la même chose si elle se trouve en centre urbain ou à la campagne. Dans un contexte de bar de danse nue, la valeur de l'« objet » de consommation est encore plus complexe à déterminer, car ce dernier n'est pas statique. Ce que l'on achète, c'est le corps humain, ce sont des émotions, de la sexualité, etc. L'« objet » est donc animé et il y a une interaction possible entre celui-ci et son acheteur (Egan 2005, 90-1).

À ce propos, Elizabeth Anne Wood (2000, 9-11) émet l'« hypothèse de l'attention ». L'homme client paye non seulement pour entrer dans le bar et voir des femmes se déshabiller, mais également pour que ces femmes lui donnent de l'attention. L'attention que la danseuse porte au client est plus importante que la nudité, car c'est elle qui permet l'interaction entre les deux. Sans attention, il n'y a pas d'interactions et sans interactions, il n'y a pas de pourboire. Comme les clients ne se déplacent habituellement pas pour se faire remarquer de la danseuse (même si celle-ci se trouve dos à eux), il n'en tient qu'à elle de repérer qui sont les clients intéressés à lui donner du pourboire. Pour le recueillir, la danseuse adopte généralement une position inférieure au client pour lui montrer qu'elle se déplace juste pour lui et qu'elle lui accorde ainsi *toute* son attention. Bien sûr, elle effectue cette manœuvre bien en vue de tous les autres membres de l'audience parce que l'attention prend de la valeur lorsqu'elle est visible aux autres clients. Celui qui est choisi parmi tous les autres hommes est privilégié, car il leur démontre qu'il est le seul parmi eux à être en mesure, pour un instant du moins, de retenir toute l'attention de la danseuse.

Liepe-Levinson (1998, 11) illustre très bien cette hypothèse de Wood. Lorsque la danseuse voit un client intéressé à lui donner du pourboire, elle fait sa

danse, pose devant lui, se penche, fait des mouvements érotiques du bassin¹, chuchote à son oreille et lui sourit. Ensuite, l'homme attend patiemment d'avoir toute l'attention de la part de la danseuse et de celle de tous les autres hommes de la salle au moment de lui donner l'argent. Il ne bouge que pour préparer son action. Il est important de noter que dans plusieurs bars, les clientEs ne peuvent pas donner leur pourboire ou le placer n'importe où et n'importe comment. Les danseuSEs peuvent faciliter ou compliquer la tâche aux clientEs en bougeant ou en prenant une pause pour leur permettre de leur donner l'argent. Il arrive que, pour plaisanter ou agacer un client et alimenter le spectacle, les danseuses attendent patiemment qu'il glisse le pourboire dans leur *string* et, qu'au dernier moment, elles se remettent à bouger pour l'empêcher de le faire et le déstabiliser (Liepe-Levinson 1998, 14). Ainsi, les « danseuses sont des pourvoyeuses expérimentées de sexualité et, surtout, d'attention féminines : elles dirigent l'acte sexuel et social pour obtenir un gain économique. Elles ont du pouvoir et sont libres dans leur performance et leur présentation individuelles » (Pasko 2002, 64; notre traduction).

En ce qui concerne les femmes dans les bars de danseurs nus, l'attention ne prend pas la même forme. Les clientes tendent plutôt à attirer elles-mêmes le regard de l'effeuilleur, en dansant, en criant, ou en agitant frénétiquement leur argent au lieu de prendre le rôle d'observatrices, comme le font les hommes dans les bars de danseuses nues (Liepe-Levinson 1998, 11). Les danseurs ont plutôt une attitude active et agressive face aux femmes, car ce sont eux qui sélectionnent les clientes à qui ils dévouent toute leur attention (Margolis et Arnold 1993, 347). Une autre différence par rapport aux femmes clientes, c'est que les hommes clients payent les danseuses nues dans une intention de récompense ou de cadeau, et non dans l'idée d'un contrat de « rémunération à l'acte »² (Wood 2000, 13). La majorité des clubs hétérosexuels de danse nue reproduisent beaucoup de stéréotypes dans les actions de donner du pourboire. Nous le retrouvons autant dans le regard des clientEs que dans la performance nue des danseuSEs. Les hommes payent pour obtenir la nudité et le contrôle des femmes danseuses qui jouent un rôle d'objet sexuel. Tandis que les femmes payent pour se faire désirer

¹ Notre traduction de *grind* : danse érotique consistant à bouger le pelvis de façon très suggestive.

² Notre traduction de l'anglais : *fee-for-service*.

des danseurs nus, car elles ont appris à désirer d'être désirées (Liepe-Levinson 1998, 10-2).

La pratique du pourboire étant *publiquement* inscrite dans les façons de faire des bars de danse nue, cela démontre à tout le monde que le client est désirable et qu'il a de l'argent. Grâce à ces deux caractéristiques, celui-ci reçoit une attention spéciale de la danseuse et, par conséquent, il voit son statut social rehaussé. Ainsi, l'argent n'a de valeur que s'il peut être échangé contre un autre objet et, « [e]n transformant les actions d'une autre personne en cet objet d'échange, l'argent a non seulement de la valeur, mais il a également du pouvoir » (Wood 2000, 14; notre traduction).

Cette littérature sur la signification et la valeur du pourboire dans les bars de danse nue hétérosexuels montre à quel point plusieurs axes de pouvoir, dont les rapports sociaux de genre et de classe, sont imbriqués dans le seul fait d'échanger des actes sexuels ou affectifs contre de l'argent. La dernière sous-section de notre revue de la littérature explore le pouvoir dans le lien émotif qui unit les danseuSEs et les clientEs.

4. Le pouvoir dans la relation émotive

La relation émotive est cruciale à considérer afin d'avoir une image plus complète des interactions entre les clientEs et les danseuSEs, car elle se trouve imbriquée dans toutes les autres. Nous avons divisé cette section en trois segments. Le premier expose le concept de travail émotionnel d'Arlie Russel Hochschild (1983) et son application dans le cadre des bars de danse nue. La deuxième partie présente les idées de consommation émotionnelle de Danielle R. Egan (2005) et de performance des membres de l'assistance lors de spectacle de danse nue. La dernière section est plutôt axée sur le jeu de pouvoir qui se déroule entre les actRICEs dans le registre émotif.

4.1. *Le travail émotionnel effectué par les danseuSEs*

Arlie Russel Hochschild (1983) a développé le concept d'*emotional labor* (travail émotionnel) à la fin des années 1970, qui met en lumière la commercialisation de plus en plus fréquente des sentiments humains. Cette idée se situe dans la même veine que l'*impression management* d'Erving Goffman

(1968) – qui identifie le processus par lequel une personne agit afin de créer une impression bien précise chez l'autre – à la différence qu'elle se déroule nécessairement à l'intérieur d'un échange marchand. Plus spécifiquement, le travail émotionnel n'existe que dans les emplois qui requièrent un contact personnel avec le public, car il s'agit de produire un état d'esprit particulier chez les individus à des fins commerciales (Hochschild 1983, 156). Cette précision permet de ne pas confondre les emplois qui placent un *fardeau* émotif sur les épaules des travailleurs et travailleuses avec les postes qui exigent une réelle *performance* émotionnelle de leur part (Hochschild 1983, 153; l'auteure souligne).

Hochschild (1983) a procédé à une étude de cas avec des hôtesse de l'air et elle montre comment ces dernières contribuent à créer une impression émotive chez les clients de leur compagnie aérienne, tels le sentiment d'être dans un environnement sécuritaire ou la perception de tranquillité dans l'avion. Dans les différents domaines du service à la clientèle, les employéEs doivent être en mesure de créer et de maintenir les sentiments jugés appropriés chez leur clientèle (Hochschild 1983, 137-8). Par exemple, les hôtesse de l'air ont pour fonction de *rehausser* le statut des clientEs et de gonfler leur importance afin qu'ils et elles réutilisent ou recommandent les services de la compagnie, tandis que les agents de recouvrement ont pour objectif de *diminuer* le statut des clientEs parce que leur tâche consiste plutôt à anéantir leur résistance présumée à rembourser leurs dettes (Hochschild 1983, 139; l'auteure souligne).

La très grande majorité des emplois exigeant un travail émotionnel est effectuée par la classe moyenne. Il en existe aussi quelques-uns, telle la prostitution, qui se retrouvent dans les classes sociales populaires (Hochschild 1983, 156). Il est clair pour Bruckert (2002, 91) et plusieurs autres auteures (Egan 2005; Lacasse 2003; Liepe-Levinson 1998; Pasko 2002; Ronai et Ellis 1989; Wood 2000), que les danseuses nues en font partie et qu'elles doivent non seulement effectuer un travail érotique, mais également un travail émotionnel dans le cadre de leur occupation.

4.1.1. Les ressources matérielles échangées contre le travail émotionnel.

Les femmes ayant un statut inférieur et un accès plus difficile aux ressources (pouvoir, autorité, argent et statut) que les hommes, elles ont plus souvent recours

au travail émotionnel que ceux-ci, autant dans leur vie professionnelle que personnelle (Hochschild 1983, 163). Dans un premier temps,

lacking other resources, women make a resource out of feeling and offer it to men as a gift in return for the more material resources they lack. [...] Thus, their capacity to manage feeling and to do « relational » work is for them a more important resource (Hochschild 1983, 163).

Les femmes remercient les hommes de leur permettre d'accéder à des ressources matérielles en faisant un travail émotionnel supplémentaire, « *surtout un travail émotionnel qui affirme, rehausse et célèbre le bien-être et le statut des autres* » (Hochschild 1983, 165; notre traduction, l'auteure souligne). Nous retrouvons cet aspect dans la danse nue, car la tâche première des femmes danseuses consiste à faire en sorte que les hommes se sentent bien (Egan, 2005, 94). « Il est donc attendu qu'elles ne fassent rien qui puisse déplaire aux clients et qu'elles usent de leurs *atouts féminins* pour qu'ils dépensent le plus d'argent possible » (Margolis et Arnold 1993, 342; notre traduction, nous soulignons). De ce fait, la danse nue est un métier « féminin » parce que, « [t]raditionnellement, il a toujours été attendu des femmes qu'elles prennent soin des hommes et qu'elles les soutiennent. Les danseuses fournissent ces services sur le marché, sous la forme d'une rémunération à l'acte » (Bruckert 2002, 157; notre traduction). Aussi, le travail émotionnel gratuit, généralement fait de façon « naturelle » à la maison par les femmes, se transpose-t-il dans le bar (ou tout autre lieu de travail), où il a désormais un prix et où il est fait artificiellement – ce qui est d'autant plus exigeant pour les femmes (Bruckert 2002, 157). De plus en plus d'emplois requièrent ce type travail émotif, que nous retrouvons de manière exacerbée dans la danse nue et qui commande aux femmes de remplir leurs deux rôles traditionnels de mère et de partenaire sexuelle désirable en offrant une attirance sexuelles aux autres et en élevant leur statut (Hochschild 1983, 184). D'ailleurs, il a été prouvé que les deux rôles principaux joués par les danseuses nues sont ceux de la pseudo-petite amie et de l'objet sexuel. Ainsi, elles doivent cultiver des pseudo-relations et des fausses personnalités afin de satisfaire le besoin d'attention des clients (Pasko 2002; Ronai et Ellis 1989). Nous voyons que ces compétences sont dorénavant autant gérées de manière personnelle que commerciale (Hochschild 1983, 184).

« “Approcher” les clients, leur *faire plaisir* et les faire *se sentir spéciaux* sont toutes des façons que les danseuses utilisent pour tenter de les faire *se sentir importants* ou *désirés*, ce qui représente un facteur décisif permettant à *l’argent* de continuer de couler » (Wood 2000, 13; notre traduction, nous soulignons). D’ailleurs, Lisa Pasko (2002, 55-7), a identifié trois grandes étapes à mettre en œuvre pour trouver et conserver une clientèle afin de s’assurer un bon salaire. D’abord, il faut être continuellement à l’affût des clients potentiels (Pasko 2002, 64) dans le but que ces derniers n’aient pas à se battre pour obtenir l’attention des danseuses (Pasko 2002, 55). Ensuite, le premier pas vers le client consiste à le « cultiver », c’est-à-dire à établir le contact avec lui et à maîtriser l’art du pourboire. Afin de lui en soutirer le plus possible, la danseuse nue doit mettre en branle le processus de « titillation » et du désir sexuel en mettant de l’avant diverses impressions comme de l’affection, de l’attention, de l’intérêt, de l’attraction, de la disponibilité et du désir. Tout cela est fait dans le but de créer l’impression chez le client qu’il est intéressant, sexy et désirable (Wood 2000, 15). Ainsi, son travail émotionnel consiste à prendre des attitudes et des actions faites en *privé* pour les transférer dans la sphère *publique* afin de créer une perception précise chez le client (Wood 2000, 23; Hochschild 1983, 175; nous soulignons). Il est évident que leurs interactions reposent en grande partie sur une fausse intimité et une dépersonnalisation de l’expérience sexuelle (Pasko 2002, 61). Ces exemples montrent clairement l’échange d’émotions contre une rémunération matérielle qui se produit entre les femmes danseuses et les hommes clients.

4.1.2. *L’authenticité et la gentillesse exigées.* En raison de leur statut social inférieur à celui des hommes et des rôles traditionnels de mère et de partenaire sexuelle désirable qui leur incombent, il est attendu des femmes qu’elles montrent plus de respect, de déférence et de gentillesse envers les autres, spécialement envers les hommes, sans nécessairement en exiger autant en retour (Hochschild 1983, 168). Pour arriver à démontrer autant de respect et de politesse, elles ont besoin de jouer « sérieusement » le rôle de la « bonne fille » dans le cadre de leur travail, tout comme dans leur vie quotidienne. Afin de soutenir leurs efforts, elles évoquent des sentiments qui rendent cette performance de « gentille fille » *naturelle* et *authentique* (Hochschild 1983, 165; Nous soulignons). Il est primordial que le rehaussement du statut et du bien-être des autres se fasse sans

que l'effort ne paraisse. Il s'agit d'un travail crucial, mais qui doit absolument avoir l'air naturel. Hochschild le résume en une expression : *being nice* (être gentille) (Hochschild 1983, 167). Être gentille ajoute une dimension à la déférence. La déférence peut n'être qu'un simple signe de respect froid. Alors que, combinée à la gentillesse, elle peut devenir un visage chaleureux et des gestes qui maintiennent le statut et le bien-être des autres. Tout le monde le fait, mais il est attendu des femmes qu'elles en fassent plus que les hommes et qu'elles en attendent moins pour elles-mêmes (Hochschild 1983, 168).

Dans son étude de cas, Hochschild (1983, 190) explique comment une personne cliente s'attend à obtenir un service amical parce que cela fait partie du travail des hôtesse de l'air de l'être, mais qu'elle est d'autant plus heureuse d'obtenir le « vrai » sourire, le petit clin d'œil « personnalisé » ou la petite attention « sincère » qui vient en « extra » juste pour elle. Comme si, à ce moment précis, le motif commercial était soustrait et que la personne cliente considérerait que c'était un cadeau personnel qui lui était offert par l'employéE. Plus les émotions sont gérées par les compagnies, plus il y a de valeur rattachée à l'authenticité ou, pour reprendre les mots exacts de Hochschild (1983, 192) : « The more heart is managed, the more we value the unmanaged heart ». Dans le cas des effeuilleuses, leur objectif est carrément de vendre des émotions, cela fait partie du service qu'elles offrent, donc elles se doivent d'être « authentiques » envers les clients et de transformer leur sourire en sourire *sincère* – même si cela mène inévitablement à l'aliénation plus ou moins exacerbée de leurs propres sentiments (Bruckert 2002, 82-3). « Le plus souvent, [...] elles doivent non seulement exprimer des émotions qui vont avoir un effet sur le client, mais elles doivent les vivre réellement pour avoir du succès » (Lacasse 2003, 141). Il s'agit du concept de *deep acting* de Hochschild :

Deep acting goes beyond the *pretense* of emotion, requiring an individual to dredge up *actual* emotions to respond in an « appropriate » manner and to construct a self that is able to be (virtually simultaneously) assertive and coy but always pleasing and interested. It necessitates the management of all aspects of appearance (Bruckert 2002, 87; l'auteure souligne).

Les danseuses nues doivent donc contrôler leur rire, leurs expressions faciales, le langage qu'elles utilisent, la position de leur corps, leurs gestes, etc. Elles manipulent tous ces aspects dans le but de réaliser un travail émotionnel convainquant, c'est-à-dire de produire et conserver un état d'esprit jugé approprié,

tant chez *elles* que chez les *autres* (Hochschild 1983, 137-8, 156; nous soulignons). En effet, « [p]ar l'entremise de leurs vêtements, leur langage et leurs mouvements, elles produisent de "réels" actes de séduction et d'intimité; elles deviennent des provocatrices sexuelles » qui, au moyen de leurs communications avec les clients, réussissent à construire et à maintenir des relations qui *semblent* tout à fait authentiques avec eux (Pasko 2002, 55; notre traduction, nous soulignons).

Cela rejoint les deux dernières étapes du service à la clientèle dans les bars de danse nue élaborées par Pasko (2002, 57-60). Après avoir « cultivé » le client, il faut le « berner » en allant au devant de ce qu'il désire. En d'autres termes, l'effeuilleuse doit tenter de déchiffrer ce qu'il recherche et l'incarner afin de l'attirer à consommer davantage ses services sexuels. À la fin de la danse, il ne reste plus qu'à « apaiser » le client, soit préparer une sortie pour qu'il soit heureux et satisfait et qu'il ne se sente pas abusé. En fait, à travers tout ce processus, il s'agit de recadrer la situation « sans donner l'impression aux clients qu'il n'y a que l'argent qui compte dans l'échange » (Lacasse 2003, 109). Cet aspect est extrêmement important et démontre à quel point « [l']interaction danseuse-client est un mélange complexe de manipulation et de contrôle des émotions et de la communication. Les danseuses nues doivent "berner et apaiser" leurs clients afin de maintenir, autant le plaisir que le pourboire, à un niveau élevé » (Pasko 2002, 63; notre traduction).

Pour réussir dans ce milieu, il faut être présente, ne pas être distraite et se manipuler soi-même, car, malgré les paroles et les actions, le non-verbal en dit long sur l'état d'esprit d'une personne. Dans un témoignage recueilli par Wood (2000, 24-5), une danseuse souligne qu'elle ne doit pas penser à faire de l'argent sinon elle devient tendue et, si elle semble stressée ou ennuyée, le client s'en rend compte et il n'est pas attiré par elle. Cela fait partie de son travail d'avoir l'air d'aimer ce qu'elle fait et de s'amuser. Ainsi, mêmes les propriétaires de bar peuvent exiger que les danseuses *masquent leur fatigue* devant les clients afin que ces derniers tournent le plus possible leur attention vers le pourboire et l'achat de boissons alcoolisées, (Pasko 2002, 54; nous soulignons). Pour ne pas paraître fatiguées, elles doivent nécessairement changer leurs propres sentiments pour parvenir à un état d'esprit plus énergique et enjoué. Elles doivent donc gérer leurs

propres émotions (Bruckert 2002, 88) afin d'arriver à « offrir des représentations en profondeur » (Lacasse 2003, 141), soit de paraître authentiques.

Il est parfois difficile de remplir ces exigences et de faire la conversation aux clients pour influencer leurs émotions (Lacasse 2003, 147). « C'est à travers son habileté à passer d'objet à sujet que la danseuse est en mesure de forger une fausse intimité et de se créer en tant qu'objet sexuel » (Pasko 2002, 63; notre traduction). Donc, si elle apparaît en tant qu'objet sexuel aux yeux des clients, il s'agit de sa propre construction sexuelle d'elle-même qu'elle gère à sa façon (Bruckert 2002, 117). Cependant, de jouer le rôle de danseuse et de se créer en tant qu'objet sexuel n'est pas suffisant pour faire de l'argent : il faut en plus jouer, consécutivement ou même simultanément, plusieurs personnalités pour plaire aux différents clients qui sont présents dans le bar (Bruckert 2002, 87). Ainsi, elle tente de se présenter au client de manière à se conformer le plus possible à ce qu'elle croit être ses attentes (Wood 2000, 18). « Crucial [à son] succès [...] est son habileté à anticiper le comportement masculin. Pour être en mesure de répondre de diverses manières aux préférences sexuelles variées des clients, les danseuses doivent posséder une pluralité de personnalités » (Pasko 2002, 63-4; notre traduction). Évidemment, elles doivent jouer ces rôles en faisant en sorte que tout semble naturel et, surtout, sans aucun lien avec la rétribution monétaire qu'elles en retirent, comme si elles le faisaient par pure gentillesse et qu'elles étaient « authentiques » et « vraies » de la pointe des orteils jusqu'au bout des cheveux.

4.1.3. Le double-standard en matière d'autorité et d'abus. Le travail émotionnel est différent pour les hommes et les femmes. La socialisation différenciée selon le genre fait en sorte que

[w]omen are more likely to be presented with the task of mastering anger and aggression in the service of « being nice ». To men, the socially assigned task of aggressing against those that break rules of various sorts creates the private task of mastering fear and vulnerability » (Hochschild 1983, 163).

À l'intérieur même de la profession d'hôtesse de l'air, les tâches varient considérablement selon le genre des employéEs (Hochschild 1983, 174). Les hommes ont plus de facilité à exercer leur autorité et sont beaucoup moins victimes d'agression verbale que les femmes. « En fait, les passagÈREs assument généralement que les hommes ont *plus* d'autorité que les femmes et [de surcroît]

que les hommes exercent leur autorité *sur* les femmes » (Hochschild 1983, 177; notre traduction, l'auteure souligne). Les employéEs se sont même adaptés à cette perception et, dans les pratiques, les femmes ont moins d'autorité que leurs collègues masculins (Hochschild 1983, 178). Plusieurs vont même aller chercher un employé masculin, du même rang qu'elles, pour réussir à faire obéir les récalcitrants (Hochschild 1983, 179). Elles ont plus de difficulté à faire respecter leur autorité ainsi que les règles aux passagers (surtout masculins), car elles ont un statut social moindre et qu'elles doivent d'emblée leur montrer plus de déférence (Hochschild 1983, 175).

En effet, il est généralement réclamé des femmes qu'elles apprécient plus les blagues, qu'elles écoutent les histoires et qu'elles donnent des conseils d'ordre psychologique et relationnel. Dans le métier d'hôtesse de l'air, autant les hommes que les femmes doivent faire ce genre de travail émotionnel. Toutefois, les femmes se voyant traditionnellement attribuées ce rôle de faire-valoir (surtout) de l'expérience masculine, cela fait nécessairement en sorte qu'elles rencontrent une plus grande résistance quant à la reconnaissance et le respect de leur autorité (Hochschild 1983, 177). Cet aspect est également visible dans la division des tâches à l'intérieur des bars de danseuses nues, où les femmes n'ont pas à jouer de rôle autoritaire, qui repose principalement sur les employés masculins (portiers, gérants, etc.). Ce sont eux qui sont responsables de faire respecter les règles, tant aux clients qu'aux danseuses (Margolis et Arnold 1993, 341-2; Bruckert 2002, 122).

Dans le même ordre d'idées, la subordination générale de la catégorie femme laisse chacune d'entre elles avec un plus faible « bouclier statutaire » contre les sentiments déplacés des autres individus (Hochschild 1983, 163).

Once women are at work in public-contact jobs, a new pattern unfolds : they receive less basic deference. [...] [T]hey are not shielded from one fundamental consequence of their lower status : their feelings are accorded less weight than the feelings of men (Hochschild 1983, 171).

Du coup, les femmes ayant un statut social inférieur, elles se voient accorder moins de confiance en leur jugement et moins de respect pour ce qu'elles ressentent (Hochschild 1983, 173). « Plus le statut d'une personne est bas, plus les sentiments de cette personne ne sont pas considérés ou sont traités comme étant sans importance » (Hochschild 1983, 172; notre traduction). Le fait de moins ou

de ne pas accorder d'importance aux sentiments d'une personne revient à nier en partie ou en totalité son expérience et sa subjectivité, ce qui représente une forme d'objectivation (Nussbaum 1995, 256) et d'ascendant sur cette personne. Ainsi, les femmes sont plus susceptibles de recevoir des commentaires négatifs et désobligeants que les hommes dans le cadre de leur travail (Hochschild 1983, 174). Possédant moins de munitions en termes de respect et de déférence en raison de leur statut et leur autorité plus faibles, il est supposé qu'elles aient une plus grande tolérance devant l'abus (Hochschild 1983, 178-9). Nous retrouvons cette réflexion dans le milieu de la danse nue :

In light of the fact that the male clients define strippers as « other », as ersatz or real whores and since a whore (within the hierarchical gender dichotomy of the dominant discourse) has few rights and even less private space, she is likely subject to high levels of verbal and physical harassment (Bruckert 2002, 88).

En somme, l'inégalité de statut entre les hommes et les femmes fait en sorte que ces dernières ont plus de difficulté à faire respecter leur autorité et qu'elles sont plus susceptibles de faire face à des abus et des agressions.

4.1.4. Les conséquences du travail émotionnel. Les emplois requérant un travail émotionnel ont des conséquences différentes sur les individus selon leur genre.

[F]or each gender a different portion of the managed heart is enlisted for commercial use. Women more often react to subordination by making defensive use of sexual beauty, charm, and relational skills. For them, it is these capacities that become most vulnerable to commercial exploitation, and so it is these capacities that they are most likely to become estranged from (Hochschild 1983, 164).

Comme les femmes ont un accès plus limité à des ressources comme le pouvoir, elles sont plus exposées à la « doctrine des sentiments », c'est-à-dire qu'elles se rabattent sur leurs qualités féminines de mère et de partenaire sexuellement désirable, pour les améliorer (Hochschild 1983, 181-2). Ainsi, « un système émotif privé a été subordonné à une logique commerciale qui l'a ensuite transformé » (Hochschild 1983, 186). Hochschild (1983, 187-8) a identifié trois attitudes types relativement aux conséquences du travail émotionnel sur les individus. La première attitude consiste à s'identifier trop personnellement au travail, ce qui mène à un surmenage (*burnout*). La seconde est d'avoir une claire distinction entre la personne et le travail, mais d'avoir un sentiment de culpabilité pour être « faux ». La troisième reprend cette idée de nette distinction, mais sans

avoir le sentiment de culpabilité et en le voyant plutôt d'une manière positive comme un jeu d'acteur. Cette dernière attitude risque de mener les individus à devenir étranger à leurs propres sentiments et à devenir cyniques. Le problème dans ces trois comportements est de savoir comment une personne peut s'ajuster à son rôle commercial pour être vraie et sans avoir le stress qui accompagne nécessairement cet effort. Il est important de noter que les « fausses personnes » créées par les hommes et les femmes ne sont généralement pas les mêmes. Les femmes ont plus de risque de tomber dans une personnalité trop altruiste, à cause de leurs rôles traditionnels et de leur statut inférieur. Tandis que les hommes ont plus de danger de développer une fausse personne narcissique, vu leur statut social plus élevé et le fait qu'ils bénéficient davantage et plus régulièrement du travail émotionnel fait par les femmes (Hochschild 1983, 195-6).

Plus spécifiquement dans le milieu de la danse nue, beaucoup d'auteurs (Bruckert 2002, 89; Lacasse 2003, 143; Pasko 2002, 49; Ronai et Ellis 1989, 296; Wood 2000, 28) reconnaissent les coûts émotionnels très élevés payés par les femmes exerçant l'occupation de danseuse nue. Comme mentionné par Hochschild dans sa typographie, un travail émotionnel intense résulte en un sentiment de dissociation de soi-même, car les danseuses se créent une identité séparée à l'intérieur du club (Bruckert 2002, 88-9).

Still, the implications of this self-transformation can be very stressfull. This breaking of boundaries suggest that it is not the naked body but the exposure of the self that is so difficult. We see the complex ways personal and social identities can be fractured when a job requires identity management of this magnitude (Bruckert 2002, 89).

Le fait d'être constamment une autre personne mène à une aliénation à leurs propres sentiments, même dans leur « vraie » vie et dans leurs « vraies » relations avec les autres en dehors du club (Bruckert 2002, 89). C'est qu'il y a une nouvelle exigence de marché qui fait grimper l'intensité du travail émotionnel à un niveau très élevé.

As capitalism expands and the service industry swells to include a supply of emotional and interpersonal services (for men) in a commercial imitation of authentic social relationships, the product is not just the service, but the servers themselves (Bruckert 2002, 91).

Le travail de plancher, étant le plus exigeant en matière de travail émotionnel, est le plus payant, mais aussi le plus massacrant pour l'estime de soi (Bruckert 2002,

76), car à l'intérieur de « chaque échange, [la danseuse] doit créer la fiction d'une interaction originale avec une personne "spéciale". Cette construction de la réalité est fragile et susceptible de s'interrompre à tout moment » (Bruckert 2002, 85; notre traduction). Le client participe à ce jeu en se montrant intéressé et coopère en ne défiant jamais la présentation personnelle construite par la danseuse et en concentrant la conversation sur ce qui la définit dans le club (Wood 2000, 25; Bruckert 2002, 85), mais le danger d'effondrement de la relation est bel et bien présent. Pour bien remplir ses fonctions, la danseuse doit être confiante et capable de se distancier de l'évaluation négative de l'audience parce que sinon, elle en est profondément atteinte dans sa valeur en tant que femme (Bruckert 2002, 72). D'ailleurs, l'étude de Bernadette Barton (2002) montre clairement que l'expérience des danseuses nues est généralement très positive au début, car elles font beaucoup d'argent et elles ressentent un pouvoir de séduction immense, mais qu'elle devient néfaste à la longue à cause des rejets et des commentaires péjoratifs qui deviennent de plus en plus lourds au fil du temps.

4.2. Les besoins émotifs des clientEs

Dans les bars de danse nue, les clientEs ne sont pas là seulement pour consommer de la sexualité, ils ont aussi (et surtout) un besoin émotif à combler (Lacasse 2003, 145-6). Ces besoins émotifs se traduisent différemment pour les hommes et pour les femmes à cause des façons distinctes de fonctionner dans le bar. Les femmes n'ayant généralement accès qu'à un spectacle (et non à des danses privées comme les hommes), leurs besoins émotifs est plutôt axé sur leur performance en tant que membre de l'audience. Pour les hommes, s'ajoute une autre dimension, soit celle de la consommation émotionnelle, en tant que pendant du travail émotionnel fait par les danseuses nues. Ayant accès à des danses privées (contrairement aux femmes), il est primordial de tenir compte de cette relation plus intime entre la danseuse et le client.

4.2.1 La performance des membres de l'audience. Que ce soit dans un auditorium à une représentation des Chippendales ou carrément dans un bar de danseurs nus, la clientèle joue un rôle très important dans le déroulement du spectacle. Lorsque les Chippendales arrivent sur scène et commencent à se dévêtir au son de la musique, chaque morceau enlevé crée une marée d'applaudissements, de cris et de rires dans la foule. Ces rires, selon Smith (2002, 81), ne sont pas émis

par embarrassment ou par gêne. Ils expriment plutôt l'anticipation de ce qui se produira ensuite, car tout le spectacle des Chippendales repose sur cet effet d'anticipation et de suggestion. Pour Liepe-Levinson (1998, 11), qui a plutôt étudié les bars de danse nue, le rire fréquent des femmes peut traduire le peu de sérieux avec lequel elles prennent la « consommation sexuelle » comparativement aux hommes. Il évoque aussi le fait qu'elles se divertissent ou qu'elles sont gênées ou embarrassées par les spectacles au lieu d'être stimulées sexuellement et d'avoir du désir, comme il est courant de le voir chez les hommes clients dans les bars de danseuses nues (Liepe-Levinson 1998, 11). Toutes ces réactions lors des performances démontrent non seulement que les femmes apprécient le spectacle, mais aussi qu'elles participent activement à sa réalisation. Les cris, la danse, les chants d'encouragement aux danseurs et ceux des paroles de la musique ambiante, font autant partie du spectacle que ce qui se passe sur scène. En fait, ils produisent le *momentum* et l'ambiance nécessaires à la réalisation de cette « performance particulière de masculinité érotique » (Smith 2002, 82; notre traduction).

La tâche de participer au spectacle incombe à toute la salle, mais plus particulièrement aux premières rangées, qui sont plus sollicitées que les autres à cause de leur place privilégiée.

En tant que représentantes du reste de l'audience, il est attendu qu'elles répondent aux regards, aux bavardages et aux simulations de mouvements sexuels des danseurs par un flot continu de billets de banque et d'autres expressions de désir plus discrètes (par exemple, fixer du regard et soutenir des contacts visuels, grogner, gémir, secouer la tête et rouler les yeux) (Liepe-Levinson 1998, 13; notre traduction).

Les femmes sont très bruyantes en tout temps, même lorsqu'elles se retrouvent sur le plancher à faire la file devant les danseurs pour acheter des baisers et des câlins de leur part. Elles s'adonnent à cette pratique pour se la jouer devant leurs amies (Liepe-Levinson 1998, 11). Donc, il y a une part importante de divertissement durant les soirées qui repose sur le fait d'*être vues* en train d'y participer (Liepe-Levinson 1998, 24; Smith 2002, 83; Smith souligne). Effectivement, les membres de l'assistance payent pour être sous les feux de la rampe. Ils peuvent littéralement s'y retrouver en achetant le droit de quitter leur siège dans l'assistance pour se rendre sur scène ou ils peuvent le faire par des actions qui transfèrent le site de la performance dans l'audience, comme lors de

l'achat de danses aux tables ou de baisers et de câlins (Liepe-Levinson 1998, 12). Il peut également arriver que les clientEs deviennent le centre de l'attention sans l'avoir demandé, mais il y a toujours un consentement implicite à prendre part à un type particulier d'activités qui se déroulent dans le bar (Liepe-Levinson 1998, 25).

Lorsque des clientes participent à des numéros spéciaux sur scène, l'attention des autres femmes de l'assistance et des danseurs n'est plus seulement dirigée vers ces derniers. Les spectatrices (et les danseurs) observent ces clientes qui sont, elles-mêmes, en plein processus de contemplation d'actes sexuels, spécifiquement élaborés pour elles et exécutés par les danseurs. Il y a donc une mise en scène de cette contemplation et du désir féminin ainsi que des réactions des femmes qui grimpent sur les planches (Liepe-Levinson 1998, 22). De cette manière, elles cherchent à prendre le rôle d'objet sexuel déjà assumé par les danseurs par rapport à ces derniers au reste de l'assistance. Elles placent sous les projecteurs leur abandon sexuel pour leur propre plaisir ainsi que pour celui des personnes dans la salle (Liepe-Levinson 1998, 13-4). Il est important de noter que, dans les bars de danseuses nues, les hommes veulent aussi prendre le rôle d'objet sexuel déjà joué par les danseuses, et ce, malgré le fait que notre culture persiste à étiqueter ce comportement comme étant naturellement féminin et passif (Liepe-Levinson 1998, 31). Selon Liepe-Levinson (1998, 12), cette étiquette ne tient pas la route, car les clientEs *participent* à ces jeux de rôles sur scène pour se mettre « en péril » sous le regard de l'audience. « C'est la possibilité d'être combléE ou minéE par l'événement; c'est le plaisir produit par un mélange de peur, d'espoir pour une issue positive et d'euphorie pour avoir expérimenté le "danger" » (Liepe-Levinson 1998, 12; notre traduction).

Pour prendre part à ces jeux publics, les clientEs doivent respecter des règles très précises. Les contacts avec les danseuSEs étant souvent interdits, les participantEs sont condamnéEs à regarder sans toucher. Liepe-Levinson (1998, 19) indique que le fait de languir représente beaucoup plus qu'un simple jeu de rôle où il y a un homme dominant et une femme dominée, comme nous le voyons fréquemment à travers nos normes culturelles sexuelles. En fait, les positions de « désirer », « vouloir être désiréE » et « être désiréE » sont imbriquées et inséparables les unes des autres, autant pour les femmes que pour les hommes, dans un contexte de sexualité hétérosexuelle et ne sont pas nécessairement

porteuses de nos normes genrées hiérarchiques, même si elles peuvent parfois les refléter (Liepe-Levinson 1998, 31). Dans cet ordre d'idées, languir exprime plutôt « le désir des personnes spectatrices de jouer à être sexuellement subjuguées ou de jouer à compromettre la *maîtrise de soi* par la mise en scène de scénarios qu'elles achètent et dans lesquels elles s'abandonnent à la fois »¹ (Liepe-Levinson 1998, 19; notre traduction, l'auteure souligne). Ainsi, ces numéros érotiques spéciaux posent ostensiblement les clientEs en tant que personnes *actrices*, au même titre que les danseuSEs, à travers la mise en scène de divers actes sexuels (Liepe-Levinson 1998, 16). De ce fait, les membres de l'assistance payent autant pour observer que pour participer activement à des rituels publics de désir et de sexualité (Liepe-Levinson 1998, 31).

4.2.2. *Le concept de consommation émotionnelle.* « Les relations marchandisées qui prennent place à l'intérieur d'un bar de danseuses nues sont des interactions à connotation sexuelle entre un client qui achète le temps, le contact personnel et du fantasme érotique d'une danseuse nue »² (Egan 2005, 87; notre traduction). Nous examinons d'abord les désirs émotifs divergeant selon le type de clients et, ensuite, le concept de consommation émotionnelle (*emotional consumption*) d'Egan (2005).

Une clientèle très diversifiée fréquente les bars de danseuses nues et les personnes qu'on y retrouve le plus rarement sont des femmes. Comme il n'existe pas de bars de danseuses nues pour femmes, elles se rendent dans les bars dédiés aux hommes pour pouvoir y vivre l'expérience sexuelle et émotive qu'ils offrent. Elles ne sont pas nécessairement les bienvenues dans tous les bars, lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'hommes, et se le font habituellement dire discrètement ou non par les autres clients et les membres du personnel (Bruckert 2002, 39-40). Cependant, certains endroits les laissent entrer et évoluer au sein du bar, au même titre que les hommes clients. Il existe trois raisons principales qui amènent les femmes dans un bar de danseuses nues. La première est qu'elles accompagnent des hommes dans l'assistance ou dans l'isoloir. Dans ce cas, si la femme semble timide ou mal-à-l'aise, la danseuse peut décider de la choquer par ses actions ou,

¹ Notre traduction de : « the spectators' wish to play at being sexually overwhelmed or to play at jeopardizing *self-control* through the performance scenarios they at once hire and abandon » (Liepe-Levinson 1998, 19).

² Notre traduction de : « The commodified relationships that occur within an exotic dance club are sexually charged interactions between a customer who buys time, personal contact and erotic fantasy from an exotic dancer » (Egan 2005, 87).

à l'inverse, elle peut choisir de la mettre plus à l'aise en parlant et en riant avec elle. En second lieu, si les clientes portent des vêtements similaires aux danseuses et qu'elles sont assises au bar en train de discuter, c'est qu'elles tentent de décrocher un emploi. Troisièmement, certaines (elles sont très rares) viennent au club pour expérimenter la même stimulation sexuelle que les hommes. Si elles s'assoient au bar ou près de la scène avec d'autres femmes clientes et qu'elles sont prêtes à donner du pourboire, les danseuses assumeront qu'elles recherchent la même chose que les clients masculins et vont entamer le même style de relation avec elles (Pasko 2002, 63). Cependant, ces femmes représentent un défi spécial pour les danseuses, car elles ont peu d'expérience pour s'occuper de ces clientes et, connaissant moins bien leurs désirs, elles ne peuvent pas initier le même jeu de rôle qu'avec les hommes (Pasko 2002, 63).

Dans les bars homosexuels, « [l]es danseurs nus identifient d'emblée deux types de clients : les “cochons”, qui essaient de les tripoter au maximum en les payant le moins possible, et les “amicaux” », qui n'ont pas nécessairement envie de les toucher, mais qui recherchent plutôt une oreille attentive à leurs problèmes (Dorais et Lajeunesse 2003, 127). Ces derniers ne représentent que 15 à 20 % de la clientèle, selon un danseur nu interrogé par Dorais et Lajeunesse (2003, 132). Pour les premiers, les danseurs sont carrément des morceaux de viande et ils essaient continuellement de leur toucher l'entrejambe même si ceux-ci les avertissent à plusieurs reprises qu'ils vont trop loin. Sinon, il y a les autres qui sont « corrects » et qui vont respecter les limites des danseurs.

Parmi ces types de clients, nous reconnaissons également les hommes qui fréquentent les bars de danseuses nues. Ceux-ci y vont pour plusieurs raisons : certains veulent une petite amie sexy pour la soirée, d'autres veulent voir un objet sexuel, un objet de fantasme, quelques-uns recherchent une thérapeute et, finalement, il y a ceux qui veulent juste regarder fixement (Pasko 2002, 58). Bruckert (2002, 40-1) établit une typologie bien précise des divers clients qui se rendent dans les bars de danseuses nues. Dans un premier temps, il y a les « gars », plutôt présents les soirs de fin de semaine, qui sont souvent en groupe. Ils parlent, rient et plaisantent entre eux en regardant sporadiquement la scène et en procédant à des rituels de la culture masculine de bar. Ils ne sont pas la principale source de revenu des danseuses, car ils acceptent rarement d'aller dans les isoloirs, mais leur présence est souhaitable, car ils mettent de l'ambiance dans

les soirées (Bruckert 2002, 114). Les réguliers, quant à eux, ont plus tendance à fréquenter le bar à n'importe quel moment, seuls ou en groupe, regardant la scène de manière indifférente et établissant plutôt des relations amicales avec les danseuses et autres membres du personnel. Les « solitaires » sont souvent les clients réguliers d'une danseuse en particulier et ils viennent seuls au bar, dans le but de lui parler et de lui acheter des danses privées (Bruckert 2002, 40-1, 83). Ils représentent donc un revenu considérable et stable pour les danseuses, tout en étant « invariablement contemplés avec pitié ou dédain par le personnel » (Bruckert 2002, 40-1; notre traduction). Alors, les danseuses s'engagent surtout dans un travail émotionnel intense lorsqu'elles interagissent et construisent des relations sociales avec les clients, généralement des « solitaires », car ce sont eux qu'elles voient le plus souvent et qui représentent leur stabilité salariale (Bruckert 2002, 86). Leur travail émotionnel est d'autant plus amplifié avec ces types de clients, car les « danseuses doivent correspondre et reproduire [leurs] fantasmes érotiques ». Autrement dit, elles doivent jouer le rôle d'une « épouse-putain »¹ (Egan 2005, 88; notre traduction) afin d'incarner la partenaire sexuelle idéale, tout en étant aux petits soins avec l'homme client, qui sont deux rôles traditionnellement réservés aux femmes (Hochschild 1983, 181-2, 184). Bref, les danseuses s'engagent dans un travail émotionnel considérable lorsqu'elles construisent des relations sociales avec leurs clients, surtout réguliers. « Entreprendre et conserver une clientèle régulière implique des relations spéciales qui nécessitent de fortes capacités à maintenir ses limites » (Bruckert 2002, 86; notre traduction), tant physiques que psychologiques. Nous voyons que tous les types de clients, en particuliers les solitaires, ne vont pas tant dans ces espaces pour le sexe, mais plutôt pour l'expérience émotive qu'ils y vivent.

Le concept de consommation émotionnelle est le pendant du travail émotionnel élaboré par Hochschild. Selon Egan (2005, 91), s'il existe un *fournisseur* de services émotifs, il existe nécessairement un *consommateur* de services émotifs. « La consommation émotionnelle implique une relation affective qui émerge d'une interaction sociale » (Egan 2005, 91; notre traduction). Les clients tentent de prendre des relations humaines se déroulant dans un contexte

¹ Notre traduction de « whorish wife ».

social pour les transposer dans un contexte commercial, c'est-à-dire dans les bars de danseuses nues.

Attending to the affective components of *consuming another person* illuminates production and consumption as a polyvalent interaction wherein both participants continuously reframe, reinscribe and *project meaning* onto commodified interactions (Egan 2005, 91; nous soulignons).

Ce recadrage perpétuel engendre une vision dynamique et intersubjective de la relation danseuse-client, influencée autant par le travail émotionnel fait par la travailleuse que la participation émotive du consommateur, ce qui permet de mieux comprendre l'investissement psychique des deux parties. Ainsi, il ne suffit pas que les danseuses soient des objets sexuels archétypaux. La consommation émotionnelle des clients implique tout un processus d'identification, de transfert et de *projection* de leurs propres fantasmes sur cet objet (Egan 2005, 92-4; nous soulignons). La *fantasy date* ou *drink* en est un excellent exemple. La danseuse nue prétend qu'elle accepterait un rendez-vous avec le client et passe la soirée à se faire payer des verres par celui-ci. Ainsi, chacunE participe au fantasme du client de se rencontrer à l'extérieur du club. Certains se font duper, mais d'autres savent très bien dans quoi ils s'embarquent :

these spectators make a pretense of pursuing specific performers to prolong and enhance the strip event's production of sexual yearning [...] Drink and date-fantasy hustles allow spectators the role of the big spender, the thrill of the pursuit, and the thrill of being overcome by the dancers all rolled into one long sustained act (Liepe-Levinson 1998, 26).

En somme, les clients prennent généralement plaisir à ces types de jeux avec les danseuses, tandis que d'autres, surtout des clients réguliers ou solitaires, peuvent les prendre très au sérieux.

Egan (2005) a justement étudié la relation particulière qu'entretiennent les clients réguliers¹ avec les danseuses nues. Elle a découvert que ces derniers sont masochistes parce qu'ils recherchent l'amour dans un milieu commercial où les femmes offrent des services, au lieu de le chercher dans un contexte social, auprès de femmes avec lesquelles ils peuvent mutuellement s'engager (Egan 2005, 93). À cause des lieux et de la situation de marchandisation dans laquelle elle se

¹ Les clients « réguliers » selon Egan (2005) sont équivalents aux clients « solitaires » dans la typologie de Bruckert (2002).

trouve, la danseuse ne peut tout simplement pas être un *sujet qui aime un autre sujet* (Egan 2005, 103; Nous soulignons).

« Premièrement, le régulier est masochiste parce qu'il aime la danseuse pour ce qu'elle n'a pas – de la complexité et de la subjectivité » (Egan 2005, 100; notre traduction). Le déni de la subjectivité, qui consiste à ne pas tenir compte ou accorder une importance moindre aux sentiments et à l'expérience de l'autre, représente l'une des sept formes d'objectivation conceptualisées par Nussbaum (1995, 256). Pour l'homme client, la danseuse est comparable à une « poupée de carton » bidimensionnelle qu'il peut habiller ou déshabiller à sa guise et avec laquelle il peut jouer. Il s' imagine qui elle est à partir de ses interactions avec elle dans le club, comme un enfant le fait en jouant avec ses poupées. Selon ses désirs, il leur invente une vie pour un moment et les remise jusqu'à la prochaine fois qu'il aura envie de les ressortir pour s'amuser avec elles (Wood 2000, 15-7). Ainsi, le client projette ses fantasmes sur la danseuse en imaginant son style de vie et ses origines selon l'image qu'il a d'elle à *l'intérieur* du club (Wood 2000, 7; nous soulignons), en ignorant complètement qu'elle puisse avoir une vie à l'extérieur de ces limites. Cela rejoint une deuxième forme d'objectivation, qui est l'inertie. La danseuse n'existe qu'à l'intérieur de la structure du bar selon l'imaginaire des clients et est complètement inerte à l'extérieur de ces frontières.

Dans un deuxième temps, le régulier est masochiste, car, même en tentant d'occulter le travail émotionnel que la danseuse effectue avec lui, il est angoissé à l'idée de n'être rien de plus qu'un simple client à ses yeux (Egan 2005, 100). Pour lui,

[t]he exotic dancer is a fetish because, as a commodified sexual object, she safeguards against the threat of female reprisal and rejection. She is a fetish because her subjectivity is irrelevant [...]. She is an object who fulfills his need for recognition (Egan 2005, 97).

Dans cette affirmation, nous retrouvons une fois de plus le déni de la subjectivité, car la danseuse n'est que le reflet du client et de ses désirs sexuels, d'attention, de reconnaissance, etc. Nous y décelons également le déni de son auto-détermination et de son autonomie parce que, le contexte du bar qui structure sa relation avec le client, rend le rejet explicite de celui-ci pratiquement nul, alors que l'inverse se produit très fréquemment.

The role reversal absolves the [male] patron of the need to approach a woman and positions him to refuse her sexual advances

[...]. The woman is positioned as aggressor; the man is not only sought after but freed from the traditional expectation that men approach women (Bruckert 2002, 75).

Les clients sont donc protégés de l'exclusion qu'ils peuvent subir à l'extérieur du bar (Egan 2005, 97), ce qui représente une part importante de leur consommation émotionnelle. À l'intérieur de ces limites, le rejet est presque toujours unidirectionnel, parce que (lorsqu'ils le font) les clients approchent habituellement les danseuses dans l'optique de leur donner un pourboire tandis que les danseuses approchent les clients pour leur offrir de payer pour des danses. Contrairement au refus direct subi par les danseuses, celui des clients se fait silencieusement et se remarque par les regards non adressés ou les « occasions manquées », ce qui leur évite la confrontation verbale directe (Wood 2000, 27). Le rejet explicite des clients se fait en général après une offense, c'est-à-dire après le non-respect des règles du jeu, autant celles émises par l'établissement que celles observées par la danseuse elle-même (Bruckert 2002, 85, 120; Liepe-Levinson 1998, 14; Wood 2000, 27). À l'exception de ces cas particuliers, il est clair que le rejet se fait de façon unidirectionnelle. Les clients fréquentent justement les bars de danseuses nues pour éviter ce potentiel refus qu'ils auraient à affronter de la part des autres femmes dans les bars ordinaires. En ayant de l'argent, ces derniers s'assurent au moins d'obtenir l'attention d'une danseuse, ne serait-ce que temporairement (Wood 2000, 27). En ce sens, la quasi-impossibilité de rejet du client à l'intérieur du club, restreint l'autonomie de la danseuse qui voudrait le faire, autre que dans des cas d'agression ou de non-respect des règles.

Dans le même ordre d'idées, le client régulier projette de l'authenticité sur la performance de la danseuse et se perçoit comme différent des autres clients. « Elle lui appartient, il lui appartient et il est chanceux » (Egan 2005, 96; notre traduction). Les réguliers « fétichisent » les danseuses et oublient complètement qu'elles font du travail émotionnel avec eux (Egan 2005, 96). Dans ce monde de fantasme, ils sont aveugles à leur propre position de dépendance face à l'objet qu'ils « fétichisent » (Egan 2005, 99). Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la danseuse ne peut être un sujet qui aime un autre sujet à cause des lieux et de la situation dans lesquels elle se trouve. Ainsi, le besoin d'amour du client est impossible à satisfaire, ce qui est la source de son anxiété (Egan 2005, 103). « [P]arce qu'il est seulement en amour avec un objet, il mutile sa position en tant

que sujet – garantissant ainsi son propre rejet » (Egan 2005, 104; notre traduction). C'est pourquoi la danseuse doit constamment rassurer le client pour le garder comme régulier en lui affirmant que son argent n'est pas important pour elle, qu'il est quelqu'un de très spécial à ses yeux, etc. Le fait de rassurer le client est une interaction rituelle qui a constamment lieu au cours leur relation. « Vu la quantité d'argent que rapporte un régulier, le *service émotionnel* de le rassurer représente une part importante du répertoire d'actions de la danseuse nue » (Egan 2005, 103; notre traduction, nous soulignons). En effet, si un client demande un rendez-vous à l'extérieur du bar, la danseuse refuse non pas parce qu'elle ne *veut* pas, mais parce qu'il s'agit d'une règle de l'établissement. Cette excuse lui permet de ne pas se commettre et de conserver le lien de confiance qu'elle a préalablement établi avec le client afin qu'il ne se sente pas abusé et qu'il reste là à payer pour passer du temps avec elle (Pasko 2002, 60).

Regulars search for surety – they search to be loved by a commodity. Therefore, in this form of love dancers become an object through which recognition is sought – and to this end, the regular receives this as a *service*. However, because recognition is always an effect of *monetary exchange*, this service is inherently bound to the context of the club (Egan 2005, 98; nous soulignons).

Il est important de noter que pour les danseuses nues, le rituel de reconnaissance du client n'est qu'un service émotionnel qu'elles fournissent. Ainsi, il est impossible qu'elles puissent continuer à offrir ce service à l'extérieur de leur lieu de travail.

Cela nous amène à notre troisième point qui réaffirme que le client régulier est masochiste. « [M]ême s'il pense qu'il veut entretenir une relation amoureuse avec la danseuse à l'extérieur du club, cette pensée est incorrecte, car, si elle était hors du club, le service – et ainsi le fantasme qu'elle fournit – se dissolverait et laisserait le client encore une fois insatisfait » (Egan 2005, 100; notre traduction).

Regulars want something that is almost impossible in a scene of commodification – real connection (love), something other than the relation of commodity exchange in which they are situated. However, if the woman were to see him in a non-commodified context, she would fail him because she would stop being an *object* providing a service and would be a *subject* who makes demands. Because he cathects to her as an object, the complexity of her subjectivity would fissure the emotional investment he places on her service (Egan 2005, 95; nous soulignons).

À ce propos, Egan (2005, 100) donne l'exemple d'un client, Bryan, qui voudrait revoir une danseuse à l'extérieur du bar, car il veut une « vraie » femme qui écouterait attentivement ses histoires, appuierait entièrement sa vision du monde et exécuterait des performances érotiques sur demande. D'une part, nous pouvons déceler dans son affirmation l'expérience du pouvoir masculin qu'il vit dans les bars de danseuses nues et comment il aimerait que cette expérience se transpose dans sa vie de tous les jours. D'autre part, nous remarquons son impuissance et sa dépendance devant cette expérience qui ne peut avoir lieu que dans cet endroit particulier.

D'un côté, les clients réguliers sont masochistes (dominés), car ils se laissent emporter par un amour impossible qui comporte plusieurs « ruptures ». De l'autre, ils sont régis par les règles de la masculinité (dominants), dans le sens où ils veulent posséder la danseuse (comme on possède un objet), oblitérant ainsi leur position maîtresse dans la relation (Egan 2005, 93). Dans leur rapport de force, nous voyons que la danseuse « soumet » le client à recourir à ses services, alors qu'elle doit elle-même se soumettre aux règles rigoureuses de l'« authenticité », exigée par le client, dans le but d'obtenir une rémunération matérielle (Egan 2005, 94-5). Ainsi, l'amour que ressentent les clients réguliers envers les danseuses est inévitablement entremêlé de masochisme. Dans le club, le client assure sa masculinité en trouvant un objet sexuel à aimer, ce qui implique un « amour » réciproque de cet objet sexuel. « Il s'engage dans un processus de vouloir [...] aimer [la danseuse] (et ainsi être aimé en retour), en essayant simultanément de maintenir sa position d'autorité » (Egan 2005, 104; notre traduction).

This form of emotional consumption threatens the hierarchical structuration inherent in a service economy. The regular who desires the approval and love of the dancer automatically threatens his position as the consumer – which he also ultimately wants to maintain. This is a highly contradictory form of masculinity plagued by dominant forms of patriarchy and the limitations patriarchy places on men (Egan 2005, 95).

Le fait de chercher l'amour dans un contexte de marchandisation se transforme inmanquablement en consommation émotionnelle parce que la mutualité est inexistante. En étant en amour avec les danseuses nues, les réguliers ne sont qu'impliqués dans un circuit de narcissisme (Egan 2005, 98). Ce qui nous rappelle Hochschild (1983, 195-6), qui expliquait que le danger d'un travail

émotionnel trop intense pour les femmes était de tomber dans une fausse personne trop altruiste, tandis que pour les hommes c'était de devenir une fausse personne trop narcissique. Ici, le narcissisme se développe à travers la consommation émotionnelle du client, en réponse au travail émotionnel altruiste des femmes danseuses. En effet, « [d]ans cet espace de fantasme, la danseuse lui offre une femme qui va refléter sa position masculine » (Egan 2005, 99-100; notre traduction). À travers ses performances, elle réussit à répondre à son « désir d'être désiré » en lui fournissant ce sentiment (Egan 2005, 99-100) contre de l'argent. Donc, à l'intérieur des frontières du club, les clients n'ont pas à interagir avec des femmes *bitchy* ou *needy* qu'ils rencontrent en dehors, car ils y rencontrent de belles femmes qui les traitent en « vrais hommes » (Egan 2005, 99).

He seeks her because she cannot give him what he wants; she is his fantasy object and secures and reifies his position, and is the one that must be paid to acknowledge him and thus love him. He seeks her because he cannot have her. She attends to his needs, yes, but she also mirrors a lack in him (Egan 2005, 103).

Il est clair que la danseuse adopte une position d'objet sexuel pour assurer à l'homme client de vivre perpétuellement une expérience de pouvoir masculin (que ces derniers considèrent être de l'amour) qui n'est jamais complètement satisfaisante et qui ne pourra jamais l'être.

[L]e client qui jouit de la performance de la danseuse participe du désir non réalisé. L'objet du désir lui échappe quels que soient ses efforts et il ne recherche pas tant à y répondre qu'à confirmer pour lui-même l'attitude de la danseuse à son égard. En somme, le regard du client est traversé par le désir sans quoi la danseuse comme objet n'existe pas. En revanche, en la construisant comme objet, il se soumet lui-même au contrôle de son propre regard. Il nous faut donc parler de la dialectique du regard qui constitue le client à la fois comme maître et esclave de son objet de désir (Bruckert et Parent 2007, 100).

En se construisant en objet sexuel selon le désir du client, la danseuse reflète sa position masculine et, ainsi, ne peut qu'exister à travers son regard. Quant à lui, comme il ne peut obtenir de mutualité dans sa relation avec elle, il retourne continuellement la voir au bar – un lieu où ne peuvent que prendre place des relations marchandisées – pour chercher à savoir si elle l'aime vraiment et ainsi payer pour une reconnaissance jusqu'à la prochaine fois.

4.3. Les différents pouvoirs liés aux danseuSEs et aux clientEs selon leur genre

Avant toute chose, définissons quelques termes. Rappelons que le pouvoir n'est pas un bloc monolithique. En fait, il « est entendu comme une ressource sociale contestée et négociée, qui est constamment représentée durant les échanges interpersonnels »¹ (Wood 2000, 7; notre traduction). Il est relationnel et au service de l'homme dans notre société (Wood 2000, 7). Le genre, quant à lui, est une division des humains en deux catégories : les hommes et les femmes. Il est un produit de la culture et des relations de pouvoir plutôt qu'une détermination biologique. La masculinité et la féminité accentuent les différences entre les hommes et les femmes et minimisent celles entre les femmes elles-mêmes et les hommes entre eux (Wood 2000, 11). Dans cette section, nous examinons comment les interactions danseuSEs-clientEs évoluent à travers ces deux concepts. Nous nous penchons sur la *confidence game* (abus de confiance) jouée par les danseuses nues, sur leurs micro-manipulations à travers la macro-manipulation des hommes et sur le rapport de force de chacunE dans leur rôle de femme danseuse et d'homme consommateur.

4.3.1. *L'abus de confiance.* Dans le but de récolter un revenu intéressant, la danseuse nue doit d'abord apparaître attirante et *sexy* aux yeux des clients pour être en mesure de retenir leur attention et enclencher le processus de travail émotionnel et érotique avec eux. L'« auto-sexualisation », c'est-à-dire le fait d'« être sexuellement attirante et digne de l'adoration masculine », est primordiale avant de pouvoir « s'engager réellement dans le travail émotionnel » qui lui assure un salaire (Bruckert 2002, 90; notre traduction). Plusieurs outils sont à la disposition des danseuses afin qu'elles puissent faire une bonne gestion des impressions (*impression management*), pour reprendre le concept de Goffman. Leur apparence, leurs contacts visuels, leur corps, leur attitude et leurs choix musicaux font partie de leur principal équipement expressif (Ronai et Ellis 1989, 276; Wood 2000, 19-20). Ainsi, la plus belle effeuilleuse ne fait pas nécessairement le plus d'argent. Leur présentation de soi (*presentation of self*) compte pour beaucoup plus que le reste (Ronai et Ellis 1989, 276). Pour Bruckert (2002, 73), ce façonnage nécessite un investissement indispensable et de nombreuses heures de travail non reconnu, tant lié à l'apparence (vêtements,

¹ Notre traduction de : « Power is understood to be a contested, negotiated social resource that is constantly being enacted during interpersonal encounters » (Wood 2000, 7).

maquillage, salon de bronzage, chirurgie esthétique, etc.) qu'à des capacités moins souvent considérées comme le confort avec la nudité et une présentation de soi sexualisée. Les stéréotypes genrés font en sorte que ces compétences sont complètement ignorées parce qu'elles sont d'emblée catégorisées comme des comportements typiquement féminins (Bruckert 2002, 73). Du côté des clients, ils ne vont pas tant soigner leur apparence physique que travailler la présentation de leur allure (faire preuve de retenue, prendre une pose, s'inventer une occupation, etc.) envers les autres membres de l'audience et les danseuses (Wood 2000, 20-1).

L'abus de confiance (*confidence game*), selon Goffman, est l'action de développer la confiance des gens à partir de fausses prétentions et de tromperies afin d'obtenir un gain, souvent monétaire. Ce « jeu » est basé sur une présomption de pouvoir, car pour obtenir le bénéfice escompté, il faut nécessairement avoir du pouvoir sur la victime. Les escrocs (*swindlers*) établissent de fausses relations avec leurs victimes, sont empathiques envers elles et ajustent leur personnalité en fonction de ces dernières ainsi que du contexte afin de protéger leurs intérêts et réussir à leur soutirer le bien convoité (Pasko 2002, 52). C'est exactement ce que font les danseuses nues avec les clients, car chaque « interaction est une complexe manipulation de travail émotionnel et de communication symbolique », dans le but de « créer et de maintenir un contrôle » émotif sur ces derniers (Pasko 2002, 49; notre traduction).

Strippers use different masks and guises, falsify social relationships and vary social roles for monetary gain. They are experienced emotional managers and excellent scholars of human nature. It is through the strippers' ability to qualify, cultivate, con and cool out their marks that they are able to *emulate* many customers' desires and keep them tipping » (Pasko 2002, 53; nous soulignons).

Les danseuses ont pour tâche de se conformer aux exigences des hommes clients, sans quoi ces derniers ne seront pas intéressés à leur donner du pourboire. Donc, c'est en utilisant une présentation de soi sexualisée et attrayante ainsi qu'en mettant en œuvre un processus similaire au concept d'abus de confiance, comme l'a défini Goffman, qu'elles réussissent à s'octroyer un certain pouvoir sur les clients. En revanche, ces derniers possèdent une force omniprésente et pénétrante se traduisant par l'obligation des danseuses nues à assumer le rôle d'objet sexuel, rôle défini et géré par les hommes et leurs désirs (Pasko 2002, 50).

4.3.2. *La micro-manipulation et la macro-manipulation.* Ronai et Ellis (1989, 295) ont montré que les interactions se déroulant dans le bar reflètent les dynamiques de pouvoir dans la société *mainstream*. En tant que groupe subordonné, les femmes ont toujours eu à répondre à la macro-manipulation des hommes en utilisant des micro-manipulations pour influencer la balance du pouvoir, en l'occurrence des pratiques et comportements interpersonnels. Les femmes danseuses jouent donc à un jeu qu'elles connaissent très bien, car d'une certaine façon, elles ont été obligées (et le sont encore) de s'y conformer. « Elles sont habituées d'anticiper le comportement des hommes, leur plaire et les charmer, faire semblant d'être ce qu'ils veulent et suivre leurs règles. Parallèlement, dans le bar, elles sont douées pour les manipuler afin de satisfaire leurs propres besoins » (Ronai et Ellis 1989, 295; notre traduction). Les auteures ont aussi prouvé que ces mêmes interactions dans le bar reflètent les négociations qui ont lieu dans la société « respectable » (Ronai et Ellis 1989, 294). Comme l'indiquait également Hochschild (1983, 164), la valeur des femmes dans la société américaine est jugée par leur charme et leur pouvoir de séduction, quel que soit leur emploi. Lorsque les danseuses mettent de l'avant ces caractéristiques, elles reçoivent une validation, de l'attention et de l'argent de la part des clients et elles affirment qu'elles n'en font pas plus ni moins que les autres femmes dans d'autres domaines (Ronai et Ellis 1989, 296; Murphy 2003, 330). Elles utilisent une représentation marchandisée de leur sexualité pour maximiser leurs gains personnels sur le marché (Bruckert 2002, 121). D'ailleurs, le fait de jouer la femme faible et naïve, conformément au stéréotype, permet de gagner efficacement du contrôle et de l'autonomie par rapport aux gérants du club (Bruckert 2002, 105) et de l'argent et de la sympathie de la part des clients. Une telle représentation du stéréotype consciemment et fièrement mise en œuvre « constitue une transformation qui défie les rôles genrés acquis » (Bruckert 2002, 121; notre traduction). En fait, « les danseuses sont en position d'inverser et de manipuler les mêmes relations et structures genrées qui les oppressent » (Bruckert 2002, 121; notre traduction). Par exemple, les danseuses apprennent à garder le contrôle de diverses situations et à faire respecter leurs attentes et limites avec assurance. Ce sont deux compétences traditionnellement refusées aux jeunes femmes qui, comme Hochschild (1983, 167) l'a également montré, sont socialisées à la « gentillesse » (Bruckert 2002, 82).

De plus, Bruckert (2002, 121) observe qu'elles prennent du pouvoir en utilisant les discours publics à leur avantage et en manipulant leur propre sexualité et celle de leurs clients pour faire du profit. Ironiquement, la danse nue qui, à première vue semble recréer l'oppression des femmes par les rôles sexuels traditionnels, peut également être un lieu de résistance face à ces normes culturelles (Bruckert 2002, 120). Nous remarquons cette résistance de façon très nette dans le regard des danseuses nues. Lorsqu'elles regardent les clients dans les yeux, ces derniers se sentent embarrassés et n'arrivent pas à soutenir ce regard (Wood 2000, 25). Le contact visuel est d'une importance capitale durant une danse, car il oblige le client à reconnaître la femme qui danse pour lui en tant que personne et il est moins enclin à violer les (ses) règles (Ronai et Ellis 1989, 292). Ainsi, les danseuses ont du pouvoir dans leurs interactions individuelles avec les clients et elles offrent une résistance à l'oppression des femmes à travers leur performance. Cependant, ce pouvoir ne se transpose pas dans les rapports sociaux de genre dans la société *mainstream* et cette résistance ne s'organise pas en groupe de défense de droits à plus grande échelle (Pasko 2002, 49-50).

Pour que leurs stratégies individuelles fonctionnent, les danseuses doivent être en mesure de les manipuler et de les coordonner avec les règles du jeu établies par les hommes (Ronai et Ellis 1989, 273; Pasko 2002, 50). Les bars de danseuses nues reflètent donc les relations de pouvoir dans la société, car même si les effeuilleuses sont des actrices puissantes à l'intérieur de ces limites, leur seul avantage est issu de leur transformation en idéal sexuel. D'une part, ces règles qui dictent ce qu'est un idéal sexuel sont définies par les hommes et, d'autre part, le fait d'incarner le rôle d'objet sexuel n'octroie pas tant de pouvoir à l'intérieur des rapports sociaux plus globaux (Pasko 2002, 51). D'ailleurs,

[t]he sexual persona the dancers must construct is of someone who can be easily dominated – a young, available, naked “girl”. This role reflects and reinforces the inequality in gender power relations that exist beyond the club. It responds to patriarchal understandings of female sexuality and femininity and does not challenge mainstream conceptions of masculinity (Pasko 2002, 64).

Pour l'homme client, l'expérience du bar de danseuses nues lui permet de réaliser sa masculinité en utilisant son pouvoir économique pour obtenir une intimité sexuelle et émotive avec une femme. La structure de l'établissement et le mode de fonctionnement à l'intérieur contribuent fortement à construire une image sociale

de la femme en tant qu'objet sexuel, disponible en tout temps pour satisfaire les désirs des hommes clients qui s'y présentent. Même si les danseuses nues parviennent à obtenir et conserver une certaine forme de pouvoir dans leurs relations particulières avec ces derniers, ce pouvoir ne réussit pourtant pas à défier et à déstabiliser l'autorité masculine (Pasko 2002, 64).

4.3.3. *La féminité et le pouvoir masculin.* Wood (2000) s'est penchée sur les relations entre les danseuses nues et les clients dans deux bars différents. Les interactions entre ces deux groupes sont globalement basées sur le besoin économique de l'effeuilleuse et le désir du consommateur d'éprouver des sentiments de masculinité (Pasko 2002, 50). L'auteure a identifié les caractéristiques du rapport de pouvoir entre les actRICEs et a observé la manière dont elles renforcent les notions de masculinité traditionnelles, ce qui met en lumière la création et la mise en scène d'un pouvoir masculin (Wood 2000, 7). « Le pouvoir masculin, alors, est un pouvoir qui différencie les hommes des femmes, ordinairement attribué aux hommes et, lorsqu'il est reconnu chez les femmes, il est minimisé, désaccentué ou interprété comme non-féminin »¹ (Wood 2000, 11; notre traduction). Il est caractérisé par le fait d'être désirable aux yeux de la femme et d'être apte à la prendre en charge financièrement (Wood 2000, 11). En plus du pouvoir accordé à l'homme client à cause de sa position dans l'échange marchand, il existe :

a more dynamic and also more insidious power. It is a power that is not inflicted by men onto women but is enacted by men and women *together* primarily for the benefit of men through interactions that affirm cultural notions of masculinity. It is enacted in a setting in which the obvious activity is the watching of women by men but in which underlying that obvious agenda is the women's attending to their customers (Wood 2000, 27-8; nous soulignons).

Les interactions dans les bars de danseuses nues sont une source d'affirmation, et donc de renforcement, de virilité et de masculinité pour les clients dans son sens le plus traditionnel. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ces derniers ont le pouvoir d'influencer le travail émotionnel des danseuses nues selon leurs propres désirs très spécifiques. De l'autre côté, celles-ci sont les seules à contrôler l'accès à leur corps et à leur attention, qui est tant recherchée par les clients. Parfois elles

¹ Notre traduction de : « Masculine power, then, is power that differentiates men from women, ordinarily being attributed to men, and when acknowledge in women, it is downplayed, de-emphasized, or construed as unfeminine » (Wood 2000, 11).

se sentent très puissantes sexuellement et érotiquement parce qu'elles parviennent à « commander » leur attention (et leur argent) en usant de leurs charmes et de leurs atouts féminins. Leurs interactions mettent en scène l'attention féminine qui permet (ou non) la réalisation du pouvoir masculin. Alors, il faut reconnaître le pouvoir des femmes danseuses à influencer cette expérience d'affirmation de virilité du client. Par un simple regard, elles peuvent intentionnellement la miner ou l'affirmer (Wood 2000, 26-8). Même si la récompense économique est la principale motivation des danseuses nues, il y a beaucoup plus à aller chercher dans leur relation, soit la satisfaction d'avoir sapé cette réalisation et ce renforcement de la virilité de leur interlocuteur (Bruckert 2002, 121-2). Bref, le jeu du pouvoir masculin se joue à deux : il ne peut pas s'effectuer tout seul par l'homme, sans avoir la reconnaissance féminine.

En échangeant de l'argent contre de l'attention féminine, d'une part, le client affirme sa masculinité parce qu'il est désirable aux yeux d'une femme et qu'il se montre apte à subvenir à ses besoins. D'autre part, il réaffirme la féminité de la danseuse nue, car, en acceptant la somme d'argent et en agissant en tant qu'objet sexuel personnalisé selon ses désirs, elle a reconnu son pouvoir masculin. De plus, cet échange fait en sorte que le client paye le renforcement de son genre en argent, tandis que la danseuse assume un coût non monétaire très élevé à l'affirmation du sien, qui se traduit par de longues heures de travail émotionnel, de la stigmatisation, du dédain de la part des individus à l'extérieur du club ainsi que de composer avec l'attitude négative des clients à son égard. Globalement, les clients ont un pouvoir collectif et individuel sur les danseuses parce qu'ils finissent par atteindre considérablement leur estime de soi. Au début, ces dernières se sentent puissantes avec l'attention que les clients leur portent et leur grand pouvoir séduction, mais, au fil du temps, elles sont de plus en plus heurtées par leur manque de respect (Wood 2000, 26-8). Peu importe s'ils sont vieux, malades ou rebutants, les hommes clients peuvent toujours « acheter l'illusion du pouvoir », tandis que les effeuilleuses se sentent généralement impuissantes et exploitées (Margolis et Arnold 1993, 342).

4.3.4. La stigmatisation. Malgré le pouvoir que les danseuses possèdent par l'entremise de leurs interactions individuelles avec les clients, leur occupation est marquée par l'inégalité et il en résulte des conséquences sociales et psychologiques négatives (Pasko 2002, 51). La manipulation sexuelle et

émotionnelle exigée par la danse nue mène à une aliénation sociale et psychologique, une stigmatisation et une potentielle victimisation des danseuses nues (Pasko 2002, 49). Premièrement, le fait qu'elles se créent plusieurs identités à l'intérieur du club (Margolis et Arnold 1993, 339) représente des transformations personnelles intenses qui sont l'aboutissement d'un travail émotionnel très élaboré. À la longue, cela engendre une aliénation face à leurs propres sentiments parce qu'elles continuent à jouer un rôle, même dans leur « vraie » vie (Bruckert 2002, 89). Il s'agit de l'une des conséquences d'un travail émotionnel poussé (Hochschild 1983, 195-6). Deuxièmement, la stigmatisation des femmes qui pratiquent la danse nue entraîne des conséquences très lourdes sur leur vie personnelle (Bruckert 2002, 158; Lacasse 2003; Margolis et Arnold 1993, 341; Pasko 2002, 50; Wood 2000, 28). Même « lorsqu'elle quitte son lieu de travail, elle reste néanmoins liée à la nature stigmatisante de son occupation et doit gérer son identité sociale et personnelle tout en faisant face aux préjugés de ses amis, ses partenaires de vie ainsi que des agents étatiques avec qui elle interagit » (Bruckert 2002, 158; notre traduction).

Il est intéressant de noter qu'il n'y a pas nécessairement de stigmatisation pour les danseurs nus qui opèrent dans un cadre hétérosexuel. Au contraire, il y a un réel intérêt et un engouement pour ces hommes qui choisissent de pratiquer la danse nue. De plus, ceux-ci gagnent généralement beaucoup plus d'argent que les femmes danseuses pour moins d'efforts (Margolis et Arnold 1993, 346). Cette situation souligne à quel point les rapports sociaux de genres sont inégalitaires, car un même comportement n'est pas interprété de la même façon s'il est adopté par un homme ou par une femme. Ici, la danse nue est une curiosité ou une admiration lorsqu'elle est pratiquée par un homme (toujours dans un cadre hétérosexuel), tandis qu'elle est dénigrée et « immorale » dans le cas des femmes (Bruckert 2002, 19, 73, 156; Margolis et Arnold 1993, 345; Hochschild 1983, 172-3). Cette inégalité peut également être perçue dans une publicité pour recruter des danseurs nus, qui met l'emphasis sur deux aspects pour les attirer : « une boîte de nuit sophistiquée » et « des femmes *très* excitées » (Margolis et Arnold 1993, 346; notre traduction, les auteures soulignent). Cette affirmation sous-entend que regarder un spectacle de danseurs nus « prépare » sexuellement les femmes pour d'autres hommes (Margolis et Arnold 1993, 346). De même, certains danseurs admettent que, lorsqu'ils font « du temps supplémentaire » avec des femmes

clientes, ils les considèrent plus comme des amantes de passage que comme de réelles clientes qui les payent en échange de leurs services sexuels (Dorais et Lajeunesse 2003, 132).

Du côté des relations homosexuelles masculines dans l'industrie du sexe, il existe plusieurs ressemblances avec le milieu hétérosexuel ayant des hommes consommateurs. La stigmatisation est plus présente et la hiérarchisation des fonctions (prostitution, escorte, danse nue, etc.) est primordiale. Ces fameuses « heures supplémentaires » représentent un sujet très tabou parmi les danseurs nus (surtout ceux qui s'affirment hétérosexuels), car la prostitution se situe, à leurs yeux, au bas de l'échelle des types d'occupation dans l'industrie du sexe. Par ailleurs, un danseur déclare : « Personne ne le dit à personne. Aucun danseur ne va dire qu'il fait des clients [...]. Personne [ne] veut passer pour un prostitué. Les gars ont leur image de mâle à sauver » (Dorais et Lajeunesse 2003, 127). Un autre danseur interrogé par Dorais et Lajeunesse (2003, 132) indiquait qu'« il trouve à la fois comique et pathétique le fait que lui, homme hétérosexuel, danse pour des hommes qui, souvent, se disent aussi hétérosexuels ». Nous décelons clairement chez les danseurs cette peur de « perdre » leur masculinité en échangeant des services sexuels contre de l'argent avec des hommes clients. En somme, la stigmatisation liée à leur occupation est inévitablement entremêlée d'une autre forme de stigmatisation qui, elle, est associée à la performance de leur genre.

5. Synthèse

Nous avons passé en revue les quatre aspects pertinents de la relation entre les danseuSEs nuEs et les clientEs, en l'occurrence la manière dont les lieux encadrent et influencent leurs interactions, leur lien physique et sexuel, l'échange marchand qui s'opère au cours de leurs rencontres ainsi que leur liaison émotive. Toutes ces dimensions sont imbriquées les unes dans les autres et s'articulent avec les rapports sociaux de genre qui posent généralement la femme en tant qu'objet-regardé-payé et l'homme en tant que sujet-voyeur-payeur. À travers ces analyses, nous voyons que ce dernier est favorisé dans le rapport de pouvoir. Elles mettent aussi clairement en scène la performance des genres féminin et masculin liés au sexe qui leur correspond dans leur conception dichotomique. Ces rôles, très présents dans la relation entre les femmes danseuses et leurs clients

masculins, sont binaires et déterminés à partir du sexe biologique des individus. Les genres masculin et féminin sont hiérarchisés et définis en opposition l'un par rapport à l'autre. Cette dichotomie est également présente dans les études portant sur les bars de danseurs nus. Qu'ils soient pour hommes ou pour femmes, le raisonnement en termes de masculinité, antinomique à la féminité, est omniprésent.

Comme nous l'avons vu, la littérature existante est très riche d'enseignements pour comprendre les relations et interactions à partir d'une conception binaire du genre. Nous croyons cependant qu'en analysant seulement les interactions entre les danseuSES et les clientEs à partir de cette notion dichotomique, il est impossible de déceler les diverses expressions du genre qui pourraient éventuellement émerger. Dans ce mémoire, nous nous sommes demandé si les bars de danseurs nus hétérosexuels et homosexuels pouvaient représenter un espace où cette diversité peut se manifester et si oui, comment elle s'articule avec les rapports sociaux de genre dominants. Pour répondre à cette question, nous avons examiné la relation de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine en y appliquant les concepts théoriques *queer* de Judith Butler (2006a, 2006b, 2009) et des éléments sociologiques d'Erving Goffman (1968). Se situant dans le courant féministe post-moderne et ayant pour principe l'intersectionnalité, – qui rejettent la binarité des genres et reconnaissent la complexité des identités – nous croyons que les écrits de Butler apporteront un éclairage nouveau et plus diversifié sur le rapport de force qui existe entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. Le prochain chapitre présente le cadre conceptuel ainsi que la méthodologie adoptés.

CHAPITRE 2 : COMMENT ANALYSER LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE EN TENANT COMPTE DE LA DIVERSITÉ DES GENRES?

Pour répondre à notre question de recherche, nous devons utiliser une approche qui nous permet de désarticuler l'amalgame sexe-genre-rôle retrouvé dans la littérature. Pour ce faire, nous utiliserons principalement les théories de Judith Butler, combinées avec la sociologie goffmanienne. Selon nous, l'approche développée par Butler complète les éléments mis de l'avant dans la littérature par rapport à la relation de pouvoir entre la clientèle et les danseurs nus. La logique constructiviste mise de l'avant par la philosophe ainsi que son ajout d'une perspective féministe à la conception foucauldienne du pouvoir structurent notre cadre conceptuel. Dans un deuxième temps, nous détaillons la méthodologie et le cadre d'analyse qui nous ont permis concrètement de recueillir les données sur le terrain et de les examiner.

Cadre conceptuel

Le cadre conceptuel est divisé en deux grandes sections. La première porte sur l'idée de Butler que le sexe est construit par les expressions du genre. Nous y exposons son concept de performativité ainsi que sa vision du « sexe » en tant qu'idéal régulateur, dans deux de ses plus grandes forces qui sont également ses plus grandes faiblesses. En second lieu, sa théorisation du phallus est expliquée en trois points : la réduction de ce dernier par synecdoque; sa transférabilité et le pouvoir qu'il insuffle au regard masculin; ainsi que les exclusions sur lesquelles il repose et la constante peur de sa propre perte.

1. Le sexe est le genre

Selon Michel Foucault (1994, 740), nous sommes constamment dans des rapports de pouvoir dont il est impossible de s'extirper. Il indique que la sexualité est imbriquée dans des matrices de pouvoir et qu'elle est toujours produite ou construite à l'intérieur de pratiques historiques spécifiques, qu'elles soient discursives ou institutionnelles (Butler 2006a, 131-2). En effet, « la sexualité n'est jamais simplement créée par l'individu; le sexuel, comme le beau et le féminin

sont culturellement construits » (Bruckert 2002, 70; notre traduction). Reprenant la célèbre citation de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient », Butler (2006a, 34, 151) affirme que les personnes ne *sont* pas un genre, elles le *font* : il est toujours performatif. Le genre est un concept introduit par les féministes de la deuxième vague pour détacher le sexe, biologique, des rôles sexuels construits socialement (Brossard 2005, 14-5; Butler 2006a, 8-10, 90). Pour Butler (2006b, 71-2; 2006a, 10), cette distinction ne fait que reproduire la binarité des catégories de sexes et elle voit plutôt le concept de genre comme ce qui *construit* le sexe. Au moyen de la répétition, c'est-à-dire la performance du genre qui se perpétue, assurée par la culture, il y a une (re)production et un renforcement des catégories de sexe, qui sont devenues « naturelles » à long terme (Butler 2006b, 69-70; 2006a, 43-5, 2009, 24; 157; Brossard 2005, 80).

1.1. Le concept de performativité

Le genre est une performance, c'est un acte (Butler 2006a, 190). « Si nous pouvons *devenir* un certain genre, mais qu'il est impossible de l'*être*, alors le genre est, en soi, une sorte d'activité ou d'action incessante et continuellement répétée » (Butler 2006a, 152).

As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a re-enactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation (Butler 2006a, 191; l'auteure souligne).

Ainsi, lorsqu'un individu « choisit »¹ un rôle social déjà établi, il doit composer avec, et généralement *maintenir*, la façade personnelle et publique *déjà instaurée* pour ce rôle (Goffman 1969, 24; nous soulignons). Afin de pouvoir maintenir ces standards pré-établis, il faut absolument réitérer les actes qui permettent de les soutenir :

In analysing the self, then, we are drawn from its possessor, from the person who will profit or lose most by it, for he and his body merely provide the peg on which something of collaborative manufacture will be hung for a time. And the means for *producing* and *maintaining* selves do not reside inside the peg; in fact these means are often bolted down in social establishments (Goffman 1969, 223; nous soulignons).

¹ Nous reprenons le terme « choisir », car c'est celui qu'utilise Goffman dans son ouvrage, mais nous croyons, à l'instar de Butler, que le rôle social qui nous incombe, est imposé par les caractéristiques qui nous composent et que nous ne choisissons pas (origine ethnique, sexe, âge, etc.).

À ce sujet, Butler (2009, 131) indique que nous sommes constituéEs de normes sociales qui nous sont imposées et qu'elles nous placent invariablement dans une logique de relations de pouvoir à partir desquelles, non seulement nous sommes forméEs, mais aussi avec lesquelles nous devons composer à chaque instant. Par exemple, la norme impose que chaque individu atteigne l'une des « versions hyperboliques de "l'homme" ou de "la femme" ». Ces performances sont pour l'essentiel obligatoires, nul ne les choisit, chacun de nous est forcé de négocier avec elles » (Butler 2009, 239). Donc, le sexe « n'est pas un fait simple ou une condition statique du corps, mais un *processus* par lequel des normes régulatrices matérialisent le "sexe" et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes » (Butler 2009, 16; nous soulignons). « [U]n statut, une position, une place sociale n'est pas une chose matérielle à posséder et ensuite à exhiber; il s'agit d'un modèle de conduite appropriée, cohérent, embelli et bien articulé [...] quelque chose qui *doit* être mis en œuvre et représenté, quelque chose qui *doit* être réalisé » (Goffman 1969, 65-6; notre traduction, nous soulignons). Le fait de « [s]'identifier à un genre sous les régimes de pouvoir contemporains implique de s'identifier à un ensemble de normes qui sont et ne sont pas réalisables, et dont le pouvoir et le statut précèdent les identifications » (Butler 2009, 134). C'est par la discipline sociale que chaque individu « performe » une routine, ce qui mène à leur socialisation (Goffman 1969, 30, 50), entre autres, genrée.

A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation – this self – is a *product* of a scene that comes off, and is not a *cause* of it. The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature, and to die; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited (Goffman 1969, 223; l'auteur souligne).

L'*être* (ou le *devenir* pour Butler) étant un produit qui émerge de la scène que nous jouons, il faut répéter cette scène pour continuer à « *être* », à nos propres yeux ainsi qu'à ceux des autres. La performance doit donc être réitérée pour être crédible, ce qui est au cœur du concept de performativité de Butler.

[L]a performativité ne peut être comprise indépendamment d'un processus d'itérabilité, d'une répétition réglée et contrainte des normes. Or, cette répétition n'est pas effectuée *par* un sujet : elle est ce qui rend possible le sujet et en constitue la condition

temporelle. Cette itérabilité implique que la « performance » n'est pas un « acte » ou un événement singulier, mais une production ritualisée, un rituel réitéré sous la contrainte (Butler 2009, 105; l'auteure souligne).

Cette performativité fait en sorte qu'« il n'y a pas de distinction entre le sexe et le genre, car la catégorie « sexe » est, en elle-même, une catégorie *genrée*, pleinement investie politiquement, naturalisée, sans être naturelle » (Butler 2006a, 153; l'auteure souligne). Comme tout humain ne peut avoir d'identité sans sexe (Butler 2009, 17) et que le sexe est une interprétation culturelle et politique du corps, il n'existe aucune distinction entre le sexe et le genre : le genre est construit à l'intérieur du sexe et le sexe s'avère avoir été le genre depuis le début. « Il n'y a pas d'identité sexuelle derrière les expressions du genre; cette identité est “performativement” constituée, précisément par ces “expressions” qui sont perçues comme ses résultats » (Butler 2006a, 34; notre traduction).

1.2. *L'idéal régulateur*

Les expressions du genre sont régulées par un marquage sexué obligatoire et normatif des corps que Foucault appelle « idéal régulateur ». « En ce sens, le “sexe” non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit » (Butler 2009, 15).

Sa force régulatrice apparaît clairement comme une sorte de pouvoir productif le pouvoir de produire – c'est-à-dire de démarquer, de faire circuler, de différencier – les corps qu'il contrôle. Ainsi, le « sexe » est un idéal régulateur qui impose sa matérialisation, laquelle prend place (ou échoue à prendre place) au travers de certaines pratiques strictement régulées [...] En d'autres termes, le « sexe » est une construction idéale qui impose de force sa matérialisation à travers le temps (Butler 2009, 16).

En plus de produire et de régir les corps, cet idéal régulateur détermine aussi leur sexualité : « non seulement, selon cette logique, un lien causal est instauré entre le sexe, le genre et le désir, mais elle suggère également que le désir reflète ou exprime le genre et que le genre reflète ou exprime le désir » (Butler 2006a, 31; notre traduction). En somme, « l'“unité” du genre est un effet de cette pratique régulatrice qui cherche à rendre uniforme l'identité genrée par l'hétérosexualité obligatoire » (Butler 2006a, 43; notre traduction). Cette « loi » puise entre autres sa force dans le fait qu'elle est constamment citée et de la symbolique et des exclusions sur lesquelles elle repose. Ces éléments constituent à la fois ses plus grandes forces ainsi que ses plus grandes faiblesses.

1.2.1. *La répétition : force et faiblesse de l'idéal régulateur.* Une action peut être jugée convenable ou non par un groupe social spécifique. Cette action est jugée selon des règles établies et, lors d'une approbation, il y a une force qui se dégage du maintien des règles en question (Goffman 1968, 5-6). En d'autres termes, cette dernière se renforce chaque fois que l'on s'y réfère. Prenons l'exemple d'un juge qui émet un jugement :

Bien qu'il puisse sembler que la puissance d'obligation de ses mots découle de la force de sa volonté ou d'une autorité antérieure, c'est plutôt le contraire qui est vrai : c'est *à travers* la citation de la loi que la figure de la « volonté » du juge est produite et qu'est établie la « priorité » de l'autorité du texte. En effet, c'est de l'invocation de la convention que l'acte de discours du juge tire son pouvoir de contrainte; ce pouvoir d'obligation ne peut être trouvé ni dans le sujet, dans le juge, ni dans sa volonté, mais dans l'héritage citationnel par lequel un « acte » contemporain émerge dans le contexte d'une chaîne de conventions contraignantes (Butler 2009, 227-8; l'auteure souligne).

Comme la loi se resignifie et se renforce à chaque fois qu'elle est citée, « [t]out cela suggère que les “positions sexuées” ne sont pas des lieux, mais plutôt des pratiques citationnelles instituées au sein d'un domaine juridique, d'un domaine de contraintes constitutives » (Butler 2009, 118). La loi de l'hétérosexualité impose une symbolique « homme » et « femme » inatteignable que les individus sont contraints de « citer » incessamment au moyen de leurs actes afin de s'en approcher le plus possible. Ils deviennent donc de plus en plus « femme » ou « homme » – sans jamais l'« être » complètement, car il s'agit d'idéaux – en citant la loi qui, elle, se renforce et se resignifie à chaque instant qu'elle est mise en pratique.

Si un performatif réussit provisoirement (et je soutiendrai que ce « succès » est toujours provisoire), ce n'est pas parce qu'une intention régit efficacement l'action du discours, mais seulement parce que cette action fait écho à des actions précédentes, et *accumule la force de l'autorité à travers la répétition ou la citation d'un ensemble antérieur de pratiques faisant autorité*. Cela signifie donc qu'un performatif « fonctionne » dans la mesure où il *s'appuie sur, en même temps qu'il masque*, les conventions constitutives par lesquelles il est mobilisé. En ce sens, aucun terme, aucune affirmation, ne peut fonctionner performativement sans l'historicité accumulée et dissimulée de la force (Butler 2009, 229; l'auteure souligne).

Les êtres (ou les corps) ainsi produits, portent donc la marque de toute cette historicité dans chacune de leurs parties (Goffman 1969, 223).

Cependant, même si cette répétition continuelle représente toute la force des normes sociales sexuelles, elle en incarne aussi la plus grande faiblesse, car « [p]uisque la loi doit être répétée pour préserver son autorité, elle réinstitue perpétuellement la possibilité de son propre échec » (Butler 2009, 118). En effet, toute cette machinerie de production des êtres peut parfois se détraquer (Goffman 1969, 223). Le facteur clé dans cette structure, est donc le maintien d'une définition unique de la situation relativement à une multitude de perturbations potentielles (Goffman 1969, 225). Il y a différentes conséquences à l'échec du maintien des règles (Goffman 1968, 6). Ces conséquences peuvent se manifester comme un rejet du groupe, une stigmatisation, etc. Toutefois, un échec de la loi peut aussi être une forme de résistance par rapport à celle-ci ainsi qu'à sa symbolique, sans toutefois réussir à les transformer réellement (Butler 2009, 115).

Dans la mesure où le genre est assigné, il n'est jamais réalisé de façon tout à fait conforme aux attentes, et celui à qui il s'adresse n'incarne jamais entièrement l'idéal qu'il ou elle est forcé d'approcher. De plus, cette incarnation est un processus répété. Or l'on peut interpréter la répétition précisément comme ce qui *sape* les prétentions à la maîtrise volontariste désignées par le sujet dans le langage (Butler 2009, 233).

Grâce à cette perspective théorique, nous pourrions distinguer dans l'analyse empirique les échecs ou les résistances ainsi que les réussites ou les réaffirmations de cette norme hétérosexuelle dans l'apparence des personnes, leur comportement ainsi que dans leurs interactions avec les autres. Est-ce que ces aspects concordent ou non avec le stéréotype et comment? Le remettent-ils en question ou le réaffirment-ils?

1.2.2. Le symbolique : force et faiblesse de l'idéal régulateur. La citation incessante de la loi est directement liée à sa force symbolique : « [l]e pouvoir excessif du symbolique est lui-même *produit* par les citations particulières qui incarnent la loi » (Butler 2009, 118; l'auteure souligne). Par exemple, « le statut incontesté du "sexe" au sein de la dyade hétérosexuelle garantit le fonctionnement de certains ordres symboliques, et [...] sa contestation remet en question la place des limites de l'intelligibilité symbolique et la façon dont elles sont fixées » (Butler 2009, 31). Toutes les identités non hétérosexuelles sont rendues « culturellement impensables et non vivables » par la loi (Butler 2009, 121). Le simple fait de considérer incompréhensible tout ce qui sort du cadre binaire des identités sexuelles, démontre bien la puissance de cette symbolique

hétérosexuelle. La loi fonctionne sur la peur et l'abjection (Butler 2009, 115) et le fait de « s'identifier à un sexe, c'est se tenir dans une certaine relation vis-à-vis d'une menace imaginaire, imaginaire et puissante, puissante précisément parce qu'elle est imaginaire » (Butler 2009, 110). Cette menace imaginaire fait en sorte que l'homosexualité est « toujours considérée comme la figure de l'«échec» du symbolique à constituer entièrement ou définitivement ses sujets sexués, mais aussi toujours comme une rébellion subordonnée, impuissante à réarticuler les termes de la loi » (Butler 2009, 121). L'homosexualité en soi n'est pas assez radicale et forte pour reformuler la loi, mais elle peut ouvrir un peu plus les brèches créées par cette même loi. Nous pouvons constater que « [l]a force normative de la performativité, son pouvoir d'établir ce qui est reconnu comme un "être", ne s'exerce pas uniquement à travers la réitération, mais également à travers l'exclusion » (Butler 2009, 192).

Cependant, l'homosexualité stéréotypée construite de manière antinomique au modèle hétérosexuel imposé, n'est pas entièrement « répudiée » (Butler 2009, 121). Elle est reléguée « au domaine éphémère de l'imaginaire » et demeure une « curiosité », étant plutôt perçue comme passagère et impossible à long terme (Butler 2009, 121). Cette homosexualité est tolérée parce qu'elle est construite par la loi – et parfois même par ses protagonistes – en totale opposition avec le modèle hétérosexuel dominant, ce qui est problématique, car l'homosexualité et l'hétérosexualité ne sont pas mutuellement exclusives (Butler 2009, 122). Plus précisément, c'est la cohérence des identités, quelles qu'elles soient, qui pose problème, car « si l'identité est construite à travers l'opposition, elle est aussi construite à travers le rejet » (Butler 2009, 124). Ceci implique qu'elle a besoin de son contraire pour exister et, par conséquent, qu'elle est aussi beaucoup plus sous son emprise (Butler 2009, 124). Par exemple, une femme lesbienne dont l'identité est construite de manière parfaitement antinomique avec l'hétérosexualité peut être beaucoup plus sous son joug qu'une femme bisexuelle ou hétérosexuelle « qui connaît et vit son instabilité constitutive » (Butler 2009, 124). Nous voyons que « l'hétérosexualité institutionnelle requiert et produit l'univocité de chacun de ces termes genrés, limitant ainsi les multiples possibilités de genres à travers l'imposition d'un système binaire et oppositionnel » (Butler 2006a, 31; notre traduction).

Nous pouvons constater que les règles de cette symbolique hétérosexuelle, « qui régulent et légitiment la réalité, constituent le mécanisme par lequel certains fantasmes reconnus, certains imaginaires reconnus, sont insidieusement élevés au rang de paramètres de la réalité » (Butler 2009, 138). Une fois bien huilée, toute cette mécanique encombrante et lourde de production des êtres forge des impressions qui sont prises pour la réalité et, de cette performance, émerge un être qui nous apparaîtra bien réel et solide (Goffman 1969, 223-4). De cette manière, il est toujours possible de manipuler les impressions d'autrui en tant que substitut de la réalité, car un simple signe de la présence d'une chose peut être suffisant pour créer l'impression qu'elle est bel et bien présente (Goffman 1969, 221). Ainsi, même si les essences « femme » et « homme » n'existent pas, nous donnons, malgré tout, plusieurs signes de leur « présence » en nous. Ces fausses essences féminines et masculines peuvent être poussées à l'extrême et parodiées par les *drag queens* et les *drag kings*, qui mettent en scène le sexe « opposé » de manière théâtrale. Le travestissement dénaturalise le sexe (Butler 2009, 140) sans nécessairement être subversif, car il reproduit parfois exactement les stéréotypes hétérosexuels et contribue à sa puissance et son hégémonie (Butler 2009, 240).

Qu'il soit subversif ou non, il est clair que le travestissement prouve que les « normes [hétérosexuelles] régulant la réalité sont *elles-mêmes* fantasmatiquement instituées et maintenues » (Butler 2009, 138; l'auteure souligne). C'est donc dans les échecs inévitables de leur atteinte qu'il est possible de voir que les êtres sont constitués d'une série d'actes répétés afin d'approcher un idéal identitaire apparaissant bien ancré dans la réalité, mais qui, dans ses « discontinuités » occasionnelles, révèle toute sa temporalité et sa contingence de par son absence d'ancrage réel (Butler 2006a, 192).

Concrètement, nous observerons comment s'expriment ces « discontinuités », non seulement chez les personnes elles-mêmes (apparence, attitude, etc.), mais également dans de leurs interactions avec les autres. Les logiques hétérosexuelle et homosexuelle oppositionnelles seront-elles présentes et aussi stéréotypées que la « loi » l'exige? Les retrouverons-nous dans les interactions entre les clientEs et les danseurs ou verrons-nous plutôt une incohérence dans leur identité et leurs relations?

1.2.3. Les brèches et les failles permettant une resignification des catégories. Malgré toute sa force, la « loi » ne parvient jamais à définir

complètement et irrémédiablement les identités. « Elles sont constamment canalisées, consolidées, réduites, contestées et, parfois, contraintes à céder. Le fait que la *résistance* soit ici liée uniquement à la possibilité de l'*échec* témoigne [...] de l'insuffisance de cette conception de la loi » (Butler 2009, 115; l'auteure souligne).

Le jamais tout à fait achevée, que les corps ne se conforment jamais entièrement aux normes qui leur imposent leur matérialisation. Ce sont précisément les instabilités et les possibilités de rematérialisation ouvertes par ce processus qui signalent l'existence d'un domaine où la force de la loi régulatrice peut être retournée contre elle-même et faire naître des réarticulations mettant en question la force hégémonique de cette même loi régulatrice (Butler 2009, 16).

Les possibilités de remodelage des identités se trouvent précisément dans les répétitions des échecs à atteindre l'idéal imposé par la « loi ». Ceci démontre à quel point les identités ne sont que de subtiles constructions politiques (Butler 2006a, 192). Leur déconstruction n'implique pas une déconstruction du politique, mais établit plutôt comme politique précisément les termes permettant l'articulation de ces identités (Butler 2006a, 203). « La resignification des normes découle donc de leur *inefficacité*, de sorte que la question de la subversion, de *l'exploitation des faiblesses de la norme*, en vient à concerner la façon d'habiter les pratiques de sa réarticulation » (Butler 2009, 239-40; l'auteure souligne). Parfois, comme dans le cas du terme *queer*, une norme de genre qui rejette une population dans l'abjection peut être complètement resignifiée politiquement et socialement de manière « encapacitante » (*empowerment*), en étant occupée et reterritorisée en site de résistance (Butler 2009, 234). Cependant, le sujet ne peut se servir de ces identifications à souhait, comme des simples instruments.

Au contraire, le sujet est l'imbrication d'identifications mobilisées simultanément bien qu'elles soient incohérentes entre elles; il est constitué par l'itérabilité de sa performance, et cette répétition a pour effet à la fois de légitimer et de délégitimer les normes de réalité par lesquelles il est produit (Butler 2009, 138).

En somme, même si les personnes sont prises dans ces logiques de pouvoir, elles demeurent des actrices et peuvent utiliser les failles et les marges de ces structures afin de les élargir et parvenir à « resignifier » les catégories (Brossard 2005, 86; Butler 2009, 24). C'est précisément à l'intérieur de ces marges et de ces failles que se situent les bars de danseurs nus pour femmes et pour hommes. Ces lieux viennent déstabiliser les catégories de sexe bien définies et ancrées dans notre

culture. Reste à savoir si cette brèche permettra ou non un remodelage des catégories dichotomiques traditionnelles et quelle incidence cela pourrait avoir sur les rapports de pouvoir.

2. Le Phallus

Le concept de phallus nous permettra d'analyser le rapport de force dans les relations entre les danseurs et leurs clientEs. Les humains sont systématiquement divisés en deux « sexes » : les hommes et les femmes. Cette binarité s'exprime en deux « sexes opposés » dont chacun est construit en fonction de ce que l'autre n'est pas, ce qui renforce la dichotomie hétérosexuelle, où deux « sexes » sont parfaitement complémentaires (Butler 2006a, 30). Symboliquement, les hommes *ont* le phallus : le pénis incarne le phallus et ils ont une constante peur de le perdre, c'est-à-dire qu'ils ont peur de la castration. Les femmes, quant à elles, *sont* le phallus : elles représentent sa perte et le désir de l'avoir (Butler 2009, 94-5, 100). Ainsi, un humain est toujours sexué. Butler (2006a, 154) affirme que le « sexe » est nécessairement féminin et que la *relation* hétérosexuelle n'est pas réciproque ou binaire dans le sens commun, parce qu'il n'existe qu'un seul « sexe », soit le féminin.

Elle explique qu'« être » un homme, n'est pas l'équivalent d'être sexué, car être sexué implique toujours de devenir particulier et relatif et les hommes participent à notre société en tant que personnes universelles (Butler 2006a, 154). En d'autres termes, seuls les hommes sont des « personnes » et il n'y a d'autre genre que le féminin (Butler 2006a, 27; Murphy 2003, 330). En outre, une femme ne peut « être » femme que par rapport à un homme. Le « sexe » féminin n'existe que pour stabiliser et consolider la relation hétérosexuelle (binaire et oppositionnelle) avec un homme (Butler 2006a, 153). Par ailleurs, seul le regard masculin a le privilège et « le pouvoir de produire des corps », c'est-à-dire de consacrer une femme, femme (Butler 2009, 143). Sachant cela, Butler (2006a, 26, 153) indique que les lesbiennes, n'étant pas en relation avec d'autres hommes, ne sont ni femmes ni hommes, et représentent plutôt un troisième « sexe » qui dépasse les catégories genrées traditionnelles masculine et féminine. L'auteure affirme que ce troisième « sexe » est le seul à problématiser radicalement le sexe et le genre en tant que catégories politiques descriptives (Butler 2006a, 153).

Sera-t-il possible d'observer une telle remise en question des catégories dans le cas d'hommes homosexuels dans les bars de danseurs nus? Sachant que seules les femmes sont des êtres sexués et qu'elles sont femmes seulement par rapport aux hommes, comment les danseurs nus assument leur position d'objet sexuel face aux membres féminins et masculins de l'audience? Autrement dit, de quelle manière s'opère leur sexualisation par rapport à l'assistance? Ouvre-t-elle une brèche créant un espace à l'expression d'autres genres ou reproduit-elle les stéréotypes sexuels dominants?

2.1. Le phallus comme synecdoque et l'intersectionnalité

Historiquement, le phallus est associé au pénis. Pour Butler (2009, 145), « [l]e phallus fonctionne comme une synecdoque car, dans la mesure où il est une représentation du pénis, il constitue l'idéalisation et l'isolement d'une partie du corps, cette partie étant en outre investie de la force de la loi symbolique ». Les corps sont ainsi différenciés par leur sujétion à la « loi », qui leur impose d'approcher les positions d'« avoir » ou d'« être » le phallus. Donc, « les hommes deviennent hommes en approchant la position d'« avoir le phallus », ce qui veut dire qu'ils sont contraints à approcher une “position” qui est elle-même le résultat d'une réduction par synecdoque de la masculinité à sa “partie” ». Le pénis, en tant qu'idéalisation de cette réduction du phallus aux parties génitales masculines, incarne donc le symbole qui régit l'ordre symbolique. Il est investi du pouvoir social conféré par le phallus.

Cependant, « être » homme n'est pas suffisant pour occuper la plus haute position de la hiérarchie sociale. Il est important de mentionner que le pouvoir social est enraciné dans le regard de l'homme blanc « dont la masculinité est cependant réalisée et garantie à travers l'hétérosexualité comme rituel de purification raciale. Sa masculinité ne peut être assurée que par la consécration de sa blanchitude » (Butler 2009, 188). Ainsi, l'humain est non seulement homme ou femme, il est aussi simultanément blanc ou noir, vieux ou jeune, hétérosexuel ou homosexuel, etc. Les identifications d'une personne sont imbriquées les unes dans les autres, mais socialement conçues en axes de pouvoir séparables (race, sexualité, genre, âge, etc.). « La séparation théorique pluraliste de ces termes en “catégories” ou même en “positions” est elle-même fondée sur des opérations d'exclusion qui leur attribuent une fausse uniformité » (Butler 2009, 125), car

« une identification est toujours et exclusivement acquise aux dépens d'une autre » (Butler 2009, 127). Il est primordial de poser un regard intersectionnel sur « [c]es catégories qui, dans le cadre d'une telle énumération, paraissent séparables, [mais qui] sont en réalité les conditions d'articulation les unes des autres » (Butler 2009, 126). Il s'agit de concevoir l'identité non pas « comme une position préétablie ou une entité uniforme », mais bien « comme une partie d'une carte dynamique du pouvoir, dans laquelle les identités sont constituées ou effacées, déployées ou paralysées » (Butler 2009, 126). Chaque imbrication de catégories implique un degré de pouvoir différent et il en résulte une hiérarchie des identités ayant à son sommet l'homme blanc occidental, hétérosexuel, bourgeois, etc.

2.2. *La transférabilité du phallus et le pouvoir du regard de l'homme blanc*

Nous avons déjà mentionné que seul le regard de l'homme blanc, ayant le phallus, a le pouvoir de rendre une femme, femme (Butler 2009, 143). Toutefois, malgré les croisements (*crossing*) performatifs de toutes sortes (genre, sexualité, ethnie, physionomie, etc.), le corps peut aussi être « renaturalisé » par l'hégémonie normative blanche hétérosexuelle (Butler 2009, 140). Par exemple, dans le film *Paris Is Burning*, la cinéaste Jennie Livingston, qui est une femme blanche lesbienne états-unienne bourgeoise, tient la caméra et interagit avec les personnes participantes à son documentaire. Lors d'une scène, elle est seule avec Octavia, une transgenre latino-américaine de classe populaire, qui pose pour la caméra comme s'il s'agissait d'une séance de photographie. Livingston la filme en lui disant à quel point elle est fantastique, belle, etc. Plus elle la complimente, plus Octavia pose pour elle afin d'obtenir sa reconnaissance. Dans cette situation, le regard de la cinéaste a le pouvoir de consacrer Octavia en femme. Autrement dit, Livingston « a » le phallus, car elle « devient ainsi celle qui a le pouvoir de transformer les hommes en femmes, et ceux-ci dépendent par là du pouvoir de son regard pour devenir et rester femmes » (Butler 2009, 142).

Dans la mesure où la caméra représente tacitement l'instrument de la transsubstantiation, elle assume la place du phallus, en tant qu'il est ce qui contrôle le champ de la signification. La caméra exploite ainsi le privilège masculin du regard désincarné, du regard qui a le pouvoir de produire des corps, mais qui n'est pas lui-même corporel (Butler 2009, 143).

Cet exemple démontre bien comment il est possible de déplacer la symbolique du phallus sur une autre partie (non) anatomique d'une personne. Ainsi, il existe un phallus lesbien qui permet de sortir des normes hétérosexistes et masculinistes (Butler 2009, 98-102). « Non seulement le phallus circule hors des trajectoires établies, mais il peut également être absent, indifférent ou diminué de quelque autre manière en tant que principe structurant de l'échange sexuel » (Butler 2009, 112-3).

Cette relation spéculaire est cependant elle-même établie à travers l'exclusion et l'abjection d'un domaine de relations dans lequel sont poursuivies toutes les identifications qui ne devraient pas l'être : où des hommes souhaitent « être » le phallus pour d'autres hommes, où des femmes souhaitent « avoir » le phallus pour d'autres femmes, où des hommes souhaitent à la fois avoir et être le phallus pour d'autres hommes au sein d'une scène dans laquelle le phallus non seulement circule entre la modalités de l'avoir et de l'être, mais entre des partenaires dans un circuit d'échange instable, avec des hommes qui souhaitent « être » le phallus pour une femme qui l'« a » et des femmes qui souhaitent l'« avoir » pour un homme qui l'« est » (Butler 2009, 112).

Sur le terrain, est-ce que le phallus circule entre les individus ou s'il est strictement binaire et oppositionnel, même dans un contexte homosexuel? Est-ce que parmi les clientEs ou les danseurs, un groupe ou des individus en particulier auront ce pouvoir de transformer ou de produire le corps de l'autre?

2.3. *L'exclusion et la peur de perdre le phallus*

La circulation du phallus implique de sortir du cadre binaire hétérosexuel qui ne permet pas de voir d'autres identifications sexuelles des corps que celles du féminin et du masculin.

C'est toute cette palette de contestation de l'identification qui est exclue de la représentation binaire de l'hétérosexualité normalisée et de l'homosexualité abjecte. Le binarisme de l'homosexualité masculine féminisée, d'une part, et de l'homosexualité féminine masculinisée, de l'autre, est lui-même produit comme le spectre restrictif constituant les limites de l'échange symbolique (Butler 2009, 113).

Même s'il n'existe pas que « deux figures d'abjection, les versions inversées de la masculinité et de la féminité hétérosexualisées » (Butler 2009, 113), ce sont les deux seules issues dans cette structure de pouvoir. « Si un homme refuse trop radicalement d'« avoir le phallus », il sera puni par l'homosexualité, et si une femme refuse trop radicalement sa position de castration, elle sera punie par

l'homosexualité » (Butler 2009, 112). En ne montrant que ces deux possibilités de « punition », tous les croisements complexes d'identité et de désir qui auraient le potentiel de remettre en cause le modèle dichotomique des genres, sont exclus et occultés (Butler 2009, 113). Ces spectres d'homosexualité antinomiques à l'hétérosexualité sont précisément « produits *par* le symbolique comme son extérieur menaçant, afin de sauvegarder la continuité de son hégémonie » (Butler 2009, 113; l'auteure souligne).

Ainsi, « c'est à travers la menace de la punition, à travers la menace d'une féminisation, qu'est imposée une identification imaginaire et par conséquent inadéquate » (Butler 2009, 111). L'homme n'assume ses attributs génitaux que devant la menace de castration, qu'il ressent à chaque instant qu'il n'est pas en train d'approcher la norme de masculinité. En fait, il échoue constamment à atteindre cet idéal (il ne peut que s'en rapprocher le plus possible), donc il éprouve perpétuellement « la distance entre cette identification imaginaire et le symbolique comme menace de punition, l'échec à se conformer, le spectre de l'abjection » (Butler 2009, 111). Les hommes ont peur de finir comme les femmes qui sont déjà punies, c'est-à-dire castrées et, par le fait même, « de sombrer dans l'envie de pénis » (Butler 2009, 111). « La position féminine est constituée comme la réalisation figurée de cette punition, la représentation même de cette menace, et elle est par conséquent produite comme un manque seulement par rapport au sujet masculin » (Butler 2009, 111).

« Assumer la position féminine, c'est reprendre la figure de la castration ou, à tout le moins, négocier une relation à elle, c'est symboliser à la fois la menace vis-à-vis la position masculine et la garantie que le masculin "a" le phallus » (Butler 2009, 111). « Du fait précisément que la garantie peut se muer en menace de castration, la position féminine doit être adoptée sur un mode rassurant » (Butler 2009, 111). « Cette "identification" est ainsi produite *de façon répétée* et, dans l'exigence que l'identification soit *répétée*, persiste la possibilité, la menace, qu'elle *échouera* à se répéter » (Butler 2009, 111-2; l'auteure souligne). En somme, soit la femme est la garantie de la possession du phallus par l'homme, soit elle incarne la menace de la castration parce qu'elle « possède » le phallus. De par sa possession du phallus, la femme est automatiquement vue comme une force destructrice contrairement à l'homme qui, lui, utilise nécessairement bien et à bon escient son pouvoir masculin. Pour que tout

fonctionne bien selon le cadre binaire hétérosexuel, la relation doit être spéculaire : l'homme « a » le phallus et la femme lui reflète le fait qu'il « a » le phallus, ce qui fait en sorte qu'elle a le pouvoir de lui donner ou de lui retirer cette garantie (Butler 2009, 112). Par exemple, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la danseuse nue a le pouvoir de miner ou de renforcer le pouvoir masculin du client en permettant ou non sa réalisation par l'attention qu'elle décide de lui accorder en échange de son argent (Wood 2000, 28).

Bref, ces concepts nous permettront de voir si les stéréotypes de masculinité et de féminité seront reproduits dans les bars de danseurs nus ou si, au contraire, ou de façon complémentaire, d'autres expressions de genre émergeront et quelles incidences ces performances de genre auront sur les rapports de force entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. La prochaine section détaille la méthodologie employée pour la collecte de données et la réalisation de ce mémoire.

Méthodologie

L'objectif premier de ce mémoire est de comprendre l'influence des rapports de genre sur la relation de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle masculine et féminine. Pour atteindre cet objectif, nous avons choisi d'effectuer de l'observation non dévoilée dans deux bars de danseurs nus, dont l'un s'adresse à une audience féminine et l'autre, exclusivement à des hommes. Nous avons analysé toutes les informations recueillies à l'aide d'une grille d'analyse que nous avons élaborée et ajustée au fil des séances d'observation. Les sections suivantes explicitent et justifient les différents éléments de notre stratégie de recherche

1. Le choix des lieux

Le 281 est le premier bar que nous avons choisi, car il est le seul établissement de danseurs nus à Montréal à s'adresser essentiellement aux femmes. Nous avons décidé de le comparer avec le Stock bar, bar de danseurs nus homosexuel. Ce dernier vise une clientèle strictement masculine, sauf le mercredi soir, lors de la soirée des dames. Nous avons sélectionné ce club à la suite d'une première phase d'observation exploratoire afin de trouver un endroit équivalent

au 281. Il était important de trouver des bars similaires, car, comme nous l'avons vu, les lieux ont une influence considérable sur la relation entre les danseuSEs et les clientEs, de par leur encadrement spécifique des interactions (Dressel et Peterson 1982; Margolis et Arnold 1993; Smith 2002). Donc, il nous fallait des bases équivalentes en termes de contexte pour être en mesure de réaliser une comparaison pertinente des relations de pouvoir qui s'y déroulent. Les deux établissements choisis sont assez huppés. Ils ont une décoration, un fonctionnement et des prix semblables. Leur ambiance est similaire et chacun attire une clientèle ayant un statut socioéconomique assez élevé. Les deux sont situés sur la rue Sainte-Catherine, le 281 étant en plein centre-ville et le Stock bar, dans le Village gai.

2. L'observation non dévoilée

Nous avons eu recours à des sources d'informations primaires pour notre collecte de données, premièrement parce qu'aucune source secondaire ne traite directement de la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle masculine. Deuxièmement, les données secondaires portant sur la relation entre les danseurs nus et les femmes clientes datent surtout des années 1980 et 1990. Comme nous n'en avons trouvé aucune à partir de 2000, nous devons nous munir de données primaires récentes afin de produire une étude actualisée. Ainsi, l'observation non dévoilée était la stratégie de recherche la plus efficace et la plus accessible dans le contexte de ce mémoire. D'abord, les contraintes de temps et d'espace liées au mémoire de maîtrise justifient ce choix. Ensuite, ce dernier s'explique par le fait que, au-delà des paroles et des motifs d'action des individus, leur comportement non verbal est une source d'information élémentaire et joue un rôle communicatif primordial dans l'interaction sociale (Goffman 1969, 219). Aussi, était-il tout indiqué pour nous d'utiliser cette forme de collecte de données plutôt que de faire des entretiens semi-directifs avec les danseurs nus et la clientèle. D'autre part, nous avons concentré notre observation sur *l'interaction* qui se déroule entre les deux groupes de personnes dans le bar afin de comprendre les rapports de force qui les lient. Selon Bruckert (2002, 100), c'est précisément au niveau des interactions sociales et individuelles qu'il faut regarder pour *voir* les complexes négociations de pouvoir dans les bars de danse nue.

Nous avons réalisé une phase d'observation en tant que clientes dans les deux bars mentionnés lors des soirées. Comme nous devions adopter le comportement de clientEs types afin de ne pas dévoiler notre objectif de recherche, aucune prise de notes n'a eu lieu durant les moments d'observation dans les bars. Cette prise de notes s'est systématiquement effectuée tout de suite à la sortie des établissements, enregistrée sous forme orale. Nous les avons retranscrites et classées plus tard afin de pouvoir les analyser. Ces notes contiennent également des conversations non formelles que nous avons entendues ou que nous avons entretenues avec des clientEs et des danseurs nus, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du bar.

Nous avons débuté la phase d'observation non dévoilée exploratoire au printemps 2010 afin de trouver un club de danseurs nus homosexuel équivalent au 281. Nous sommes allées une fois dans les trois bars de danseurs nus homosexuels à Montréal qui offraient des soirées pour dames, c'est-à-dire le JP, le Campus et le Stock bar. Après la sélection du lieu selon des critères de ressemblance avec le 281, nous avons réalisé la collecte de données à l'automne 2010, plus précisément, lors des mois d'octobre et de novembre. Nous avons assisté en tant que clientes à des soirées sur une base hebdomadaire, en alternance au Stock bar et au 281, durant cinq semaines. Toutefois, nous n'avons passé que deux soirées au 281 parce que nous avions le sentiment d'avoir recueilli assez de données pour notre analyse. Le déroulement des deux soirées était très similaire et les clientèles se ressemblaient beaucoup. De plus, le personnel ainsi que les danseurs et leurs numéros étaient sensiblement les mêmes. Nous sommes allées un vendredi, de 21 h à 23 h 30 et un jeudi, soir des auditions, de 21 h 45 à 1 h 30. Les « soirées auditions » permettent à n'importe quel homme d'entrer au 281 et de s'inscrire pour exécuter un numéro devant les clientes dans le but d'y décrocher un emploi, tandis que les vendredis et samedis suivent une formule plus classique. Il était important de prendre part à divers types de soirées ainsi qu'à des moments différents (à l'ouverture, au milieu et à la fermeture) afin de pouvoir dresser un portrait plus complet de leur déroulement.

En ce qui concerne le Stock bar, nous devions y aller seulement trois fois incluant la phase d'observation exploratoire, mais nous sommes allées une fois de plus parce que les soirées pour dames étaient très différentes les unes des autres. Nous avons besoin d'y retourner pour valider les informations déjà recueillies sur

la relation entre les hommes et, du même coup, sur le rapport entre les danseurs nus et les femmes clientes, car il se distingue en quelques points de celui observé au 281. Nous avons donc observé quatre soirées pour dames en tout, à différents moments de la soirée, dont deux plutôt au début et deux autres vers la fermeture du bar. Le problème que nous pensions rencontrer avec les bars homosexuels, et ce fut effectivement le cas, est que la relation entre les hommes diffère considérablement lorsqu'il y a présence ou absence de femmes. Pour vérifier cette intuition et pallier cette difficulté, deux observateurs ont été envoyés à notre place dans une soirée exclusivement pour hommes afin de voir comment la relation évolue lorsqu'ils se retrouvent entre eux. Cette séance d'observation a été immédiatement suivie d'une entrevue semi-dirigée avec les deux observateurs en question afin de documenter cette soirée à partir de leur expérience. Malgré la richesse de leurs observations, nous avons réalisé qu'il était extrêmement difficile de passer par un intermédiaire pour récolter le type d'information que nous cherchions. Ces derniers avaient chacun leur perception des événements et il était pratiquement impossible, par leur description, d'aller récupérer certains éléments essentiels à notre comparaison. Alors, nous sommes nous-mêmes allées faire de l'observation non dévoilée durant une soirée exclusivement pour hommes. Nous avons adopté une apparence androgyne et nous avons demandé à un de nos observateurs réguliers de nous accompagner et de jouer le rôle de notre « vieux protecteur » (*sugar daddy*), étant donné notre différence d'âge. Nous avons pu assister à cette soirée durant deux heures, soit de 22 h 30 à 0 h 30.

Au cours du travail sur le terrain, nous avons donc principalement fait usage de l'observation non dévoilée en tant que technique de collecte de données. Nous avons dû, de manière très limitée, réaliser des entrevues semi-dirigées : une fois pour recueillir les propos des observateurs qui étaient allés à notre place dans une soirée exclusivement pour hommes et une autre fois pour obtenir de l'information sur l'émergence et l'évolution des bars de danseurs nus à Montréal, information pratiquement inexistante dans la littérature. Nous avons également effectué une analyse de contenu à partir d'autres données secondaires (études de cas, témoignages, documentaires, etc.) et primaires (statistiques, législation, jurisprudence, etc.). Il était primordial d'avoir recours à tous ces types de sources d'information afin de tracer une image la plus représentative possible de la situation des bars de danseurs nus à Montréal.

3. La grille d'analyse

Nous avons élaboré une grille d'observation avant de commencer véritablement le terrain pour recueillir des données en fonction des mêmes critères dans tous les bars, et ainsi rendre nos données comparables entre elles. Cette matrice a été ajustée et améliorée tout au long du processus de collecte de données, mais surtout après la première phase d'observation exploratoire. Nous avons une grille plus longue et complète pour la chercheuse et une autre plus concise et rapide pour les personnes accompagnatrices. Il fallait tenir compte du fait que ces personnes se renouvelleraient pratiquement à chaque séance d'observation. À la suite de chacune de ces séances, nous avons des conversations informelles avec ces « clientEs » qui nous accompagnaient afin de recueillir leurs propos et leurs impressions de la soirée. Cela nous a permis de peaufiner nos matrices et d'y ajouter des éléments auxquels nous n'avions pas pensé. Ces divers angles de vue nous ont donné une vision plus globale et diversifiée des soirées auxquelles nous assistions. Les grilles d'observation pour la chercheuse et pour les personnes accompagnatrices se retrouvent respectivement en annexes 1 et 2. En ce qui a trait aux deux observateurs qui se sont rendus deux fois à notre place dans des soirées exclusivement pour hommes, ils ont utilisé la grille de la chercheuse. Ils ont pu utiliser celle-ci, plus complète, car ils avaient déjà participé à quelques séances d'observation au préalable et connaissaient déjà bien les critères demandés aux personnes accompagnatrices. En entrevue, nous leur avons principalement posé les questions contenues dans la matrice d'interprétation de la chercheuse afin d'obtenir une description et une analyse comparables à celles que nous avons déjà effectuées.

Ces outils d'analyse sont composés de deux grandes sections et d'une troisième, plus petite. Cette dernière concerne la description des lieux. Comme nous l'avons déjà mentionné, la question du lieu est primordiale parce qu'il encadre et, par le fait même, influence les interactions entre les danseurs nus et la clientèle. Dans un premier temps, il est crucial de savoir *qui* sont les individus présents dans le bar pour pouvoir ensuite comprendre les rapports de force qu'ils entretiennent entre eux. En fait, leur description physique et comportementale ainsi que le rôle qu'ils jouent à l'intérieur du club, permettent de mieux cerner leur statut social ou, en d'autres termes, leur position par rapport aux autres. À

partir de là, nous sommes mieux en mesure de comprendre leur relation avec autrui et la complexe négociation de pouvoir qui lui est intrinsèque. Ceci fait directement le lien avec la deuxième grande partie de notre grille d'observation, plus portée sur les interactions entre les personnes. Nous y décrivons les actions et les attitudes des personnes à l'égard des autres : quelle est leur communication non verbale, qui d'entre elles abordent l'autre et de quelle façon, quelles réactions cela suscite, comment interagissent-elles entre elles, etc. Ce sont tous des éléments extrêmement révélateurs des dynamiques de pouvoir générales et plus spécifiques qui prennent place à l'intérieur des bars de danseurs nus.

Comme nous le savons déjà, « [u]ne femme qui travaille en tant que danseuse nue dans un bar doit, d'abord et avant tout, agir en tant que *danseuse nue* : qu'elle soit sur scène ou non, elle exécute toujours une *performance* » (Bruckert 2002, 71; notre traduction; l'auteure souligne), qui a pour but de satisfaire les attentes des clients. C'est précisément à travers cette performance chez les danseurs nus (et aussi chez la clientèle) que nous pourrions observer comment se dessine leur rapport de force. Le fait d'observer la manière dont les hommes construisent et exécutent leur rôle en tant que danseurs nus *par rapport* aux différentes audiences féminine, masculine et mixte, nous donne une bonne indication des axes de pouvoir qui traversent toutes ces personnes. Il en est de même pour la performance des diverses clientèles et l'expression publique de leurs désirs. Notre grille nous permet exactement de voir ce que représentent les performances des individus : Qu'est-ce qu'un danseur nu pour un homme client? Pour une femme cliente? Pour une personne *gender queer* (ou autre)? Et vice-versa. Par l'analyse de leur performance et de leur façon d'interagir (expressions non verbales, gestes, actions, etc.) nous pouvons mieux comprendre comment leur position évolue au fil de leurs interactions.

Enfin, notre grille sort du cadre binaire qui limite la vision des rapports sociaux de sexe à deux possibilités antinomiques et complémentaires, le masculin et le féminin. Elle tient compte de la possibilité que d'autres expressions de genre existent et que les bars de danseurs nus représentent un endroit où elles pourraient émerger. Ainsi, nous sommes de l'avis de Butler (2009, 240) lorsqu'elle affirme que :

[l]es pratiques sexuelles sont néanmoins toujours éprouvées différemment selon les relations de genre dans lesquelles elles

prennent place. Et il se pourrait qu'il y ait des formes de « genre » au sein de l'homosexualité qui demandent, pour être théorisées, que l'on s'émancipe des catégories du « masculin » et du « féminin ».

C'est précisément ce que nous tentons de faire avec notre grille d'observation. Dans la section portant sur l'identité des personnes (danseurs ou clientEs), nous laissons ouverte la description de leur genre, qui pourrait effectivement être autre chose que masculin ou féminin. De plus, « [l]a pensée de la différence sexuelle *au sein de* l'homosexualité reste encore à être théorisée dans sa complexité » (Butler 2009, 242; l'auteure souligne). Ainsi, en observant qui sont les personnes et quels sont leurs rapports de force avec les autres selon leur genre et d'autres aspects de leur identité, nous contribuons également à l'atteinte de cet objectif théorique.

Bref, notre outil d'analyse nous permet de mettre en lumière les nombreux « axes moraux de discrimination » (Goffman 1969, 220; notre traduction) imbriqués dans la vie quotidienne. En décortiquant tous ces éléments – à savoir qui sont les personnes, quel est leur rôle, quelles attitudes elles adoptent, quelles actions elles font et envers qui elles le font, nous sommes plus à même, d'une part, de comprendre les différentes obligations morales, instrumentales, de politesse et de bonne conduite qui pèsent sur les personnes selon leur rang social, défini par leur identité complexe (Goffman 1969, 93; Hochschild 1983, 165-71). D'autre part, nous voyons comment se négocie le pouvoir en fonction de ces différents statuts sociaux dans un contexte sexualisé. Les prochains chapitres exposent les résultats de recherche et le premier d'entre eux s'attarde à la relation de pouvoir observée entre la clientèle féminine et les danseurs nus.

CHAPITRE 3 : LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE FÉMININE AU 281

Dans ce chapitre, nous examinons la relation de pouvoir entre les femmes clientes et les danseurs nus. Cette relation comporte plusieurs facettes qui, comme nous l'avons vu, permettent d'étudier le rapport de force de diverses manières. Que ce soit par l'échange commercial, le lien physique et sexuel, l'interaction émotionnelle ou encore par la façon dont les lieux délimitent le déroulement de la relation, nous verrons comment, à travers chacun de ces aspects, le rapport de pouvoir évolue entre les personnes. Il est important de comprendre que tous ces éléments sont imbriqués les uns dans les autres et que nous les avons divisés ainsi seulement à des fins d'analyse. Il en est de même pour l'organisation de ce chapitre. Les lieux, les identités et les interactions entre les personnes sont interreliés dans la réalité. Cependant, nous les avons séparés pour mieux les étudier.

Ainsi, nous avons structuré ce chapitre en fonction des sections contenues dans notre grille d'observation. Nous commençons par décrire le 281. Nous voyons comment le lieu physique, son fonctionnement et son contexte plus large délimitent la conduite de l'audience et influencent sa relation avec les danseurs nus. Ensuite, nous expliquons qui sont les personnes qui prennent part à ces soirées. Nous nous attardons d'abord aux femmes clientes et ensuite aux danseurs nus, à savoir quelle est leur description physique et quelle est leur attitude dans le bar. Nous terminons avec le déroulement de leurs interactions, par lesquelles il est possible d'observer leur rapport de force.

Le 281

La première chose que l'on aperçoit du 281, c'est l'entrée contrôlée par les portiers à l'extérieur. Une petite « clôture » en bande élastique contient la petite file d'attente qui se forme aux heures d'affluence. Une fois les portes traversées, nous nous retrouvons dans un couloir feutré rouge et noir, au bout duquel d'épais rideaux noirs nous empêchent de voir ce qui se passe à l'intérieur. À mesure que nous avançons, nous pouvons admirer une mosaïque de photos de tous les danseurs du 281 ainsi qu'une vitrine encastrée exposant divers vêtements

féminins (petites camisoles et *string*) à vendre à l'effigie du 281. Nous arrivons finalement au vestiaire, obligatoire, où un homme et une femme nous accueillent. Il s'agit de la seule employée féminine que nous avons rencontrée dans tous les bars où nous avons fait de l'observation, y compris ceux de la phase exploratoire. Comme c'est jeudi, soir des auditions¹, le droit d'entrée n'est que de cinq dollars. Les vendredis et samedis, il en coûte dix dollars pour assister aux soirées. L'homme et la femme nous remettent un coupon que nous devons donner à un autre portier, situé aux abords du rideau noir, qui nous attend avec son tampon encreur. En procédant à l'échange du coupon et du tampon encreur, ce dernier nous dicte les règlements du 281, en prenant bien soin de toutes et tous nous regarder dans les yeux. Règle numéro un : Aucune prise de photo n'est permise dans la salle. Règle numéro deux : aucun cellulaire n'est toléré dans la salle. Pour répondre à un appel ou en faire un, il faut revenir dans l'entrée, où nous nous trouvons, c'est-à-dire de l'autre côté des rideaux noirs². Règle numéro trois : Aucun contact n'est permis avec les danseurs nus. Après nous avoir demandé si nous avions bien compris les règlements et requis une réponse, il nous invite à traverser de l'autre côté, où le placier nous attend, en nous indiquant clairement de ne pas oublier de lui donner un pourboire. Déjà, nous sommes encadrées par des règles d'établissement très strictes qui doivent être respectées en tout temps et qui dictent notre conduite à l'intérieur.

Lorsque nous entrons finalement dans la salle (un plan approximatif se trouve en annexe 3), nous devons attendre que le placier vienne à notre rencontre. Comme nous n'étions que deux personnes lors de notre première séance d'observation le jeudi, nous avons décidé de nous asseoir au bar. La deuxième fois, nous étions accompagnées de neuf personnes. Donc, le placier nous a menées à de petites tables bistro à gauche de la scène, dans la section entre le bar et le mur séparant les toilettes de la salle. Les petites tables bistros et les chaises sont très entassées et c'est le placier qui s'assure de bien remplir la salle dans l'ordre. Si des places se libèrent, il est interdit pour les clientes de les prendre. Elles doivent rester à l'endroit où elles ont été assignées, sinon le placier les retourne à leur table initiale. Nous voyons que le placier a un pouvoir assez grand

¹ Les auditions permettent à n'importe quel homme de se présenter au 281 sans préavis pour présenter un numéro afin de pouvoir y trouver un emploi.

² Toutefois, nous avons constaté que beaucoup de femmes préfèrent utiliser leur téléphone portable à partir des toilettes au lieu de revenir dans l'entrée.

sur la mobilité des membres de l'assistance. Plusieurs femmes se retrouvaient avec des personnes qu'elles ne connaissaient pas à leur table. Tous les espaces sont remplis au fur et à mesure qu'ils se créent. Lors de nos deux séances d'observation, une section était fermée par de grands rideaux, qui ont été ouverts vers 23 h, alors que la salle était assez remplie¹. Nous voyons que l'assistance féminine est très contrôlée par la structure physique et le mode de fonctionnement du 281. Nous le remarquons à travers le caractère obligatoire du vestiaire, le portier qui explique les règlements et attend une réponse ainsi que le placier qui gère l'espace dans le club et interdit aux femmes de s'asseoir où elles veulent ou de changer de place au cours de la soirée.

Nous pouvons également déceler ce contrôle dans d'autres aspects organisationnels du 281. Par exemple, pour pouvoir s'asseoir à une banquette, il faut déboursier soixante-dix dollars. L'accès aux tables à l'avant ainsi qu'aux banquettes est totalement pris en charge par le placier qui, dépendamment du montant qu'il reçoit et du désir des clientes, les dirige vers des places spécifiques. Il semble toujours exister cette règle informelle qui permet aux personnes donnant un plus gros pourboire au placier d'être directement assises autour de la scène. Cela les incite également à donner plus régulièrement du pourboire aux danseurs sur scène (Liepe-Levinson 1998, 12). Dès les premiers instants dans le bar, le portefeuille des clientes est grandement sollicité : droit d'entrée, pourboire au vestiaire, achat de banquette ou de forfait *VIP* s'il y a lieu, pourboire au placier et, finalement, achat d'un premier verre. L'argent déboursé peut permettre aux clientes d'obtenir un traitement plus privilégié et de meilleures places dans le bar. De plus, l'impossibilité de faire des réservations oblige les femmes à se présenter tôt, souvent avant l'ouverture des portes à 21 h, pour pouvoir avoir de bonnes places. Il s'agit d'une excellente tactique pour créer une file d'attente à l'entrée et remplir le club dès son ouverture, ce qui démontre la popularité de l'endroit et qui met déjà de l'ambiance dans le bar. Ce sont deux aspects qui attirent la clientèle, en plus d'augmenter la vente de consommations, dont les prix sont assez élevés.

¹ Il s'agit d'un espace qui ne se retrouve pas dans le plan en annexe, derrière nos places à gauche de la scène. Un bar se trouve tout au fond, mais il n'a pas été fonctionnel les deux soirs où nous y étions.

La scène est très centrale dans la salle et son emplacement représente bien son importance au sein du déroulement des soirées, contrairement aux bars de danseuses nues, où, même si elle est physiquement centrale, la scène est plutôt périphérique aux activités qui ont lieu sur le plancher (Bruckert 2002, 75). Celle au 281 ne comporte pas de poteau comme il est commun de voir pour les femmes danseuses et des rideaux de velour rouge l'entourent. Ceux-ci s'ouvrent et se referment plusieurs fois durant la soirée, entre les blocs composés de un ou de plusieurs numéros, accentuant ainsi l'aspect « spectacle » des danses nues. D'ailleurs, les danseurs jouent souvent avec cet effet des rideaux. Ils vont soudainement découvrir leurs organes génitaux, juste au moment où les lumières s'éteignent sur scène et que les rideaux se referment. De cette manière, ils prennent la foule par surprise qui, durant quelques secondes à peine, arrive à jeter un coup d'œil furtif sur un « interdit » – qui lui deviendra accessible au courant de la soirée. Ce petit jeu garde l'audience en haleine en attendant le prochain danseur. D'ouvrir et de refermer les rideaux ainsi entre certains numéros, fait en sorte que *toute* l'attention est dirigée vers la scène lorsque le *spectacle* commence.

De plus, la musique est extrêmement forte durant les performances des danseurs. Le volume empêche pratiquement toute conversation à plusieurs et rend ardu les dialogues entre deux personnes, car il faut crier pour s'entendre. La quasi-impossibilité de parler entre nous détourne d'autant plus toute notre attention vers ce qui se passe sur scène. Nous avons remarqué qu'au moment où les rideaux sont fermés, la musique est un peu moins forte, ce qui permet un peu plus aux femmes de discuter entre elles. Toutefois, le volume demeure tout de même assez élevé dans le but de les inciter à danser et à être sur le *party*. Par-dessus la musique, il y a la voix de l'animateur (et parfois celle du disque-jockey) qui se fait entendre très fréquemment. Le volume de leur microphone est encore plus élevé que celui de la musique, car leur voix doit arriver à la couvrir. Il est d'autant plus difficile de s'entendre parler lorsqu'ils animent la clientèle ou qu'ils bavardent entre eux. Souvent, il fallait carrément attendre qu'ils finissent de parler avant de continuer notre conversation. Il s'agit d'une autre forme de contrôle du comportement de l'audience.

Comme d'autres auteures (Margolis et Arnold 1993; Smith 2002), nous remarquons que le mode de fonctionnement des bars de danseurs nus ainsi que les lieux physiques peuvent confiner les femmes et façonnent leur comportement. Les

règles sont établies pour contenir les femmes et pour éviter qu'elles ne se « déchaînent », tel qu'il a été établi par Dressel et Peterson (1982). Smith (2002, 74), quant à elle, a bien résumé et ironisé cette idée dans son article sur les Chippendales. L'équation incluant femmes, alcool et sexe résulterait inévitablement en un mélange explosif et dangereux qui pourrait bien mener à une situation « hors de contrôle ». Ce danger de débordement est clairement lié au fait que, symboliquement, dans une situation où les femmes ont un pouvoir sexuel sur les hommes – non pas un pouvoir de séduction seulement – ou, en d'autres termes, qu'elles « possèdent » le phallus et qu'ils le « sont », il est supposé qu'elles aillent inévitablement sombrer dans l'excès et devenir une force destructrice en se muant en castratrices (Butler 2009, 112). Donc, oui, à une ambiance électrisante dans le bar et à des cris et à des applaudissements. Toutefois, il est clair qu'il faut que toute cette énergie soit tournée pour encourager les danseurs et reconnaître leur « possession » du phallus et non pour que les femmes prennent réellement du pouvoir. Nous constatons que la structure du 281 ainsi que l'application de ses règles font en sorte que les femmes ne peuvent pas formellement « avoir » le phallus à l'intérieur de ces limites. Elles sont contraintes d'assumer leur position de punition, c'est-à-dire de castration et de désir de phallus, tout en assurant et en reflétant docilement la « possession » du phallus par les hommes danseurs. Cette garantie est guidée par plusieurs éléments structurels : la musique forte, la voix constante de l'animateur qui couvre tous les bruits, l'emplacement central de la scène et son importance capital dans le bar ainsi que le jeu d'ouverture et de fermeture des rideaux, qui découragent les interactions entre les membres de l'audience en concentrant plutôt leur attention sur la scène et les danseurs.

Qui sont les personnes?

Avant de procéder à l'analyse du rapport de force entre les individus, il est primordial de savoir qui ils sont. En connaissant leur description physique et comportementale, nous parvenons à les situer à l'intérieur des axes de pouvoir qui composent notre société et à déceler leur position sociale relativement aux autres. Nous parlons d'abord des femmes clientes pour ensuite aborder les hommes, dans leur rôle de danseurs nus.

1. Qui sont les femmes clientes?

D'emblée, il faut mentionner que la clientèle du jeudi diffère légèrement de celle du vendredi. En fait, elle est très homogène, étant presque entièrement constituée de la clientèle type. Cette dernière est composée de jeunes femmes qui se situent entre 18 ans et 30 ans. Elles semblent être étudiantes ou jeunes professionnelles, qui proviennent toutes de milieux très aisés. Ce sont des jeunes femmes très stéréotypées : bien maquillées, coiffées pour l'occasion, presque toutes en talons hauts, et leurs vêtements sont très *sexy* (décolletés, mini-jupes, vêtements très ajustés, etc.). Bref, leur apparence suit scrupuleusement les plus récentes tendances mode et elles ont clairement mis beaucoup de temps à se préparer avant de sortir. Elles sont très belles, ultra-féminines et adoptent, pour la plupart, une attitude séductrice.

En ce qui concerne les autres femmes, que nous n'incluons pas dans cette clientèle type, elles sont généralement plus âgées que les précédentes, étant plutôt dans la cinquantaine et la quarantaine. Nous les retrouvons moins les jeudis et elles sont généralement accompagnées de jeunes femmes, que nous catégorisons dans la clientèle type. Nous avons cru comprendre qu'il y avait souvent des liens familiaux qui les unissaient, c'est-à-dire qu'il s'agissait souvent de mères avec leur(s) fille(s) ou de tantes avec leur(s) nièce(s). Ces femmes plus âgées sont également bien maquillées et coiffées et elles portent des vêtements assez *sexy* et à la mode.

Pour toutes ces clientes, nous supposons qu'elles ont une attirance sexuelle pour les hommes. Nous reconnaissons qu'il est impossible de nous prononcer formellement sur leur orientation sexuelle. Cependant, le fait qu'elles participent à des soirées mettant en scène des hommes nus et d'après leur comportement et la manière dont elles correspondent aux stéréotypes sociaux de genre, nous présumons qu'elles sont en très grande majorité hétérosexuelles.

Que ce soit le jeudi ou le vendredi, la foule est très majoritairement blanche. Chaque soir, nous n'avons vu qu'un ou deux groupes de femmes latino-américaines et quelques jeunes femmes noires. Elles semblaient aussi aisées financièrement que les femmes blanches, mais elles représentent une très faible proportion de la clientèle comparativement à celles-ci. D'ailleurs toutes les

femmes qui vont au 281 participent à ces soirées en groupe. Nous avons noté que, le jeudi, les groupes étaient généralement plus petits que le vendredi. Plusieurs n'étaient composés que de deux ou trois personnes et ces jeunes femmes semblaient également être des habituées de la place. Le vendredi, la clientèle est plus constituée de grands groupes et il y a une plus grande diversité quant à l'âge des femmes présentes. Nous n'avons vu qu'une jeune femme seule au cours de nos séances d'observation. Elle était assise au bar et ne semblait connaître personne, que ce soit le barman, un serveur ou un danseur. Nous pensions qu'elle attendait quelqu'un, mais elle a pris un verre et elle a quitté l'endroit après avoir passé plus d'une heure dans le bar. Ce comportement est assez atypique pour les femmes qui fréquentent les bars de danseurs nus. Elles y vont surtout pour passer une bonne soirée entre amies et s'amuser entre filles.

Bref, les clientes du 281 sont généralement jeunes et blanches et elles ont un statut socioéconomique élevé. Ce dernier aspect se traduit par le fait qu'elles doivent être assez à l'aise financièrement pour pouvoir prendre part à ces soirées, qui nécessitent qu'elles puisent allègrement dans leur portefeuille. Il est crucial de mentionner que leur blanchitude constitue également un trait caractéristique de ces femmes. De plus, tous ces aspects combinés à leur jeune âge (en ce qui concerne la clientèle type) révèlent plusieurs privilèges qu'elles possèdent selon les axes de pouvoir qui structurent notre société. Selon les stéréotypes, elles sont plus puissantes que les femmes plus âgées, car elles possèdent un pouvoir de séduction immense, surtout lié à leur jeunesse, mais également à leur beauté, qui peut être achetée à gros prix (produits de beauté, bronzage, coiffure, vêtements dernier cri, etc.). Ainsi, dans le contexte précis des bars de danseurs nus, ces jeunes femmes (blanches, riches et attirantes sexuellement) sont considérées comme de puissantes actrices, de par leur blanchitude, leur pouvoir d'achat et leur pouvoir de séduction.

Parmi la clientèle, il est important de mentionner qu'il n'y a pas que des femmes. Il y a aussi quelques hommes présents. Cependant, nous n'en faisons pas la description, car ils sont en très petite minorité dans le bar, chacun d'entre eux devant obligatoirement être accompagné d'au moins une femme pour pouvoir entrer au 281. Ainsi, ils sont plutôt tolérés dans l'enceinte du 281 et il n'existe absolument aucune interaction entre ceux-ci et les danseurs.

2. Qui sont les danseurs?

Les danseurs se ressemblent beaucoup physiquement. Ils sont tous assez grands, musclés et bronzés. Leur visage est rasé de près, et leur corps est soigneusement épilé. La presque totalité des danseurs est tatouée. Ils sont assez jeunes pour la plupart, se situant dans la vingtaine ou, tout au plus, dans le début de la trentaine. Toutefois, un danseur dans la quarantaine travaille au 281 depuis plus de vingt-deux ans. Parmi les seize danseurs, cinq ne sont pas blancs. Plus précisément, deux sont d'origine latino-américaine, deux autres sont noirs et un autre est mulâtre (Le 281 2011). Ces derniers représentent tout de même près du tiers des danseurs. Tout comme chez les clientes, les danseurs nus sont très stéréotypés dans leur *look* et dans leur comportement. Ils adoptent tous une attitude confiante qui, dans plusieurs cas, frôle l'arrogance. Nous les appellerons des « mâles alpha ». La performance des danseurs nus laisse présumer qu'ils sont hétérosexuels ou, du moins, qu'ils tiennent absolument à projeter cette image auprès des femmes clientes, vu le contexte.

Les danseurs incarnent l'idéal de virilité chez l'homme. Ils représentent majoritairement le jeune homme blanc, riche et très masculin, c'est-à-dire athlétique, mais aussi un peu « mauvais garçon ». Nous décelons cette dernière caractéristique surtout à travers leur attitude, mais aussi par le fait qu'ils sont presque tous tatoués. Il est important de mentionner que même les danseurs qui ne font pas partie de la majorité blanche correspondent à ce descriptif. La seule différence réside dans le fait qu'ils ont une touche d'« exotisme ». Dans quelques courtes vidéos sur le 281 réalisé par Urbania en 2007, la propriétaire, les clientes et la chorégraphe des danseurs parlent du nouveau danseur en tant que « Diego, le cubain ». Son style est clairement associé à son origine ethnique. D'ailleurs, la chorégraphe tente « de faire ressortir [son] côté latin, quelque chose d'un petit peu plus sérieux, mystérieux » (Urbania 2007). Dans le contexte des bars de danseurs nus, cela peut constituer un avantage pour eux parce qu'ils ont quelque chose de « spécial ». Cependant, cette « spécificité » indique qu'ils ne peuvent pas représenter la norme, qui est blanche.

Les danseurs se créent un rôle particulier qu'ils doivent jouer en tout temps dans le bar et qui est souvent résumé dans leur surnom (*Beach Boy*, *The Man*, *Latin Lover*, etc.). Cette construction identitaire contribue à hausser le statut

social des danseurs en les élevant au rang de star dans le club. Elle leur permet également d'augmenter leur statut économique, en attirant des femmes qui vont les payer pour jouer leur rôle. Il est à noter que leur statut socioéconomique est déjà élevé et cela se manifeste surtout à travers leur corps : épilation, coiffure parfaite, bronzage et tout autre soin apporté à leur corps qui est essentiel pour leur image d'homme parfait, de celui dont toutes les clientes rêvent. Ils ont donc un grand pouvoir de séduction, au même titre que les jeunes femmes clientes qui se présentent dans le bar.

En somme, la grande majorité des individus qui fréquentent le 281, clientes ou danseurs, semblent appartenir aux mêmes groupes sociaux : jeunes, blancs, à la mode, très soucieux de leur apparence, stéréotypés et ayant un statut socioéconomique assez élevé. Maintenant que nous connaissons un peu mieux les personnes qui font partie des soirées de danse nue au 281, nous pouvons analyser leurs interactions.

Les interactions

Dans le but de mieux comprendre le rapport de force entre les femmes clientes et les danseurs nus, nous avons divisé les interactions entre les groupes en deux segments. Nous débutons avec les échanges qui ont lieu lorsque les danseurs sont sur scène. Nous voyons comment ils se déroulent de manière générale, pour ensuite examiner plus spécifiquement comment ils s'articulent à travers le pourboire et selon les différents types de numéros exécutés sur scène. En filigrane, nous analysons le rôle de l'animateur dans le développement des interactions. Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur la relation entre les danseurs nus et la clientèle sur le plancher. Cette section est surtout concentrée sur les danses aux tables et, plus généralement, comment le contexte du club et le maître de cérémonie influent sur les rapports entretenus par les protagonistes. Il nous apparaît primordial de tenir compte du contexte plus global dans lequel se déroule la relation entre les femmes clientes et les danseurs nus afin d'être mieux à même d'analyser leur relation de pouvoir. Ici encore, nous avons effectué cette séparation seulement pour mieux comprendre les interactions entre les groupes. En réalité, il est impossible de trancher aussi nettement, car ces interactions

fonctionnent comme un tout et s'influencent mutuellement, que ce soit de manière directe ou indirecte.

1. Les interactions à partir de la scène

Nous commençons par exposer nos constats généraux quant à la prestation des danseurs sur scène, la performance de la foule, qui interagit avec ceux-ci, ainsi que le rôle du maître de cérémonie dans la forme que prennent les échanges entre les personnes sur scène et dans l'audience. Nous abordons ensuite l'échange monétaire au moyen des numéros ayant une forme plus classique. En troisième lieu, nous explicitons quelques numéros spéciaux afin d'analyser leur symbolique et observer comment se déroulent les interactions dans ce cadre précis.

1.1. Constats généraux

Une des premières choses que nous avons remarquées à propos des spectacles du 281 est l'absence de poteau sur scène qui limite un peu les possibilités en termes de performance des danseurs nus. Malgré l'intention de façonner la danse nue en tant que spectacle, le fait qu'il n'y a pas de poteau réduit les possibilités de mouvements sensuels et de prouesses athlétiques pouvant être réalisés exclusivement avec ce type d'installation, comme il est courant de le voir au Stock bar, lors des soirées pour dames. Ainsi, les danseurs doivent miser uniquement sur leur corps, leurs mouvements de danse et, parfois leur costume et leur mise en scène pour impressionner les femmes dans l'assistance. La très grande majorité d'entre eux n'ayant pas vraiment le sens du rythme, ils se promènent plutôt sur scène en exécutant quelques pas de danse simples et en se dévêtissant peu à peu. Durant leurs prestations, les danseurs regardent les clientes dans les yeux, ils leur sourient et tentent ainsi d'établir un premier contact avec elles. C'est un peu à partir de cette performance que les femmes vont se laisser séduire ou non par un danseur et ensuite, potentiellement, le payer pour qu'il vienne danser à leur table. C'est en étant à la fois séducteurs et amicaux que les danseurs préparent le terrain, plus payant, des danses aux tables.

Cela dit, poursuivons avec la description d'une scène typique du 281 : le numéro des pompiers. Il est environ minuit, les rideaux s'ouvrent et deux danseurs entrent en scène, défonçant une porte, portant un habit de pompier,

hache à la main. L'animateur s'enflamme déjà pour ce qu'il qualifie de « fantasme de toute femme ». D'emblée, la réaction de l'audience est extrêmement forte. Les pompiers savourent visiblement ce moment et mettent beaucoup de temps avant de retirer leur premier morceau de costume. Ils exécutent une chorégraphie très peu élaborée, faisant beaucoup de déplacements élémentaires et de gestes un peu enfantins avec les bras. Après de longues minutes de cris, d'applaudissements et de prestation sur scène, les « pompiers » commencent à peine à se dévêtir. Après s'être libérés d'une ou de deux pièces de vêtement, le maître de cérémonie incite la foule à les encourager : « Plus vous criez, plus vous aurez un bon *show* ! » La foule rugit de plus belle. Tout en s'assurant de maintenir une constante et forte participation de celle-ci, les danseurs continuent très lentement à se départir d'un vêtement à la fois. Le numéro a pris fin alors qu'ils portaient encore leurs pantalons de pompier. Peut-être la foule n'a-t-elle pas assez crié pour mériter de les voir en sous-vêtement ou s'agissait-il simplement d'une accroche pour le prochain numéro ?

1.1.1. Le pouvoir des danseurs nus. Les danses sur scène sont pratiquement toutes des démonstrations de virilité. Les danseurs ont un air suffisant et confiant et ils adoptent une attitude masculine extrêmement stéréotypée. Lorsqu'ils se dénudent, c'est comme si c'était un cadeau ou une faveur qu'ils faisaient aux femmes dans l'assistance. Leur comportement non verbal laisse sous-entendre à la foule qu'ils vont le faire seulement si celle-ci l'encourage suffisamment avec des cris et des applaudissements. Lorsqu'ils sont sur le point d'enlever un morceau (généralement leur sous-vêtement), il arrive souvent qu'ils arrêtent subitement leur geste, replacent leur vêtement et fassent signe avec leurs deux mains à l'audience de faire du bruit. Ils scrutent lentement la foule de gauche à droite, affichant un air un peu hautain et tendent ensuite le cou en plaçant une main derrière l'oreille, comme s'ils tentaient d'entendre un son presque inaudible. Ils peuvent recommencer une seconde fois ce petit manège s'ils considèrent que les femmes n'ont pas produit assez de décibels pour qu'ils leur donnent ce qu'elles veulent, c'est-à-dire pour qu'ils se déshabillent un peu plus.

En procédant ainsi, ils influent sur les désirs de l'audience et fondent en quelque sorte la « preuve » que leur corps est hautement désiré par celle-ci. Ils peuvent donc se permettre de jouer les prétentieux, ayant symboliquement le

pouvoir de décider si, oui ou non, ils plairont à toutes ces dames qui languissent sur leur chaise, en se dénudant un peu plus. Ils créent cette mise en scène qui suppose que l'audience meurt d'envie de les voir se dénuder et, du coup, ils s'octroient le pouvoir de réaliser ou non ce fantasme. Il s'agit bien entendu d'une construction, car les danseurs sont tenus de se dénuder complètement au courant de la soirée – même s'il faut que la propriétaire insiste pour qu'ils le fassent tous (Genest 2009). Bref, les danseurs cherchent à provoquer une réaction de la foule avant, pendant ou même après avoir dévoilé un peu plus d'épiderme tout en recadrant la situation à leur avantage, c'est-à-dire qu'ils ne feraient que répondre aux désirs exprimés par l'audience et qu'ils lui en donneraient même plus, parfois.

1.1.2. L'attitude générale de l'audience féminine. L'audience féminine est très participative lors des soirées de danse nue au 281. Elle répond énergiquement aux actions et aux intentions des danseurs sur scène. D'ailleurs, l'animateur de la soirée est toujours présent pour les inciter à le faire. Plus la soirée avance, plus la foule est encouragée à faire du bruit par les danseurs et l'animateur et plus elle en fait. Elle produit une quantité phénoménale de décibels pour démontrer qu'elle aime le spectacle en général, mais aussi lors de moments particuliers comme lorsqu'elle accueille les danseurs qui font leur apparition sur scène, qu'ils se dénudent ou lui font signe de faire du bruit. Les applaudissements et les cris surviennent également au moment où les rideaux s'ouvrent et se referment au courant de la soirée. Comme nous en avons déjà fait mention, les danseurs jouent beaucoup avec cet effet de scène pour dévoiler leurs parties intimes juste au moment où ils se referment. Donc, les femmes réagissent surtout par surprise, étonnement et appréciation à ce petit geste inattendu. Elles font aussi beaucoup de bruit par anticipation et par hâte qu'une action précise se produise, selon ce que laisse entendre le ou les danseurs sur scène. Souvent, les danseurs vont prendre une pause et regarder l'audience avant de continuer un geste, ce qui l'incite à crier. Ils aiment beaucoup ces encouragements sonores émis par la foule. Ils les voient comme un « carburant » qui les « nourrit » et qui les « aide à donner plus dans leur danse » (Urbania 2007). Il faut savoir que ces bruits sont pratiquement constants lors des soirées au 281 et que la foule crie, certes pour encourager les danseurs, mais surtout parce que ces derniers et l'animateur les poussent à le faire.

Cette situation illustre parfaitement le concept de phallus de Judith Butler (2009). Nous voyons que lorsqu'il se met en spectacle, l'homme danseur attend toujours une approbation des femmes clientes. En fait, il ne peut « avoir » le phallus que si elles le lui accordent. Ce pouvoir est *relatif* et il a besoin de femmes qui « sont » le phallus pour lui refléter qu'il le « possède » (Butler 2009, 111-2). Qui plus est, il adopte une position sexuelle traditionnellement féminine dans l'industrie du sexe, c'est-à-dire celle de l'objet-regardé-payé, et son corps est régi par plusieurs standards de beauté qui sont surtout associés aux femmes (épilation complète, bronzage, coiffure et vêtements dernier cri, etc.). Sentant qu'il s'éloigne de la position masculine, et donc que la menace de la castration est de plus en plus présente, il cherche à renverser la vapeur en assumant ses attributs génitaux (Butler 2009, 111). L'une des manières de le faire est de recevoir la perpétuelle reconnaissance des femmes dans l'assistance que c'est lui le mâle alpha. Ainsi, il demande continuellement à la foule de crier et d'applaudir afin de lui permettre d'« approcher » de plus en plus l'idéal masculin. Évidemment, chaque tentative d'atteinte de cet idéal est un échec. Par conséquent, il aura toujours à composer avec la distance plus ou moins grande qui les sépare et l'insécurité qu'elle entraîne. Donc, avec l'aide de l'animateur, il demandera toujours aux femmes de l'assistance de reconnaître sa position masculine, en l'occurrence sa « possession » de phallus, par de nombreux cris et applaudissements afin d'être rassuré sur sa masculinité et sa virilité.

1.1.3. Le rôle de l'animateur. L'animateur a un rôle crucial dans le déroulement des soirées. C'est lui qui s'assure de créer l'ambiance, de rappeler les divers règlements, d'encourager les femmes à puiser dans leur portefeuille pour donner du pouboire sur scène ou pour acheter une danse à la table et, comme nous venons de le voir, de gérer le comportement de la foule en ce qui a trait aux performances des danseurs. Il est très présent tout au long de la soirée et nous pouvons déceler son importance par le volume de son microphone, qui couvre absolument tous les autres bruits dans la salle. De façon générale, il est présent pour réguler les échanges entre les danseurs et les femmes clientes. Il s'assure que ces dernières garantissent docilement (et avec grand enthousiasme) le phallus aux danseurs. Il fait en sorte qu'elles assument allègrement leur position de castration et qu'elles l'adoptent sur un mode rassurant pour les hommes sur scène, qui sont constamment à la recherche d'une reconnaissance de leur possession du phallus.

Bref, à l'instar d'autres chercheuses (Liepe-Levinson 1998, 13-6; Margolis et Arnold 1993, 347), nous considérons que l'animateur est un élément clé des bars de danseurs nus pour femmes et qu'il est un indicateur du contrôle et de la manipulation de la sexualité des femmes qui existent encore aujourd'hui dans notre société.

1.2. La pratique du pourboire sur scène

Avant tout, rappelons que la transaction du pourboire dans les bars de danseuses nues est une pratique qui permet aux hommes clients d'exercer leur pouvoir masculin. Plus précisément, ce sont les femmes danseuses qui, de par leurs actions et leur comportement, entérinent (ou détruisent) sa mise en œuvre (Pasko 2002, 64; Wood 2000, 28). En fait, Wood (2000, 28) parle de pouvoir *masculin*, ou de la possession du phallus pour employer les mots de Butler (2009), car le pourboire rappelle les rôles traditionnels des hommes et des femmes. Ainsi, le client a le sentiment de pourvoir aux besoins matériels de la danseuse tout en retirant des bénéfices d'ordre non-matériel – qu'il juge tout à fait *naturel*, sans voir tout le travail émotionnel réalisé par la femme danseuse – comme le rehaussement de son statut et de son bien-être ainsi que la satisfaction de ses désirs sexuels et émotifs sur commande (Hochschild 1983, 165; Liepe-Levinson 1998, 10; Pasko 2002, 64; Wood 2000, 14, 28). Dans notre cas, les rôles traditionnels sont carrément renversés. Voyons comment le pouvoir y prend forme dans la pratique du pourboire.

De manière générale, il faut savoir que le pourboire sur scène ne constitue pas le principal salaire des danseurs. Seuls ceux qui sont les plus populaires auprès de la foule reçoivent de l'argent de cette manière. Lors des soirées auxquelles nous avons assisté, il n'y avait que deux ou trois danseurs qui ont récolté du pourboire ainsi, le *Beach Boy* étant clairement en tête. Souvent, il suffit qu'une seule femme le fasse pour que plusieurs autres réitèrent cette action envers le même danseur. Il est impossible de dire si elles procèdent de cette façon par timidité, par effet d'entraînement ou simplement parce qu'elles préfèrent le même danseur. Peu importe la raison, le résultat est qu'il n'y a que deux ou trois danseurs qui ont reçu beaucoup de pourboire sur scène, tandis que les autres n'en ont pas du tout obtenu. Dans un cas seulement, un danseur a récolté une seule fois du pourboire d'une cliente, qui n'a pas été suivie par d'autres.

1.2.1. La transaction. La pratique du pourboire sur scène est très codifiée au 281. Elle se déroule toujours de la même façon. Les femmes doivent se présenter à l'une des deux extrémités à l'avant de la scène. Ces deux coins sont les seuls endroits accessibles pour les femmes n'étant pas assises directement autour de la scène. Ainsi, les femmes se déplacent entre les chaises et les petites tables bistro entassées pour pouvoir se rendre jusqu'à la scène afin de donner du pourboire à un danseur. Comme le chemin est long et sinueux et que l'action est intimidante parce qu'elle attire nécessairement l'attention de toute l'assistance, la plupart du temps, les femmes n'y vont pas seules. Elles se trouvent une amie pour les y accompagner. Elles se rendent donc à un coin de la scène avec une pièce de deux dollars insérée entre les dents et elles attendent patiemment que le danseur les aperçoive. Il peut s'écouler plusieurs minutes avant qu'elles n'aient réussi à attirer son attention ou avant qu'il ne se décide à se déplacer vers elles. La scène étant environ à la hauteur de leurs hanches, elles y posent souvent leurs mains et, lorsque le danseur s'approche, elles lèvent la tête et s'étirent pour lui faciliter la tâche. Celui-ci s'accroupit et prend l'argent avec sa bouche. À noter que le tout se déroule sans aucun contact entre les danseurs nus et les clientes. De plus, le danseur se positionne toujours de manière à avoir un ascendant physique sur la cliente. Après avoir reçu l'argent et l'avoir retiré de sa bouche, le danseur embrasse la cliente sur les joues. Chacun le fait à sa manière. Certains, comme le *Beach Boy*, le font très lentement, d'une manière sensuelle et langoureuse, en mettant leur(s) main(s) sur la nuque de la cliente, tandis que d'autres le font plus rapidement et amicalement.

Nous voyons clairement que ce sont les danseurs qui gèrent l'échange monétaire avec les clientes. Ce sont les femmes qui doivent attirer l'attention des danseurs et se déplacer jusqu'aux abords de la scène pour leur donner de l'argent, alors que dans les bars de danseuses nues, ces dernières doivent être constamment à l'affût des signes plus ou moins discrets des clients (Pasko 2002, 55, 64), qui ne bougent généralement pas tant qu'ils n'ont pas obtenu toute leur attention et celle des autres membres de l'audience (Liepe-Levinson 1998, 11). Autant les femmes que les hommes qui pratiquent la danse nue, ont le loisir de choisir le moment où ils récolteront le pourboire et la façon de le faire. Cependant, pour les femmes, il faut s'assurer de ne pas trop tarder afin de ne pas manquer d'occasions et les clients sont rarement explicites dans leurs signes (Liepe-Levinson 1998, 11;

Pasko 2002, 53-7; Wood 2000, 27). Tandis que pour les hommes danseurs, ils peuvent décider de faire patienter les clientes, déjà rendues au bord de la scène, leur pièce de deux dollars entre les lèvres, attendant sagement qu'ils les remarquent et qu'ils viennent vers elles. La différence majeure entre les deux est que le processus est *voyant* dans le deuxième cas. Cela avantage clairement l'homme danseur, car toutes les personnes présentes dans la salle savent que telle femme est tombée sous son charme et qu'elle est prête à attendre le temps qu'il faudra pour lui donner du pourboire. Dans le cas des femmes danseuses, le processus du pourboire est beaucoup plus subtil et discret, ce qui avantage le client, car il apparaît que c'est elle qui s'intéresse à lui et non le contraire. Il peut donc être en représentation devant les autres membres de l'audience parce qu'il a de l'argent et qu'elle l'a choisi, lui, parmi tous les hommes présents. Que l'homme soit dans la position du danseur ou du client, l'attention qu'il obtient de la femme, elle aussi cliente ou danseuse, a pour effet d'augmenter son statut social, car cette attention prend de la valeur seulement si tout le monde la voit (Wood 2000, 14). Il voit donc son pouvoir masculin renforcé par la garantie féminine de sa « possession » du phallus. Celle-ci le lui donne en reconnaissant sa propre position de castration et de désir de phallus.

Une autre différence marquante, est le moment précis de l'échange. Les hommes danseurs adoptent toujours une position physiquement supérieure aux clientes, contrairement aux danseuses nues qui, elles, se placent souvent de façon à être inférieures aux hommes clients qui leur donnent du pourboire (Liepe-Levinson 1998, 11; Wood 2000, 9-11). Durant les instants entourant la transaction, les femmes danseuses cajolent les clients, elles leur sourient et jouent les coquines. Elles demeurent ensuite extrêmement attentives à d'autres signes de leur part et vont beaucoup s'occuper de ceux-ci une fois sur le plancher : regards, sourires, petites attentions, brèves conversations pour voir s'ils pourraient être intéressés à acheter une danse privée, etc. Pour elles, le boulot ne fait que commencer, car c'est surtout le travail de plancher qui rapporte (Bruckert 2002, 75-6, 153; Bruckert et Parent 2007, 104; Lacasse 2003, 104-5; Ronai et Ellis 1989, 276-82;). En ce qui concerne les hommes danseurs, leur tâche est simplifiée. Après avoir reçu l'argent, ils remercient les femmes pour cette rémunération bien méritée, à leur façon, en l'occurrence avec une embrassade polie, amicale ou plus sensuelle. Ainsi, même si les rôles traditionnels – de

l'homme pourvoyeur de bien matériel et de la femme usant de travail émotionnel en compensation – sont renversés, nous constatons encore une fois que l'homme, qu'il soit client ou danseur, conserve malgré tout son pouvoir lorsqu'il est en relation avec des femmes. Il parvient à exercer son pouvoir masculin, car il est consenti par celles-ci en lui donnant ou en acceptant du pourboire. Dans le premier cas, ils les remercient pour de l'argent qu'ils pensent visiblement mériter, tandis que dans le deuxième, ils donnent du pourboire à la danseuse nue un peu dans un esprit de cadeau ou de don pour son bien-être matériel. Peu importe le sens de l'échange monétaire, l'homme « conserve » le phallus tandis que la femme continue de l'« être ».

1.2.2. Le pouvoir renversé. À travers ce processus, la très grande majorité des clientes est très disciplinée, elle se laisse guider par le danseur et attend patiemment qu'il vienne chercher l'argent entre ses dents. Par contre, nous avons vu deux clientes agir un peu différemment durant l'une de nos séances d'observation. Elles étaient assises à une table à la gauche du coin de la scène et elles donnaient fréquemment du pourboire. À une ou deux reprises avec un danseur particulier, chacune a décidé de bouger, juste au moment où il s'apprêtait à saisir la pièce de monnaie avec sa bouche. Surpris, les danseurs ont eu la même réaction et ils ont cessé de s'approcher de la cliente en l'interrogeant du regard. À ce moment, les clientes, visiblement fières de leur coup, affichaient un petit sourire moqueur et un air satisfait sur le visage en attendant que le danseur tente sa chance à nouveau. Lorsqu'il l'a fait, elles l'ont laissé prendre la pièce de monnaie sans difficulté. Elles sont les seules à avoir mis en scène un tel jeu avec les danseurs dans le but de les faire travailler un peu plus fort pour obtenir la rémunération qu'elles leur offraient. Nous remarquons que lors de cet échange monétaire, malgré la position physique supérieure de l'homme danseur et le fait qu'il choisit le moment où il se déplace pour aller chercher le pourboire que les clientes attendent de lui donner, ces femmes ont réussi à renverser le rapport de force en leur faveur en choisissant comment la transaction allait s'effectuer et à quel moment précis elle allait se produire.

1.2.3. Le rôle de l'animateur. Au cours de la soirée, si le pourboire va bon train, le maître de cérémonie encourage les femmes à utiliser un billet de cinq dollars, par exemple, qui est beaucoup plus « soyeux » et doux pour les dents qu'une rude pièce métallique de deux dollars. Par contre, il n'encourage pas

directement les femmes à se lever pour aller donner du pourboire aux danseurs sur scène. Il est intéressant de constater qu'il les encourage seulement à donner de plus grosses sommes lorsqu'elles le font. De plus, il existe une règle informelle à propos du pourboire. Les femmes ne peuvent pas en donner lors de numéros spéciaux qui mettent en scène plusieurs danseurs. Il semble que ce soit dans le but ne pas désarticuler la chorégraphie de groupe qui est exécutée. Étant une convention non-écrite, elle peut donner lieu à de petits incidents.

Durant la soirée, les deux jeunes femmes assises du côté gauche de la scène (dont nous avons déjà parlé) voulaient offrir de l'argent à leur danseur fétiche. Elles se sont levées avec leur pièce de monnaie entre les dents et ont attendu que « leurs » danseurs viennent la recueillir. Après quelques minutes d'attente, sans avoir réussi à attirer leur attention, l'animateur a fini par les informer qu'elles devaient revenir, soit à la fin du numéro, soit à un autre moment de la soirée pour pouvoir leur donner l'argent. Les jeunes femmes, un peu gênées et mal-à-l'aise, se sont rassises. Ce genre d'incident ne se voit jamais dans les bars de danseuses nues où les clients sont des hommes. Les seuls moments où un client peut être rejeté ouvertement, c'est lorsqu'il transgresse effrontément les règles, c'est-à-dire qu'il est violent, qu'il touche la danseuse de façon inappropriée, qu'il a trop bu, etc. (Bruckert 2002, 75, 85, 120; Egan 2005, 97; Liepe-Levinson 1998, 14; Wood 2000, 27). Cet exemple des jeunes femmes qui se font en quelque sorte rabrouer par l'animateur alors qu'elles veulent simplement donner du pourboire, démontre une fois de plus la manière dont les femmes sont constamment surveillées et gérées dans l'environnement du 281 ainsi que le rôle important du maître de cérémonie dans ce contrôle.

1.3. Les numéros spéciaux

Les soirées au 281 sont basées sur deux types de numéros. Il y a ceux, plus classiques, qui présentent les danseurs seuls sur scène avec leurs propres vêtements, leur style et leur créativité afin de divertir le public féminin. Il y a également les numéros spéciaux dans lesquels les danseurs sont costumés et qui présentent une réelle mise en scène. Ils peuvent être seuls ou plusieurs à exécuter les mouvements spécialement chorégraphiés pour les différents thèmes. C'est précisément lors de ces prestations que nous retrouvons des pompiers, des astronautes, des bûcherons, des « gars » de la construction, etc. Ces mêmes

performances reviennent d'une fois à l'autre et peuvent être interprétées avec plus ou moins de danseurs. Elles durent habituellement le temps d'une chason, tout comme dans le cas des numéros classiques. Toutefois, elles sont généralement annoncées par le maître de cérémonie et c'est souvent au début et à la fin de ces numéros que les rideaux rouges s'ouvrent et se referment pour permettre la mise en place des décors et accessoires. Tel que nous l'avons vu précédemment, ce jeu avec les rideaux a également pour fonction d'attirer l'attention du public sur ce qui se passe sur scène. Enfin, ce sont aussi à l'intérieur de ces prestations que des femmes clientes peuvent être invitées à participer sur scène. Cette section explore trois numéros thématiques : le numéro du policier, celui de la crème fouettée avec une cliente ainsi que celui de la douche. Nous les avons choisis, car ils représentent, selon nous, les extrémités agressive, romantique et sexuelle du 281. Malgré leur distance thématique, nous constatons qu'ils comportent plusieurs similitudes, notamment en matière de pouvoir. Nous analysons la symbolique de ces prestations, les interactions qui s'y déroulent ainsi que leur signification en termes de pouvoir.

1.3.1. Le numéro du policier. Le danseur arrive sur scène avec son costume de policier et une chaise de bois. Il pose la chaise, le dossier vers le public, plus vers la gauche et l'avant de la scène. Il fait quelques mouvements chorégraphiés. Au cours de sa prestation, le danseur ne dénude que le haut de son corps. Sur la chaise qu'il a préalablement placée sur scène, il dépose son pied droit sur le siège et s'appuie sur le dossier avec la main du même côté. De sa main gauche, il place sa matraque de façon à ce qu'elle représente son pénis en érection. La foule est déjà en délire. Il fait glisser lentement l'instrument entre les doigts de sa main droite, toujours appuyée sur le dossier de la chaise. Ses mouvements de va-et-vient sont d'abord lents et langoureux, mais ils s'accroissent rapidement jusqu'à atteindre un rythme beaucoup plus saccadé et brutal. Le numéro (et les cris du public) culmine avec ces gestes plus violents, le danseur se mordant la lèvre inférieure, affichant une expression agressive et autoritaire sur le visage.

En premier lieu, le numéro du policier est sans conteste la plus éloquente démonstration de virilité, de pouvoir masculin et d'autorité que nous avons vue au 281. Cette prestation est également la plus brutale et violente à laquelle nous avons assisté dans cet établissement. Le policier incarne une figure d'autorité

officiellement investie d'un pouvoir de contrainte. Ce costume est très symbolique, d'autant plus qu'il est porté par un danseur très musclé et fort physiquement. La matraque utilisée en remplacement du pénis afin de simuler brutalement l'acte sexuel est un symbole violent et autoritaire. Les actions et l'expression agressives du danseur, combinées aux caractéristiques nommées plus haut, donnent carrément l'impression d'un abus de pouvoir institutionnel, physique et sexuel. La manière dont cet « abus » était érotisé, ce qui semble légitimer l'agression et la violence sexuelle perpétrées par un homme occupant un poste d'autorité. Ce mélange d'autorité, d'agression et d'érotisme est justifié par le fait que « les filles aiment ça plus *hard core*, plus *rough*, plus agressif » (Galipeau 2010, A2).

Il faut préciser que cette prestation de policier est la seule à être aussi violente au 281. Néanmoins, elle comporte beaucoup de similitudes avec plusieurs autres numéros spéciaux, notamment par les costumes des danseurs, qui représentent généralement des métiers traditionnellement masculins nécessitant une bonne forme physique (bûcheron, « gars » de la construction, astronaute, pompier, policier, mineur, etc.). Nous avons déjà évoqué que le rôle de danseur nu pose les hommes dans la posture traditionnellement féminine d'objet-regardé-payé, les éloignant de leur habituelle situation masculine de sujet-voyeur-payeur. Ainsi, ils se retrouvent en position de danger, face à la perte potentielle de leur phallus, qui les ferait inévitablement tomber dans la figure d'abjection de l'homosexualité féminisée (Butler 2009, 112-22, 240). Pour éviter cet écueil, ils doivent réaffirmer leurs attributs masculins (Butler 2009, 111). En fait, ils modifient la combinaison d'*objet-regardé-payé* pour *sujet-regardé-payé* afin de demeurer *sujet* et de conserver leur pouvoir masculin, malgré le renversement des rôles traditionnels sexuels. L'une des façons d'y parvenir est de revêtir des costumes et de se créer des personnages virils, qui incarnent un idéal de masculinité, tels que le *Latin Lover*, *The Man*, le policier, le pompier, etc.

Une autre manière de réaffirmer leur masculinité et de maintenir leur statut social réside dans le dévoilement de leurs organes génitaux ou leur représentation avec divers objets. Rappelons que le phallus fonctionne comme une synecdoque, car il est symboliquement réduit à une partie du corps masculin. En réalité, le phallus est transférable et il n'est pas synonyme de pénis. Le pénis n'en étant véritablement qu'une simple réduction, il a néanmoins été désigné pour en être la

« parfaite » représentation (Butler 2009, 145-6). Il a donc une symbolique très forte, car la masculinité est contenue dans cette seule partie, qui demeure invariablement le clou du spectacle dans le cas des danseurs nus. Ces derniers créent toujours un suspense incroyable autour du dévoilement de leurs organes génitaux. C'est à ce moment que, avec l'aide de l'animateur, ils incitent les clientes à faire un maximum de bruit, *produisant* ainsi cet effet de désir de phallus – parce qu'elles le « sont », mais ne l'« ont » pas – qui renforce leur position masculine. Dans ce numéro, comme dans tous les autres, le danseur cherche continuellement l'approbation des femmes clientes à travers leurs cris et leurs applaudissements. Malgré sa position autoritaire ultra-masculine, nous voyons qu'il ne peut atteindre définitivement l'idéal masculin et qu'il aura toujours besoin d'un auditoire féminin pour lui refléter qu'il « a » le phallus. Même la violence et l'assurance du « policier » ne sont pas suffisantes à elles seules pour assurer cette position masculine.

D'autre part, plusieurs numéros ne dévoilent pas nécessairement les organes génitaux des danseurs nus. Comme dans le cas présent, il arrive qu'un instrument soit utilisé pour les représenter. En ce qui a trait au policier, il s'agit d'une image plutôt violente, car il utilise sa matraque pour remplacer son pénis et il simule explicitement la copulation par des gestes très brutaux et saccadés. D'autres danseurs, comme dans le cas du bûcheron et des « gars » de la construction, opteront pour une représentation plutôt humoristique. Le premier utilise une tronçonneuse qu'il manie en suivant le rythme de la chanson *Bad to the Bone* et les seconds étirent leur galon à mesurer, en comparant leur longueur à celle de leurs voisins. Nous constatons que ces instruments sont utilisés dans deux contextes seulement, soit l'humour ou l'agression. Ces objets leur permettent de faire des gestes plus explicites qu'ils ne font pas lorsqu'ils n'utilisent pas d'objet symbolique. De cette manière, ils poussent plus loin l'imaginaire des femmes dans l'assistance sans se compromettre. Lorsqu'ils montrent réellement leurs organes génitaux, ils sont beaucoup plus sérieux et neutres dans leurs actions. Ils ne font pas vraiment de blagues comme avec les galons à mesurer et ne simulent pas aussi explicitement et violemment le coït qu'avec une matraque. De plus, ils s'assurent que la foule est complètement captivée par leurs organes génitaux, ce qui réaffirme ultimement leur genre et leur possession de phallus. Dans les cas où ils ne les montrent pas, ils font en sorte d'exagérer leurs actions pour donner un

bon spectacle afin de faire réagir la foule autant que s'ils les montraient. D'une manière ou d'une autre, les danseurs font en sorte qu'elle lui procure une reconnaissance de sa masculinité. Peu importe la façon dont les objets représentatifs ou leurs organes génitaux sont déployés, il n'en demeure pas moins que les danseurs accordent énormément d'attention à cette partie. Ils la glorifient et s'assurent que l'audience féminine en fasse autant afin de réaffirmer leur possession du phallus.

1.3.2. Le numéro de la crème fouettée. Certaines femmes peuvent monter sur scène afin de participer à des numéros spéciaux. Il s'agit généralement de l'achat d'un forfait *VIP* par les amies d'une fêtée. Elle peut être prise par surprise quand, au cours de la soirée, son danseur préféré demande une volontaire pour la réalisation de son numéro et que toutes ses amies crient pour elle. Cette fois, c'est l'anniversaire d'une jeune femme et, Andrew, un danseur, « choisit » la jeune femme pour qu'elle monte sur scène. À ce moment, la voix du maître de cérémonie se fait entendre afin de rappeler que les contacts sont interdits entre le personnel et les clientes. Le danseur fait asseoir la jeune femme sur une chaise placée face à l'audience et lui bande les yeux avec un large serre-tête noir. Il fait rouler une table remplie de victuailles près d'elle et lui prépare toutes sortes de sucreries à goûter, sous les exclamations de l'audience. Le numéro est très « fleur bleue » et romantique. Il se termine avec de la crème fouettée sur divers gâteaux et, ultimement, le danseur dénude discrètement ses organes génitaux pour les garnir abondamment de crème fouettée. Ce faisant, le danseur scrute tour à tour ses attributs et l'audience avec un regard et un sourire coquins. Celle-ci réagit de plus belle et la jeune femme sur scène, ne sachant pas ce qui se passe, attend patiemment le prochain dessert à déguster. Le danseur approche alors son entre-jambe garni de crème fouettée du visage de la cliente pour qu'elle y goûte. Juste après avoir mangé un peu de cette crème fouettée, le danseur lui retire son bandeau et elle découvre ce qu'elle vient tout juste de faire. La foule rit, crie et applaudit pendant que la jeune femme se couvre la bouche de ses mains en criant et en riant, les yeux écarquillés de surprise.

Selon nos observations, les numéros spéciaux incluant des clientes sont beaucoup plus romantiques et doux que la moyenne. Dans celui que nous avons décrit le danseur donne délicatement à manger à la cliente et prend soin de lui essuyer la bouche. Tout au long, la cliente s'en remet entièrement à lui et, en ce

sens, leurs interactions sont asymétriques : il dirige et elle réagit. En comparant avec le même type de numéros dans les bars de danseuses nues, nous voyons que c'est également la personne danseuse qui guide la personne cliente tout au long de l'interprétation. Cependant, comme le démontrait Liepe-Levinson (1998, 22), les thématiques pour les hommes et les femmes clientes ne sont pas les mêmes et la signification de ces mises en scène en termes de pouvoir est également différente. Les numéros pour les femmes clientes mettent souvent de l'avant le romantisme ainsi que leur prise en charge sexuelle par le danseur nu, ce qui réitère les stéréotypes. C'est en effet ce que nous avons observé dans ce numéro et dans un autre où le danseur incarnait un soldat blessé en temps de guerre et la cliente, l'infirmière qui le soigne. Dans ces deux mises en scène, les personnes jouent des personnages très stéréotypés selon leur genre et le romantisme est de mise, c'est-à-dire la prise en charge de la femme par l'homme danseur, conformément à la binarité hétérosexuelle.

Dans notre exemple, le danseur ne personnifie pas officiellement une figure d'autorité, comme dans le cas du policier, mais il demeure sans contredit en position de pouvoir face à la femme. D'une part, le danseur sur scène a environ une vingtaine d'années de plus que la cliente et son physique est beaucoup plus imposant que le sien. D'autre part, il connaît le scénario et le fait d'aveugler la jeune femme lui donne d'autant plus de pouvoir à son égard. Le romantisme contenu dans le numéro n'est qu'une manière différente d'envelopper cet ascendant du danseur sur la cliente. Cette dernière, aveugle et vulnérable, se laisse guider par le danseur et n'a d'autre choix que de lui faire confiance quant à la nourriture qu'il lui donne. La fin de la mise en scène illustre un abus de confiance de celui-ci, car il place la cliente dans une position où elle est sexuellement dominée à son insu. Nous retrouvons ici encore cette glorification des parties génitales masculines, qui arrivent devant le visage de la cliente, en tant que grande finale du numéro. Ses attributs représentent le summum de la mise en scène, le moment que, supposément, toutes les femmes attendaient, surtout celle sur scène. Tel qu'il a été montré avec le numéro du policier, nous voyons que le désir de phallus est créé par le danseur ainsi que la mise en scène établie. En prenant son temps pour couvrir ses parties génitales de crème fouettée et en regardant l'audience coquinement, il incite une réaction de sa part, ce qui la rend complice de ses actes. Même si le numéro ne comporte pas de violence ni de

figure d'autorité explicites, le résultat demeure le même. Il y a une reconnaissance de la domination sexuelle masculine par l'audience, qui accorde au danseur la possession du phallus.

1.3.3. Le numéro de la douche. Le numéro de la douche est effectué depuis plusieurs années par le même danseur, Andrew. Vers 1 h la soirée du jeudi, les rideaux s'ouvrent et il arrive sur scène, vêtu seulement d'une petite serviette blanche. L'éclairage général de la salle se tamise et des lumières noires (*black light*) s'allument. Au rythme de la musique suave, il enlève sa serviette et dévoile ses petits *boxers* blancs. Il entre dans une baignoire carrée et fait mine de se laver. Après quelques instants, il se lève debout et commence à faire couler l'eau de la douche en continuant son interprétation. La foule manifeste fortement son enthousiasme en voyant que son sous-vêtement blanc se mouille de plus en plus et qu'il sera bientôt possible de voir au travers. À ce moment précis, les lumières se tamisent davantage, au point d'être pratiquement éteintes. Il fait très sombre dans la salle, ce qui rend son caleçon totalement fluorescent et opaque à cause des lumières noires. Nous ne pouvons voir que le blanc immaculé de son sous-vêtement, même s'il est complètement trempé.

Finalement, le danseur se dénude complètement, sous l'exaltation du public, mais il est toujours impossible de voir quoi que ce soit à cause de la faible intensité de l'éclairage. Il arrête de faire couler l'eau et sort un tube qu'il montre bien à toute l'audience. Avec le produit fluorescent qui en sort, il se dessine lentement un gros cœur transpercé d'une flèche sur le torse et prend bien soin de se tourner à gauche et à droite pour le montrer à toute l'audience, qui réagit bruyamment avec des « ah! ». Ensuite, il tient le tube devant lui, à la hauteur de son visage, et fait sortir du produit qui tombe directement et abondamment sur son pénis en semi-érection. La réaction des femmes est instantanée. Sous la pluie de cris et d'applaudissements qui s'intensifie, le danseur enduit allègrement son pénis de ce produit qui brille dans la quasi-obscurité de la salle. Ensuite, il recommence à faire couler l'eau de la « douche » et se frotte le torse pour enlever le produit phosphorescent. Les rideaux se referment et le numéro est terminé.

Il s'agit du numéro le plus sexuel et osé que nous avons vu au 281. Quoi qu'il ait une connotation plus sexuelle, nous pouvons aisément lier ce numéro aux spectacles des Chippendales qui ont débuté à la fin des années 1970 et qui fonctionnaient exactement de la même façon à l'époque. Leurs prestations étaient

toujours dans la suggestion et jouaient beaucoup avec l'idée de languir, tant du côté des danseurs que de celui des femmes dans l'audience (Smith 2002, 80). Ces performances étaient plus prudes que ce que nous pouvons voir aujourd'hui au 281, car il est maintenant exigé des danseurs qu'ils révèlent leur entre-jambe au public. Cette différence entre la nudité complète chez les femmes danseuses et celle, incomplète, chez les hommes danseurs¹, était justifiée par le statut social plus élevé des hommes comparativement à celui des femmes. Aujourd'hui, nous serions tentées de croire que cet écart s'est atténué, puisque les danseurs sont de plus en plus tenus de tout montrer. En fait, les danseurs actuels se servent surtout de leur nudité en tant que démonstration de leur force physique et de leur expertise sexuelle, comme le mentionne Liepe-Levinson (1998, 10-1), et la manière dont ils le font perpétue cette idée des Chippendales de *suggérer* plutôt que d'*expliquer*. Cela a pour effet, d'une part, de stimuler autant qu'avant l'imaginaire des femmes clientes (peut-être d'une façon plus sexuelle que romantique) qui anticipent la suite des choses et, d'autre part, de glorifier encore plus leurs parties génitales, autrefois formellement inaccessibles.

Sur scène, les danseurs mettent en scène le dévoilement de leurs organes génitaux comme une faveur ou un cadeau qu'ils offrent généreusement à l'audience féminine, qui n'en peut plus de languir dans la salle. Cette situation est aux antipodes de ce que nous pouvons observer dans les bars de danseuses nues. D'abord, ces dernières ont vu leur occupation se transformer d'artistes de la scène, employées par un établissement, à travailleuses autonomes rémunérées à l'acte, c'est-à-dire fournissant des services et récoltant un pourboire en retour. Elles n'ont eu aucune emprise sur cette mutation qui a grandement réduit l'importance de la scène par rapport au travail de plancher qui est devenu leur principal revenu (Bruckert 2002, 59-60, 90, 118, 152-4; Bruckert et Dufresne 2002; Bruckert et Parent 2007). Tel qu'il est analysé par Margolis et Arnold (1993, 340-1), à première vue, les femmes danseuses semblent entièrement contrôler leur prestation sur scène, comme les hommes danseurs. Cependant, les interactions qu'elles ont avec l'audience masculine et le contexte dans lequel elles se déroulent étant foncièrement différents, ce qu'elles font doit absolument plaire à l'audience masculine qui, de par ses attentes et ses exigences, est l'entité qui, en

¹ Nous parlons ici d'un contexte hétérosexuel seulement.

fin de compte, contrôle le spectacle. Ce sont donc les hommes, clients ou danseurs, qui façonnent les échanges entre la scène et l'audience. Lorsqu'ils sont danseurs, ils exigent une réponse de l'audience pour tout geste effectué. En tant que clients, ils ne daignent pas réagir à ce qui se passe sur scène et s'attendent à ce que la danseuse leur donne exactement ce qu'ils recherchent et à ce que ce soit elle qui vienne à eux. Tout cela fait en sorte que la nudité des femmes sur scène est surtout orientée comme un *dû* envers l'audience masculine, et non comme un *privilège* qui lui serait accordé selon sa participation au spectacle, comme c'est le cas pour les danseurs nus en contexte hétérosexuel.

Il est clair que tout le numéro de la douche est basé sur l'anticipation de ce *privilège* : va-t-on voir le pénis du danseur, ou non? La mise en scène crée une tension autour de cette question qui prend une importance capitale avec le comportement allumeur du danseur et les constantes exhortations de l'animateur. Le jeu d'éclairage qui se tamise de plus en plus ainsi que l'utilisation de lumières noires et de produits fluorescents sont tous des moyens de faire augmenter cette tension, car on aguiche la foule en l'empêchant de voir distinctement les attributs sexuels du danseur. Ces effets cultivent le mystère, l'imaginaire ainsi que l'anticipation et l'excitation de l'audience quant au dévoilement du pénis. Nous le remarquons d'abord par les rires, les cris et les applaudissements d'appréciation, d'encouragement et d'excitation qui émanent du public tout au long de la performance. Performance qui, d'ailleurs, ne pourrait être ce qu'elle est sans la participation aussi active des membres de l'audience (Smith 2002, 82).

Ensuite, nous remarquons l'effet de mystère à travers la quasi-obscureté de la salle et l'utilisation du produit phosphorescent qui, au point culminant du numéro, *suggère* la forme du pénis du danseur, impossible à distinguer nettement. Absolument tout tourne autour du dévoilement des organes génitaux, mais en même temps, il y a une réticence à les montrer trop explicitement. La mise en scène a également pour but d'atténuer le côté très sexuel et voyeur du numéro. La même prestation exécutée à la clarté avec un autre type de crème ou de savon n'aurait pas du tout la même signification ni le même effet sur la foule, car elle ne créerait pas vraiment de tension autour de la révélation de l'entrejambe du danseur, ce qui ne susciterait et ne nécessiterait pas une performance aussi énergique de l'audience. À cet effet, nous sommes d'accord avec ce que notait Liepe-Levinson (1998, 11) à propos de l'attitude des femmes dans les bars de

danseurs nus : elles prennent très rarement le rôle plus passif de voyeuses comme le font les hommes qui vont dans les bars de danseuses nues, elles sont beaucoup plus bruyantes et actives lors des spectacles.

Nous constatons que cette attitude rend la performance moins dégradante pour les hommes sur scène, et ce, pour trois raisons. Premièrement, les constants encouragements fournis aux danseurs rehaussent leur statut social et leur bien-être par rapport à leurs parties intimes et leur performance, car ils sont littéralement et continuellement adulés par la foule pour ces deux aspects. En poussant les femmes à agir de la sorte, il y a un réel échange d'énergie entre les danseurs sur scène et l'audience. De plus, on déplace l'attention des femmes sur le *spectacle*, la mise en scène plutôt que sur le contenu réel de la performance. On parvient donc à créer une tension permanente autour des organes génitaux des danseurs et on incite les clientes à y réagir bruyamment, ce qui contribue à la glorification du pénis-phallus, qui est gaiement et perpétuellement accordé aux danseurs nus sur scène. Nous utilisons le terme « perpétuellement », car la position masculine (tout comme la position féminine) est toujours inachevée, donc les danseurs éprouvent un constant besoin de la réitérer pour s'en rapprocher le plus possible. Ils doivent nécessairement avoir la reconnaissance féminine pour s'en rapprocher, temporairement seulement, car l'idéal masculin demeurera toujours inatteignable. De son côté, l'audience féminine renforce également temporairement sa féminité à travers ce processus en « étant » le phallus, c'est-à-dire en reflétant à l'homme qu'il le « possède ». En fait, les femmes n'existent réellement dans la dyade hétérosexuelle que pour l'entériner et la fortifier à travers ses rapports avec des hommes (Butler 2006a, 30, 34, 151-3, 190; Butler 2009, 16, 94-5, 100, 105, 111-2).

Deuxièmement, l'expérience de la danse nue en contexte hétérosexuel est moins dégradante pour les hommes, car elle repose beaucoup sur l'imaginaire des femmes clientes. Ceci leur permet de substituer des gestes sexuels explicites, qui peuvent être dégradants, par d'autres, plutôt d'ordre suggestif, et ainsi conserver leur statut plus élevé. Par exemple, les danseurs symbolisent le pénis avec divers objets sous un angle humoristique ou agressif et parviennent à susciter une réaction admirative aussi forte de la foule que s'ils avaient réellement montré leurs attributs. Cela démontre qu'ils ont besoin de faire beaucoup moins que les femmes danseuses pour engendrer une réaction aussi explosive, quasi improbable

pour elles à obtenir. Ceci contribue également à rendre événementiel et très sérieux le dévoilement de leurs parties génitales. Ils jouent beaucoup avec le fait de languir, en collaboration avec l'animateur. Ils font augmenter la tension en interprétant des mises en scène très aguicheuses qui reposent surtout sur la suggestion et qui cultivent l'« espoir » de l'assistance qui n'« en peut plus » d'attendre le fameux moment où ils révéleront leurs attributs. Cet « espoir », créé et entretenu par les danseurs et l'animateur, est abondamment exprimé par des cris, des rires et des applaudissements de la foule, ce qui est loin d'être le cas pour les femmes qui pratiquent la danse nue.

Troisièmement, étant donné le cadre dichotomique hétérosexuel dominant, l'homme possède déjà un statut plus élevé que la femme. Étant traditionnellement sujet-voyeur-payeur par rapport à l'objet-regardé-payé, il tente de conserver son statut de *sujet*, tout en assumant d'être *regardé* et *payé*. En définissant les termes de sa propre performance, des désirs féminins ainsi que des interactions selon le stéréotype binaire hétérosexuel, il s'assure de maintenir, ou mieux encore, d'augmenter son statut social. Ainsi, il demeure responsable de la relation sexuelle et la femme répond à ses avances, à ses actes, conformément à ses attentes à lui en premier lieu et, ultimement, à celles de la femme, étant toutes dictées par le modèle hétérosexuel dichotomique prépondérant. Ce dernier s'en trouve donc renforcé, tout comme les positions féminines et masculines qui le complètent.

En somme, cette approche permet aux danseurs de façonner leur corps comme bon leur semble et de pratiquement toujours parvenir à aller chercher l'appui enthousiaste de la foule dans leur démarche, vu le contexte dans lequel elle se trouve et l'influence de l'animateur. Leur corps n'est pas qu'un signifié statique érotique *présenté* à la foule, comme le souligne Smith (2002, 80). Il devient une *performance* du genre masculin à travers la danse et les mises en scène ainsi que par l'interprétation et la construction des désirs féminins. Dans ces conditions, le phallus ne peut qu'être accordé au danseur par les femmes dans l'assistance, car c'est lui qui cadre leurs interactions et, en plus, il est constamment appuyé par l'animateur. Du même souffle, nous ne pouvons qu'être du même avis que Liepe-Levinson (1998, 10) qui soulève que le peu de performances nues masculines existantes, place les hommes dans des rôles traditionnels masculins leur permettant d'exhiber leur autorité sociale et leurs

attributs sexuels sur scène. Ceci renforce leur position de pouvoir par rapport aux femmes dans l'audience – et ainsi leur possession du phallus – qui approuvent ce comportement avec ardeur, tel qu'il leur est demandé. La prochaine section détaille la manière dont les interactions entre les clientes et les danseurs nus se déroulent sur le plancher.

2. Les interactions sur le plancher

Nous débutons avec quelques constats généraux à propos de l'attitude des danseurs avec les clientes sur le plancher. Nous exposons par la suite l'exécution des danses aux tables par les danseurs. Nous terminons ce segment en analysant le rôle de l'animateur dans l'achat de danses aux tables par les clientes ainsi que ses échanges plus directs avec l'audience.

2.1. Constats généraux

Les interactions sur le plancher au 281 sont aussi codifiées que les échanges monétaires qui ont lieu sur scène. Les danseurs ne se promènent pas entre les tables entassées et n'approchent pas les clientes pour leur offrir des danses. Ils sont alignés à droite de la scène, près du disque-jockey et où se trouve généralement le maître de cérémonie. Ils attendent, torse nu, avec leur petite caisse de bois coussinée qui leur permet d'exécuter leur performance aux tables. Ils ne passent pas de temps avec les clientes comme nous avons pu l'observer au Stock bar. Ils ne s'assoient pas avec elles pour discuter, se faire payer un verre ou récolter du pourboire, comme les danseuses nues peuvent le faire avec les hommes clients. Il y a une réelle distance entre eux et les clientes, entre autres à cause de l'interdiction de contact entre le personnel et les clientes et le fait qu'il n'y ait pas d'isoloirs. S'ils connaissent une cliente dans l'assistance, ils la saluent en lui faisant la bise et échangent deux ou trois mots avec elle, mais sans plus. Cette distance délimite sans équivoque le travail de la vie sociale des danseurs. Dans le bar, il ne fait aucun doute qu'ils y sont pour travailler. La frontière n'est pas aussi floue que pour les danseuses nues, qui doivent, au contraire, entretenir cette ambiguïté pour conserver leurs clients réguliers (Bruckert 2002, 86; Egan 2005, 88, 96, 103; Margolis et Arnold 1993, 339). Ceci requiert un travail émotif très intense, que les hommes danseurs n'ont pas à faire, car ils parviennent

facilement à cadrer leur relation avec les femmes clientes de manière professionnelle, sous forme de rémunération à l'acte : ils offrent un *service* et elles doivent *payer* pour y avoir droit. Ils méritent cet argent parce qu'ils ont travaillé pour l'obtenir.

Cette affirmation n'est pas aussi tranchée pour les femmes danseuses, dont la relation avec les clients est plus complexe. Par exemple, il arrive souvent que les clients donnent du pourboire avec l'intention d'aider financièrement la danseuse, lui faire un cadeau ou, tout simplement par « bonté » (Bruckert 2002, 157; Wood 2000, 13). La performance de plancher des danseuses nues contribue à cette ambiguïté et lorsque ces dernières approchent un client, il n'est jamais défini à l'avance combien de temps elles passeront avec lui. Tant qu'il paye, que ce soit en termes d'argent ou de consommations, elles restent et, ultimement, lui proposent une danse privée (Ronai et Ellis 1989, 279). Ainsi, les limites entre la drague, le travail et la vie sociale des danseuses sont beaucoup plus floues, contrairement aux hommes danseurs. Ces derniers reçoivent souvent l'argent *avant* la danse individuelle à effectuer, ce qui contribue d'autant plus à la cadrer en tant que *service*. En outre, ils sont souvent payés par une personne intermédiaire, car les femmes vont rarement chercher un danseur pour elles-mêmes. Cela rajoute à la distance déjà existante entre le danseur et la cliente qui sont impliqués dans une danse individuelle. La relation est donc nettement posée en des termes professionnels par les danseurs et selon le fonctionnement du 281. Elle est basée sur un échange de service érotique contre de l'argent, réglé avant même que le service demandé n'ait lieu. Il n'y a pas de place à l'ambiguïté, comme dans le cas des danseuses nues, qui doivent plutôt l'entretenir pour arriver à faire un bon salaire en entraînant les clients jusque dans les isoloirs. L'absence d'isoloirs au 281, combinée à l'interdiction de contact, contribue également à créer cette distance entre les danseurs et les clientes. Ces derniers n'ont pas à user de travail émotionnel pour amener tranquillement les clientes dans un isoloir et les y garder le plus longtemps possible pour obtenir une rémunération matérielle substantielle. Leur but est beaucoup plus clair et publiquement avoué, contrairement au script plutôt caché qui se déroule dans les bars de danseuses nues (Bruckert 2002, 85). Ainsi, il ne peut y avoir d'équivoque, ni sur le montant à déboursier par la cliente ni sur la nature de sa relation avec le danseur, cadrée en termes professionnels uniquement. Nous voyons que l'échange monétaire sur le

plancher est encore une fois posé dans les termes de l'homme, qu'il soit client ou danseur.

2.2. *Danses aux tables*

Les danses aux tables sont très communes au 281. Elles coûtent dix dollars la chanson ou soixante-dix dollars pour trente minutes. Elles se font évidemment sans aucun contact entre les personnes, suivant le principal règlement de l'établissement. Comme les danseurs attendent, alignés à droite de la scène avec leur petite caisse de bois coussinée, ce sont les clientes qui doivent se déplacer pour aller les chercher. Dans presque tous les cas, c'est une ou deux femmes qui vont chercher un danseur pour une amie et le paiement s'effectue avant la danse, au moment où le danseur se fait aborder ou en chemin vers la table en question. Il est très rare qu'une femme aille chercher un danseur pour elle-même. Plus la soirée avance, plus les clientes se dégènent et achètent des danses aux tables. L'animateur les encourage aussi de plus en plus fortement à le faire. Nous avons remarqué que le jeudi, où l'audience est pratiquement composée uniquement de la clientèle type et où les groupes sont plus petits, il semble y avoir plus d'habituées et de filles qui sont présentes pour un danseur en particulier. Elles partagent certains traits avec les clients réguliers des bars de danseuses nues, sans toutefois participer seules à ces soirées (Bruckert 2002, 40-1). Elles ont un peu plus tendance à aller chercher elles-mêmes un danseur pour une danse individuelle ou à l'accrocher lorsqu'il passe près d'elles, mais cela demeure tout de même un phénomène marginal.

2.2.1. *La danse.* Nous avons choisi une danse à la table typique du 281 afin de la décrire. Notons que les femmes ne réagissent pas toutes de cette manière. Il s'agit cependant d'une des attitudes les plus fréquentes lorsqu'elles se font offrir une danse à leur table. À l'instant où le danseur arrive à la table, il se place devant la cliente et la salue en lui faisant la bise. Il échange quelques mots avec elle de manière amicale en installant sa caisse de bois par terre, entre ses jambes, qu'il écarte pour commencer la danse. Tout au long de cette performance, le danseur regarde intensément la cliente dans les yeux en se touchant et en se dénudant tranquillement le bas du corps devant elle. Elle répond à ses gestes en scrutant les parties du corps qu'il est sur le point de révéler et en lui souriant de manière coquine, un sourcil levé. Ensuite, le danseur fait mine de la toucher. Un

genou sur sa caisse de bois, il s'approche de son visage comme pour l'embrasser et descend jusqu'à ses seins, qu'il prétend déjà toucher avec sa main. Lentement, il passe très près de son corps en prenant bien soin de ne pas l'effleurer. La cliente réagit en prenant une profonde respiration, en hochant doucement la tête et en levant les yeux au ciel pour démontrer son désir d'être réellement touchée par le danseur. Ce dernier continue à descendre ses mains sur son ventre, ses hanches et ses cuisses. Il pousse l'audace jusqu'à suivre l'intérieur de ses cuisses et faire disparaître ses doigts sous la jupe courte de la cliente, en la fixant du regard. Celle-ci se redresse et s'agrippe à sa chaise. Elle lui sourit à demi et le regarde intensément en retour.

Après un moment, il se relève et se retourne pour lui montrer ses fesses dénudées, les pantalons descendus aux genoux et les sous-vêtements découvrant le nécessaire. Il se touche les fesses et la regarde par-dessus son épaule. Elle affiche une expression d'étonnement et d'appréciation sur le visage et elle démontre sa difficulté à contrôler son envie de toucher en se tortillant légèrement sur sa chaise et en se mordant la lèvre inférieure. Il revient face à elle et lui montre ses organes génitaux. Il les touche et les passe si près de son visage que, dépendamment de notre angle de vue, nous pourrions croire qu'elle soit en train de lui faire une fellation. Elle regarde tour à tour les organes génitaux et les yeux du danseur, jouant sensuellement avec sa langue dans sa bouche et sur ses lèvres. Le danseur, satisfait, s'éloigne tranquillement de la cliente et replace doucement ses sous-vêtements. La chanson se termine et il remonte ses pantalons devant la cliente. Il remet un genou sur sa caisse de bois pour lui faire la bise et clore la danse. Elle le remercie et il se relève pour s'en aller.

2.2.2. La performance des clientes. Comme nous l'avons précédemment mentionné, les clientes répondent généralement de manière active et séductrice aux gestes du danseur. Elles n'hésitent surtout pas à lui démontrer leur appréciation. Plusieurs autres femmes, quant à elles, rient par timidité et fuient le regard insistant du danseur en établissant des contacts visuels complices avec leurs amies. Elles échangent également quelques mots avec elles durant la danse et rient beaucoup en se couvrant souvent la bouche ou le visage de leurs mains. Plus rares sont celles qui restent de marbre, sans aucune émotion sur le visage, tout en scrutant le corps du danseur. Ce comportement ressemble beaucoup à

celui des hommes clients avec les danseuses nues. Ils n'expriment aucune émotion et regardent fixement les parties du corps qu'elles exhibent.

D'ailleurs, Ronai et Ellis (1989, 292) dénotent l'importance de conserver un contact visuel avec les clients durant la danse privée, car cela les oblige à reconnaître les danseuses nues en tant que *personne*, malgré le rôle d'objet sexuel qu'elles jouent dans le bar. Ils sont ainsi moins enclins à violer ses règles. Les danseurs nus appliquent ce principe à la lettre et les femmes clientes y répondent adéquatement. Ils ont moins à s'inquiéter de leur sécurité, car ils ont d'emblée un statut social et une force physique plus élevés que les clientes, ce qui n'est pas le cas des danseuses nues par rapport aux hommes clients. Le statut de ces dernières est plus bas, car, en plus d'être femmes, elles ont une occupation stigmatisée qui les fait tomber dans la catégorie des « mauvaises filles », des « prostituées ». Étant automatiquement perçues comme des objets sexuels, moins de respect et d'importance est accordé à leur expérience, leur autorité et leurs limites, ce qui les rend plus vulnérables aux abus de toutes sortes (Hochschild 1983, 163, 171-2, 178-9; Nussbaum 1995, 256, 290). Les hommes danseurs n'ont pas vraiment à faire face à cette situation, car en plus de leur statut social élevé, des règles très strictes encadrent leurs interactions avec les clientes. Ces règlements ne laissent aucune place à l'ambiguïté, comme il est possible de le constater chez les danseuses nues, pour qui les contacts physiques avec la clientèle sont permis (dans une certaine mesure) et le travail émotionnel beaucoup plus demandant (Margolis et Arnold 1993, 343-4).

La distance entre le danseur et la cliente au 281 étant on ne peut plus claire, la femme joue habituellement à montrer au danseur (ainsi qu'à l'audience) son désir de transgresser la règle interdisant les contacts entre eux. Cependant, aucune n'y a désobéi lors de nos séances d'observation. Ainsi, la danse individuelle est plutôt un jeu de séduction qui se fait à *deux*. La cliente paye pour deux choses : faire partie du spectacle et séduire le danseur en face d'elle. Les danses aux tables transfèrent l'attention dans l'audience, autant sur la personne qui effectue que sur celle qui reçoit la danse. Étant achetées et exécutées publiquement, les femmes consommant ces services font nécessairement partie du spectacle. Liepe-Levinson (1998) démontre par ailleurs comment les clientEs prennent plaisir à être vuEs en train de participer au spectacle et d'interagir avec les danseuSEs. Ce qui est intéressant avec le 281, c'est que tout se passe

nécessairement au vu et au su de tout le monde parce qu'il n'y a pas d'isoloirs. Ceci a pour effet de transférer l'attention beaucoup plus sur les femmes clientes, qui désirent être l'objet de désir du danseur (Liepe-Levinson 1998, 11-2). La structure et le fonctionnement du bar font en sorte qu'on met beaucoup de l'avant la participation des femmes clientes dans le processus, ce qui réitère les stéréotypes hétérosexuels voulant que la femme incarne l'objet sexuel. Nous constatons que si le danseur parvient à devenir *sujet-regardé-payé*, la cliente, quant à elle, n'a d'autre possibilité que d'être l'*objet-voyeur/regardé-payeur*. Elle est celle qui regarde, mais son statut d'objet ne peut être dissocié du fait qu'elle est également observée. En fait, elle veut être observée et désirée par le danseur en face d'elle principalement, mais aussi par tous les autres. C'est sa façon de se démarquer des autres femmes clientes. Contrairement aux hommes clients qui n'ont pas à se battre pour obtenir l'attention des danseuses nues (Pasko 2002, 55), elle doit fournir des efforts pour obtenir celle des danseurs nus. Nous décelons qu'elle veut être l'objet de ses désirs et qu'elle tente de le devenir par ses gestes, son look *sexy* (vêtements *sexy* dernier cri, coiffure, maquillage, etc.) ainsi que son attitude aguicheuse. Bref, nos données concordent avec les rôles traditionnels contenus dans la binarité hétérosexuelle : les femmes qui fréquentent les bars de danseurs nus achètent l'illusion de se faire désirer par les hommes qui y travaillent parce qu'elles ont été socialisées à érotiser le fait d'être l'objet du désir masculin (French 1986, 543, 546-8, 550; Liepe-Levinson 1998, 10-2, 31; Nussbaum 1995, 268-9).

2.2.3. *Les clientes approchent les danseurs.* Dans tout le processus des danses aux tables, nous remarquons que ce sont les femmes qui se déplacent pour aller chercher le danseur de leur choix. Il est certain qu'elles ne sont jamais rejetées par celui-ci (à moins d'enfreindre grossièrement les règles), mais ce sont elles qui doivent signifier explicitement et publiquement leur intérêt pour un danseur, comme c'est le cas du pourboire sur scène. D'une part, ce fonctionnement ne correspond pas aux rôles traditionnels du modèle dichotomique hétérosexuel. D'autre part, en suivant la logique marchande, nous pouvons constater une différence de statut entre les individus des deux groupes. Dans une logique de service à la clientèle, le fait d'aller vers unE clientE signifie que cette personne est considérée assez importante pour mériter que les employéEs se déplacent pour elle. Or, au 281, ce sont les femmes qui se déplacent

pour donner du pourboire aux danseurs sur scène et pour obtenir une danse à leur table. Ce fait exprime clairement leur différence de statut. Cependant, il peut être justifié par un argument de sécurité. Par exemple, la règle interdisant tout contact physique entre la clientèle féminine et les danseurs nus existe pour que « [l]es femmes, traitées comme des reines, se [sentent] *respectées, en sécurité* et chez elles » (Le 281 2010; nous soulignons). Leur infériorité de statut, les rendant plus susceptibles d'être victimes d'abus, est compensée par ce règlement qui accorde la plus haute importance à leur bien-être et leurs sentiments, qui sont habituellement moins considérés que ceux des hommes (Hochschild 1983, 171-2). Ainsi, l'interdiction de toucher et le fait que la femme doit toujours faire les premiers pas, évitent les abus de toutes sortes qui pourraient surtout être perpétrés sur les clientes, vu leur statut inférieur les rendant plus vulnérables aux agressions (Hochschild 1983, 178-9).

Nous retrouvons également le même procédé avec les danseuses nues qui approchent des hommes clients en particulier. Le fait qu'ils aient signifié leur intérêt de manière très discrète, il apparaît publiquement que c'est la femme danseuse qui a de l'intérêt pour eux et non le contraire. Cela envoie le message à tout le monde qu'ils sont spéciaux, désirables et qu'ils peuvent contribuer financièrement à combler les besoins matériels de la danseuse nue, comparativement à tous les autres clients qui ne sont pas « choisis » par cette dernière. Nous revenons à l'hypothèse de l'attention de Wood (2000, 9-11), qui s'applique de façon inverse dans le cas des femmes clientes, car ce sont *elles* qui accordent une attention particulière à un danseur, pour qu'il vienne danser pour elles ou leur amie. Les danseurs sont flattés d'être désirés et d'être vus comme des « vrais » hommes qui rendent folles toutes ces femmes qui les abordent. Ceci a pour effet de rehausser le statut déjà plus élevé des danseurs, visiblement désirés par une ou plusieurs femmes qui l'expriment devant toute l'audience et, surtout, devant tous les autres danseurs.

2.3. *Le rôle du maître de cérémonie*

L'animateur a un rôle très important dans la soirée. C'est à lui que revient la tâche de mettre de l'ambiance dans la place, d'encourager les femmes à donner de plus gros montants dans leur pourboire, de rappeler les règlements, etc. Bref, c'est lui qui guide le comportement de la foule et s'assure que tout se déroule

bien. Jusqu'à maintenant nous avons surtout exposé ses interventions dans la relation entre les danseurs et les clientes, mais nous n'avons pas parlé de ses échanges directs avec celles-ci. Que ce soit par le biais du micro lorsqu'il s'adresse à l'audience dans son ensemble ou par des interactions plus ciblées avec des sous-groupes, cette section détaille la nature de ces échanges. Il est important de se pencher sur la relation entre l'animateur et l'assistance, car elle permet de mieux comprendre la structure du 281, qui se reflète également dans le lien qui unit les clientes aux danseurs.

2.3.1. Les échanges entre l'animateur et les sous-groupes. Le vendredi soir, notre groupe était composé d'une dizaine de personnes et nous occupions deux tables bistros à gauche de la scène. À un moment de la soirée, l'animateur se place devant nous entre les deux tables, sans rien dire. Il nous regarde dans les yeux, tour à tour, et s'assure d'avoir l'attention de tout le monde avant de faire quelque chose. Il prend la lime accrochée au verre de l'une d'entre nous avec sa main droite. Il la montre à tout le monde en scrutant chaque personne de notre groupe, encore une fois. Il la transfère dans sa main gauche, qu'il referme rapidement. Lorsqu'il ouvre sa main, le fruit n'y est plus. Visiblement satisfait de son « tour de magie », il tend les bras sur chaque côté de son corps, les mains tournées vers le ciel et regarde une fois de plus chaque personne de gauche à droite, attendant les applaudissements. Comme personne ne réagit vraiment à ce petit manège, il finit par s'en aller, sans dire un mot, ni esquisser un sourire. La lime gisait par terre. Environ quarante-cinq minutes plus tard, il refait le même tour de passe-passe avec un autre groupe de jeunes femmes, assises au milieu à gauche des tables bistro placées en face de la scène. Elles paraissent un peu mal à l'aise et interloquées, mais elles ont ri un peu et fait des mini-applaudissements à la fin de sa performance.

L'animateur, contrairement aux danseurs, n'est pas dans la position traditionnellement féminine de l'objet sexuel, donc il n'incarne pas, comme eux, des personnages ultra-masculin afin d'être adulé par la foule. Cependant, il utilise d'autres moyens pour y parvenir, comme celui que nous venons de voir. Il ne parle pas directement aux membres de l'audience. Il ne fait que se placer devant elles et attendre qu'elles l'applaudissent et qu'elles le félicitent pour sa performance. Nous n'avons jamais vu une telle action dirigée vers des hommes clients. Cela démontre la différence de statut qui existe entre les hommes et les

femmes dans un endroit aussi stéréotypé que le 281. En effet, comme le démontrait Hochschild (1983, 165-8, 171-9), il est attendu des femmes qu'elles démontrent plus de déférence et de respect envers les autres, surtout les hommes, sans en attendre et en exiger autant en retour. Elles doivent aussi plus apprécier les histoires et plus rire des plaisanteries des hommes dans le but de rehausser leur statut et leur bien-être. Elles doivent être naturellement gentilles et c'est clairement ce à quoi s'attend l'animateur en exécutant sa prestation.

2.3.2. Les échanges de l'animateur avec l'ensemble de l'audience. De manière plus générale, le maître de cérémonie parle tout au long de la soirée et le volume de son micro est très élevé afin de couvrir tous les autres bruits. Il est très suffisant et fait beaucoup de plaisanteries sexistes durant la soirée. Pour inciter les clientes à acheter des danses aux tables, il fait plusieurs blagues très genrées et stéréotypées sur les femmes. Il déclare : « Venir au 281 sans prendre de danses aux tables, c'est comme aller à La Ronde pis de pas embarquer dans les manèges. Ça ne se fait pas. C'est comme une fille... qui ne chiale pas ». Ou encore : « Une danse à 10\$ c'est moins cher que du McDo et ça, au moins, ça fait pas engraisser ». Après chaque plaisanterie, il affiche un air satisfait, tandis que dans l'assistance, la réaction est forte et mitigée entre le rire et un « aaaahhh! » amical de reproche.

Il est important de mentionner qu'il ne fait pas qu'encourager les femmes à acheter des danses aux tables. Son rôle consiste également à mettre de l'ambiance au 281. Cela ne se limite pas à exhorter les clientes à crier et applaudir pour que les danseurs se dénudent plus. Lorsque ces derniers ne sont pas sur scène, l'animateur prend en charge le divertissement de la foule. Il s'y prend, entre autres, de la façon suivante : « Moi, j'aime ça quand les filles applaudissent ». L'audience applaudit. « Moi j'aime ça quand les filles crient ». L'assistance, docile, crie. « Moi j'aime ça quand les filles s'embrassent ». Cette fois, les femmes n'obéissent pas et réagissent de la même façon qu'avec les blagues précédentes. Elles rient avec une pointe de protestation dans la voix. Lors de toutes nos séances d'observation, l'animateur a fait de nombreux commentaires incitant les femmes à se dénuder, se toucher la poitrine et s'embrasser entre elles. Nous n'avons vu aucune cliente adopter ces comportements lorsque nous étions présentes.

Les remarques de l'animateur démontrent bien l'atmosphère générale du 281, qui se reflète dans les diverses relations avec les femmes clientes. De plus, elles rendent compte publiquement du statut inférieur des femmes et le font de manière à le rabaisser davantage. Non seulement l'animateur ordonne aux femmes d'agir (crier, applaudir, s'embrasser, etc.) pour son propre plaisir, mais il énumère également plusieurs stéréotypes négatifs liés au genre féminin, tels que l'obsession de prendre du poids ou le *chialage* constant. En outre, il insinue que les femmes au 281 n'existent que pour être *sexy* et exciter le peu d'hommes présents (danseurs et autres membres du personnel) en se dénudant, se touchant et s'embrassant entre elles. De l'autre côté, en ne se pliant pas à toutes les exigences du maître de cérémonie, les femmes ne concèdent pas toujours le phallus, ni à lui ni aux autres hommes. Comme le jeu ne peut que se dérouler avec les deux « sexes », elles possèdent ce pouvoir et l'exercent en ne mettant pas en action les gestes qu'il leur ordonne de faire. Cependant, il est plus difficile de ne pas l'octroyer lorsque l'animateur fait une blague ou un commentaire ne nécessitant pas d'action concrète de la part des membres de l'audience. En fait, tant qu'elles ne protestent pas de façon claire et qu'elles acceptent le commentaire, soit en riant ou en décidant de passer l'éponge, elles accorderont le phallus à l'animateur et renforceront son genre et son pouvoir masculins.

Conclusion

En résumé, nous avons d'abord montré comment les lieux physiques, la structure ainsi que le mode de fonctionnement du 281 contraignent les femmes à accepter leur position d'« être » le phallus, en reconnaissant joyeusement et perpétuellement sa « possession » par les hommes danseurs. Les règles très strictes qui guident le déroulement des soirées, les empêchent officiellement de se l'approprier et, évite ainsi qu'elles deviennent complètement « hors de contrôle » (Smith 2002, 74). Ensuite, nous avons remarqué que les clientes et les danseurs sont généralement rattachés aux mêmes groupes d'appartenance. Ces individus sont pratiquement tous blancs, jeunes, riches, à la mode, très stéréotypés et, nous supposons, hétérosexuels. Leurs interactions à partir de la scène sont également très stéréotypées. Les danseurs recherchent constamment la reconnaissance

féminine de leur possession du phallus à travers leurs encouragements sous forme de cris et d'applaudissements.

La performance des danseurs tombe toujours dans l'ultra-masculinité, qu'elle soit violente, sexuelle ou romantique, ce qui leur permet de conserver leur statut élevé, de continuer à exercer leur pouvoir masculin et ainsi renforcer leur genre. Ils parviennent à demeurer *sujet* malgré leur position initiale d'*objet* sexuel. La structuration du contexte des interactions est favorable à ce renversement. Grâce à la codification des actions en vigueur, les danseurs sont en mesure d'établir une distance très nette avec les clientes, en cadrant leur relation (depuis la scène comme sur le plancher) en termes professionnels de rémunération à l'acte. Aussi, leur statut est rehaussé par le fait que les femmes doivent se déplacer vers eux pour obtenir des danses aux tables et qu'elles communiquent abondamment et explicitement leur désir pour eux durant la danse. Finalement, les femmes sont replongées dans leur traditionnel statut d'objet-regardé par leur mise en spectacle à travers les danses individuelles obligatoirement publiques parce qu'elles se déroulent nécessairement à la table, vu l'absence d'isoloirs. Par ces moyens, les danseurs réussissent à transformer leur combinaison traditionnelle pour devenir *sujet-regardé-payé*, ce qui pousse les femmes dans le rôle d'*objet-voyeur/regardé-payeur* et qui renforce inévitablement leur possession du phallus. Finalement, à travers toutes ces interactions, l'animateur joue un rôle important et entretient lui-même des échanges directs avec l'audience, qui reflètent la structuration des interactions à l'intérieur du bar. Il influence le comportement des femmes pour qu'elles accordent le phallus aux danseurs ainsi qu'à lui-même.

Nous avons maintenant répondu à une partie de notre question de recherche, en ce qui concerne la relation de pouvoir entre les femmes clientes et les hommes danseurs. Afin de compléter notre analyse, nous poursuivons avec le prochain chapitre, qui explore les relations entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine au Stock bar.

CHAPITRE 4 : LA RELATION DE POUVOIR ENTRE LES DANSEURS NUS ET LA CLIENTÈLE FÉMININE ET MASCULINE AU STOCK BAR

Ce quatrième chapitre étudie la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle féminine et masculine au Stock bar. Lors de la soirée pour dames, le club combine des contextes homosexuel et hétérosexuel simultanément. Cette ambiance très particulière se répercute sur la dynamique entre les personnes. Il est important de se pencher autant sur la relation des danseurs nus avec les femmes qu'avec les hommes, dans cette atmosphère ainsi que dans un cadre strictement homosexuel pour ces derniers, car il s'agit de cas limites qui complètent notre analyse du 281, très stéréotypé. Ce chapitre, structuré de la même façon que le précédent, nous permettra de répondre entièrement à notre question de recherche. Nous décrivons et analysons la manière dont les lieux et leur fonctionnement influencent la relation de pouvoir entre les danseurs nus et les clientEs. Dans un deuxième temps, nous présentons les personnes qui fréquentent ces lieux afin d'être en mesure de comprendre leur rapport de force. Enfin, nous étudions la relation de pouvoir qu'entretiennent ces personnes dans leurs interactions, tant à partir de la scène que sur le plancher.

Le Stock bar

Cette première section examine la façon dont les lieux et leur structuration interviennent dans la relation de pouvoir entre les danseurs nus et les personnes clientes. Nous exposons cette situation lors des soirées pour femmes et, ensuite, lors de soirées exclusivement masculines.

1. La soirée des dames

Dès notre arrivée au Stock bar, lors de l'une de nos séances d'observation, nous avons vu une altercation entre un portier et deux jeunes femmes qui voulaient entrer dans le bar. Elles semblaient fortement intoxiquées par la drogue et étaient très fâchées de ne pas pouvoir entrer « juste pour appeler un taxi ». Elles jouaient beaucoup avec leur statut de jeunes femmes vulnérables pour pouvoir entrer. Le portier ne leur a pas cédé le passage en les repoussant gentiment de la

porte et a insisté pour qu'elles partent, ce qu'elles ont fini par faire, après plusieurs minutes de discussion. Une fois le passage libéré, nous avons pu entrer dans le hall noir et sombre de l'établissement. Nous n'avons jamais vu de telles altercations au 281. Malgré leur ressemblance, nous voyons qu'il existe une certaine différence entre ces deux établissements, le 281 étant un peu plus huppé que le Stock bar.

En règle générale, l'entrée au Stock bar lors d'une soirée pour femmes, se déroule de la manière suivante : le droit de passage est de cinq dollars et le dépôt des manteaux, facultatif, est de un dollar. Nous passons ensuite devant l'un des deux portiers du hall d'entrée pour nous faire estampiller. Celui-ci fouille systématiquement les sacs des femmes. Il les touche de l'extérieur et demande aux clientes de les ouvrir afin de pouvoir regarder à l'intérieur avec sa lampe de poche. La seule fois où nous avons été accompagnées d'un jeune homme visiblement hétérosexuel (28 ans, assez grand, mince), celui-ci a fait l'objet d'une rapide fouille au corps par le portier.

Une fois à l'intérieur de la salle (voir le plan en annexe 4), nous constatons une première différence avec le 281 : il n'y a pas de placier. Nous sommes libres de choisir où nous allons nous asseoir. La salle est très grande et nous estimons qu'elle peut contenir environ 350 personnes. Au fil des semaines, nous avons noté que le décor du Stock bar a légèrement changé, notamment derrière la scène principale. De chaque côté de cette dernière, il y a de grandes entrées menant aux isoloirs, cachées par d'immenses rideaux rouges en velours qui partent du plafond pour se rendre jusqu'au plancher. La pièce est remplie de petites et de hautes tables bistro. La plupart des tables, entourant la scène et au milieu sont basses. Il n'y a qu'une rangée de tables bistro haute sur le côté droit et il y en a deux à l'arrière, qui sont séparées d'un couloir permettant aux personnes de circuler.

Lors de nos cinq séances d'observation (incluant celle dans une soirée strictement pour hommes), nous sommes restées dans le même secteur, face à la scène, dans la dernière rangée des tables basses ou occupant celles qui sont hautes. Nous remarquons qu'elles sont plus espacées ici qu'au 281 et qu'il est possible de circuler plus aisément entre elles. Les tables sont disposées de manière plus compacte lorsqu'on s'approche de la scène, mais il y a quand même de la place pour que les clientes se lèvent et dansent à côté de leur place assise. Il est courant de voir des personnes clientes danser à côté de leur table, surtout

lorsqu'elles se situent aux côtés de la scène ou aux dernières tables bistro face à la scène. Comme il n'y a pas de placier, les clientEs peuvent changer de place à leur guise ou même déplacer les tables pour être plus à l'aise, sans se faire apostropher. Nous avons observé ces situations à plusieurs reprises. Que ce soit dès leur arrivée, pour accueillir plus de personnes à leur table ou simplement pour danser, il est courant de voir les clientEs s'installer ailleurs ou décaler les tables. Nous voyons que la structure des lieux laisse une plus grande liberté à l'audience. Elle est beaucoup moins contrôlée qu'au 281, où un placier est chargé de remplir la salle dans un ordre établi.

Il existe deux scènes au Stock bar. La première, principale, est située sur le mur au fond de la pièce et s'allonge vers le centre de celle-ci. L'autre, secondaire, est nichée derrière le bar à droite, enclavée dans le mur. Lors de toutes nos séances d'observation, incluant celles lors de soirées seulement pour hommes, cette dernière a été utilisée pour un seul numéro (une réelle douche avec savon). La scène principale est assez grande et visible de toute part. Elle est plus allongée que celle au 281 et elle se termine en forme de cercle au bout, ayant un poteau à son centre. Elle est placée de sorte à être le centre d'attention, sans pourtant l'être à chaque danseur qui s'y présente. Le fait qu'elle ne soit pas entourée de rideaux qui s'ouvrent et se referment entre plusieurs numéros attire moins l'attention des clientEs. Au Stock bar, les chansons des danseurs débutent avant que ces derniers n'embarquent sur scène. Après quelques instants, le disque-jockey ou l'animateur les présentent et ils font leur danse. Ils quittent avant la fin de leur chanson, se faisant remercier par l'animateur ou le disque-jockey. Lorsque leur pièce musicale prend fin, une autre commence et nous parlons entre nous en attendant le prochain danseur. Par conséquent, il y a beaucoup moins d'anticipation, car les transitions musicales se font doucement. De plus, aucune tension ni attente ne sont créées en cachant la scène derrière des rideaux, ce qui insinue que quelque chose de spécial est sur le point de se produire et pique la curiosité des clientes, comme au 281.

Globalement, la musique est un peu moins forte qu'au 281, mais elle l'est quand même assez pour inciter les clientEs à faire la fête. Le volume est d'autant plus élevé lorsqu'il y a un animateur pour la soirée. Ce dernier était présent à deux soirées pour dames sur les quatre auxquelles nous avons assisté. Nous avons remarqué qu'il était là seulement lorsque les femmes représentaient une majorité écrasante dans l'assistance. Le volume de son micro est comparable à celui de

l'animateur au 281, étant assez puissant pour couvrir la musique ainsi que tous les autres bruits. Sa voix et ses commentaires sont donc considérés plus importants que tout le reste dans le bar. Les maîtres de cérémonie des deux établissements ont des rôles très similaires. Ils doivent mettre de l'ambiance ainsi qu'annoncer et préparer le terrain pour des numéros spéciaux nécessitant une ou des volontaires. Nous l'avons vu monter sur scène deux fois à chaque séance d'observation. Les soirées où il est présent, il y a beaucoup plus d'électricité dans l'air et l'endroit ressemble plus au 281. Lorsqu'il est absent et que plus du tiers de l'assistance est des hommes, la foule s'excite beaucoup moins. En fait, lorsqu'une certaine clientèle type féminine est présente, en l'occurrence celles des danseuses nues (que nous décrivons plus bas), beaucoup moins d'hommes composent l'audience et l'animateur prend en charge la soirée. Il n'est pas clair s'il s'agit d'une coïncidence, mais nous supposons qu'il est appelé spécifiquement pour ces soirées.

Les soirées pour dames présentent donc un mélange d'ambiance détendue, plutôt semblable à celle dans les bars de danseuses nues, et d'atmosphère électrique du 281. L'une des particularités du Stock bar contribuant à son atmosphère plus tranquille sont les quelques écrans géants postés sur le mur derrière le bar à droite. En fait, des caméras sont placées à des endroits stratégiques¹ dans le club et rediffusent simultanément les prestations des danseurs nus sur ces écrans ainsi qu'en direct sur Internet, sur un canal payant. Ainsi, lors des soirées pour dames, nous y voyons ce qui se passe sur scène ou ce qui a déjà été enregistré au cours de soirées précédentes. Selon les images qui y défilent (prestations moins viriles des danseurs nus, danses de couple, homme client monté sur scène, etc.), nous supposons que les caméras et les écrans géants existent plutôt pour la clientèle masculine. Malgré cet élément, il s'agit clairement d'une soirée pour femmes, car l'attention est complètement dirigée vers ces dernières et tout est fait en fonction d'elles (type de spectacle, animateur, etc.).

En somme, nous voyons que les femmes sont globalement moins contrôlées qu'au 281. Nous le notons, entre autres, par l'absence de placier et de règles très strictes à propos de l'utilisation de leur téléphone cellulaire ainsi que

¹ Lors de notre première séance d'observation, le 3 mars 2010, nous avons remarqué que la caméra était postée derrière la scène et la rediffusion des images permettait de voir le danseur sous tous ses angles simultanément. Cependant, cette caméra n'était plus présente les fois suivantes, à l'automne 2010. Il ne semblait y avoir que celle près du disque-jockey.

par la présence ponctuelle de l'animateur. Elles sont d'ailleurs beaucoup plus régentées lorsqu'il est présent et qu'elles sont très majoritaires dans l'assistance.

2. Les soirées exclusivement masculines

À notre arrivée sur place, nous n'avons pas vu de portier à l'extérieur de l'établissement. Une fois entrées, il n'y en avait pas non plus dans le hall. Nous sommes passées tout droit en avant du vestiaire et le jeune homme qui y travaillait nous a fait signe qu'il fallait payer. Notre seul accompagnateur, un homme dans la quarantaine, a rebroussé chemin et a payé nos droits d'entrée de trois dollars chacun. Ces droits sont moins élevés que ceux de cinq dollars exigés lors des soirées pour dames. Nous avons gardé nos manteaux et, une fois estampillées par le jeune homme du vestiaire, nous sommes allées nous asseoir à une table bistro haute, plus vers le fond de la salle. Nous n'avons croisé aucun portier sur notre chemin. La disposition de la pièce est pratiquement la même que pour les soirées pour dames, sauf pour quelques détails (voir le plan en annexe 5). D'abord, lors de notre séance d'observation, la salle était coupée du quart de son espace par un grand rideau noir qui la traversait, à droite de la scène et qui cachait le bar qui s'y trouve ainsi que plusieurs places assises. Cette grandeur était parfaite pour le nombre de personnes présentes. Ensuite, entourant la scène principale, il n'y avait pas de tables bistro, comme lors des soirées pour dames. Il y avait une rangée de chaises qui donnait directement sur la scène, permettant aux clients de s'y accouder et d'y déposer leur verre. Nous n'avons vu cette disposition qu'une seule fois lors d'une soirée pour femmes, mais aucune d'entre elles n'y a déposé son verre. Ce soir-là, la proportion d'hommes était assez grande dans la salle, ce qui explique peut-être cet arrangement inhabituel pour les femmes.

D'autres aspects marquent une distinction claire entre les soirées strictement masculines et celles hétérosexuelles. La musique est nettement moins forte, ce qui permet la conversation parmi les clients ainsi qu'avec les danseurs. Elle est beaucoup moins agressive et il n'y a pas non plus d'animateur pour inciter les personnes à faire du bruit pour encourager les danseurs. Il n'y a que la voix du disque-jockey qui les annonce discrètement et demande à l'audience d'applaudir lorsque celui-ci a terminé sa prestation, ce qu'elle ne fait pas

vraiment. L'atmosphère est très détendue et tranquille, à l'instar de celle dans les bars de danseuses nues. Ces éléments témoignent de la différence de statut entre les hommes et les femmes. Ces dernières sont plutôt vues comme des personnes que l'on doit amener à participer d'une façon très spécifique et qui doivent être régentées afin de ne pas « perdre le contrôle » de la foule. D'ailleurs, Guy Tremblay (2011), ancien gérant de bars de danseurs nus durant 20 ans, n'hésite pas à utiliser des mots tels que « cirque », « folie » et « électricité », lorsqu'il parle des soirées pour dames. Il compare ces « soirées spéciales », à l'atmosphère plus tranquille des soirées homosexuelles :

Je voulais que ce soit une ambiance presque zen [...] On est bien, c'est agréable, les clients... il n'y a personne qui parle fort. La musique n'est pas forte, on *peut* se parler. Parce qu'il y a des clubs où c'est pire qu'une discothèque! C'est ça qui fait encore que le client disparaît. Le client rentre et il est agressé par le son, il s'en va, on l'a perdu. (Tremblay 2011)

Nous remarquons le grand soin et l'attention portés à l'homme client dans le bar. Il est considéré assez important pour que l'établissement se soucie de son bien-être afin qu'il revienne. Les femmes clientes n'ont pas du tout le même statut. Leurs désirs et leurs besoins sont présumés et elles sont dirigées dans un cadre plus ou moins strict qui répond prétendument à leurs attentes (animateur, musique forte, incitation à crier et applaudir, présence de portier, etc.). D'ailleurs, les soirées pour dames n'ont lieu qu'une fois par semaine – le mercredi pour le Stock bar et le dimanche pour le Campus, un autre club de danseurs nus homosexuels – et elles existent parce que « c'est bon pour la caisse » (Tremblay 2011). Elles sont moins rentables pour les danseurs par rapport aux soirées pour hommes, mais les patrons y font beaucoup d'argent, surtout qu'elles sont programmées une journée normalement tranquille pour un bar (mercredi).

De ce fait, la notion de fidéliser la clientèle est totalement différente lorsque cette dernière est invitée à prendre part uniquement à une soirée par semaine, comparativement à tous les jours pour la clientèle masculine. Il est crucial que les hommes clients reviennent fréquemment dans le bar afin de le faire vivre, tandis que la clientèle féminine représente plutôt un « bonus » pour une journée. Les hommes clients étant indispensables à l'entreprise, il est tout à fait logique d'un point de vue strictement marchand, de leur accorder un plus grand soin. Ainsi, plus d'attention est accordée à leurs sentiments et leur expérience afin de les attirer et de les fidéliser au club, contrairement aux femmes clientes. Les

désirs et les attentes de ces dernières par rapport aux danseurs et à la mise en scène, sont présumés selon le modèle hétérosexuel dominant et leur sont imposés chaque mercredi. En observant le déroulement des différentes soirées, nous constatons que les hommes clients sont sans aucun doute plus considérés et plus libres que les femmes dans le club. Les soirs qui leur sont exclusivement réservés sont beaucoup moins, voire pas du tout, contraignants. En outre, plus ils sont nombreux dans l'assistance lors des soirées pour dames, moins il y a de contrôle sur l'ensemble des personnes présentes et moins la musique est forte, entre autres parce qu'il n'y a pas d'animateur. L'ambiance ressemble plus à celle qui règne dans les soirées pour hommes seulement afin de plaire aux clients homosexuels qui sont essentiels à l'entreprise.

Une autre indication de cette différence de statut se trouve dans le fait qu'il n'y a pas de portiers à l'entrée du Stock bar, lors des soirées masculines. Ceci nous ramène à l'idée que les femmes seraient plus « dangereuses » dans un contexte mélangeant alcool, sexe et argent (Dressel et Peterson 1982; Margolis et Arnold 1993, 345; Smith 2002, 74). En fait, les clientes se trouvent dans une position où elles devraient théoriquement « posséder » le phallus, comme l'homme client dans un bar de danseuses nues. Cependant, une femme qui « a » le phallus est toujours menaçante pour les hommes, qui devront nécessairement assumer le rôle de l'« être » pour elle. Il est présumé qu'elle utilisera mal ce pouvoir et se transformera en force destructrice, renversant l'ordre hétérosexuel habituel en punissant les hommes par la castration et les faisant sombrer dans l'envie de pénis-phallus. C'est pourquoi elle doit endosser sa position sur un mode rassurant (Butler 2009, 111-3). Les règles de l'établissement ainsi que le mode de fonctionnement des soirées s'assurent qu'elle ne prenne pas possession du phallus et qu'elle continue de refléter docilement et allègrement aux hommes que ce sont eux qui l'« ont ». Les portiers font partie de ce mécanisme en étant ceux qui contrôlent physiquement les femmes (et les hommes hétérosexuels) qui entrent dans le bar. Le couple homosexuel (deux hommes blancs dans la quarantaine et la cinquantaine) qui nous a accompagnées lors d'une soirée pour dames n'a jamais fait l'objet de fouille au corps, comme le jeune homme visiblement hétérosexuel qui est venu avec nous un soir. Les portiers sont aussi très préoccupés par le contenu des sacs à main des femmes et ces dernières sont surveillées de près à l'intérieur du club. Tremblay (2011) explique qu'au « niveau

opérationnel des danseurs », l'ambiance est différente en présence de femmes. Tout le monde parle plus fort, s'excite un peu plus et il y a de l'électricité dans l'air. L'atmosphère est plus agitée et peut basculer à tout moment dans l'agressivité, car les histoires belliqueuses sont plus fréquentes entre les différents danseurs hétérosexuels et leur petite amie. Ainsi, les portiers sont ceux qui doivent assurer la sécurité en contrôlant l'audience (Margolis et Arnold 1993, 340-1). Ils sont beaucoup moins présents et insistants avec la clientèle strictement masculine et homosexuelle, comme si, d'emblée, il y avait cette confiance que tout se passera bien. L'ambiance beaucoup plus calme lors de ces soirées (musique moins forte, pas d'animateur qui agite la foule, etc.) fait également en sorte que les esprits s'échauffent moins.

En somme, nous voyons que peu ou pas de contraintes, sauf celle de payer un droit d'entrée, ne sont exercées sur les hommes clients au Stock bar, contrairement aux femmes. Plus elles sont nombreuses, plus les facteurs de contrôles se multiplient : droits d'entrée, musique forte, présence d'un animateur et de portiers à l'entrée, etc. De plus, les soirées pour dames n'ont lieu qu'une seule fois par semaine, un mercredi, qui est habituellement une journée très peu rentable pour les clubs. Tous ces points témoignent de la différence de statut social entre les hommes et les femmes et de leur importance relative en tant que clientEs pour l'établissement. La prochaine partie décrit les personnes clientes afin de mieux comprendre les relations de pouvoir qu'elles entretiennent entre elles.

Qui sont les personnes?

Il est important de prendre le temps de décrire les personnes qui prennent part aux soirées hétérosexuelles et homosexuelles du Stock bar, car elles diffèrent sensiblement de celles fréquentant le 281. Cela se reflète également dans la relation de pouvoir qui existe entre les divers groupes d'individus. Nous débutons avec les femmes clientes pour poursuivre avec les hommes clients et terminer avec les danseurs nus.

1. Qui sont les femmes clientes?

Il y a plusieurs catégories de femmes clientes au Stock bar. En fait, nous avons identifié deux clientèles types, les nymphettes et les danseuses nues. La première catégorie est toujours présente, tandis que nous avons vu la deuxième au cours de deux soirées sur les quatre. Nous exposons d'abord les caractéristiques des nymphettes et des danseuses nues et, ensuite, nous parlons des autres femmes et des femmes transgenres, qui ne font pas partie de ces clientèles types, mais qui fréquentent le club.

1.1. Première clientèle type : les nymphettes

La première clientèle type que nous avons distinguée, les nymphettes, est très similaire à celle du 281. Ces femmes très majoritairement blanches se situent entre 18 et 30 ans, elles sont très stéréotypées et paraissent provenir de milieux aisés. Elles semblent accorder beaucoup d'importance à leur apparence, car elles sont coiffées, maquillées et habillées selon les dernières tendances mode. Elles adoptent un comportement séducteur en général et semblent être très familières avec le Stock bar et les danseurs. Elles sont en groupe de trois ou plus et il arrive qu'elles soient accompagnées d'un garçon souvent hétérosexuel. Elles sont toujours situées aux tables bistro aux abords de la scène et représentent généralement le quart des personnes présentes. Tout comme au 281, leur jeunesse et leur beauté selon nos standards sociaux leur confèrent un pouvoir de séduction important. Ceci les place d'emblée dans une position appréciable dans leur rapport de force avec les danseurs à l'intérieur du bar.

1.2. Deuxième clientèle type : les danseuses nues

La deuxième clientèle type que nous avons identifiée est celle composée de danseuses nues. Tremblay (2011) confirme nos observations en expliquant que, selon son expérience et les dires des danseurs nus, elles fréquentent souvent le Stock bar. Elles ressemblent beaucoup aux nymphettes, car elles sont dans la même tranche d'âge et sont également coiffées, maquillées et vêtues de façon très *sexy* et à la mode. Elles portent, pour la plupart, des talons hauts, des vêtements moulants, des jupes courtes ou des pantalons ajustés ainsi que des hauts flamboyants décolletés et découvrant leurs épaules. Leurs longs cheveux sont habituellement teints et si bien coiffés qu'elles semblent être sorties tout droit d'une publicité de produits capillaires. Elles incarnent parfaitement le stéréotype

de la jeune femme aguichante et ultra-féminine. Elles sont toutes grandes et minces et plusieurs d'entre elles sont maigres. Nous avons décelé chez elles de nombreux signes de consommation de cocaïne : être maigre, danser très énergiquement ou sauter sans arrêt, ne pas tenir en place, mâcher frénétiquement de la gomme, se mouiller constamment les lèvres, etc. Ces indications étaient très présentes – chez ces femmes et quelques danseurs – la première fois où nous avons remarqué cette clientèle type, mais beaucoup moins la semaine suivante, alors qu'elles étaient toujours présentes. Ces femmes prennent part aux soirées en grand groupe et se tiennent généralement à gauche de la scène, dans un espace plutôt informel entre cette dernière, les portes des isoloirs et des salles de bain ainsi que la porte menant à la loge et à l'arrière-scène pour les danseurs. Elles ont également un statut assez puissant dans le club, car, en plus du pouvoir de séduction qui leur est accordé selon les standards de beauté de notre société, elles se trouvent en terrain connu. Elles connaissent le jeu que le danseur joue avec elles parce qu'elles font la même chose avec leurs propres clients. Ainsi, elles sont un peu plus avantagées que les femmes de la catégorie des nymphettes, par leur connaissance du fonctionnement de la relation entre danseuse et client.

Dans l'ensemble, nous avons noté que les femmes représentent toujours entre 50 et 90 % de l'audience totale. Elles atteignent environ 90 % lorsque les danseuses nues sont présentes. Du coup, il y a également un animateur pour la soirée et l'assistance féminine dans son ensemble est plus uniforme. Il faut dire que la première clientèle type, les nymphettes, participe toujours aux soirées. Ainsi, lorsque les danseuses nues se trouvent dans le bar, elles s'ajoutent à cette clientèle qui lui ressemble beaucoup, ce qui explique que les femmes soient beaucoup plus nombreuses et semblables en leur présence. Ces deux clientèles types ont un grand pouvoir de séduction qu'elles n'hésitent pas à mettre en œuvre. Quand les danseuses nues sont absentes, nous retrouvons pour seule clientèle type, les nymphettes, qui représentent environ le quart de l'audience. Dans ces cas, les femmes composent entre la moitié et le deux tiers de l'audience totale et elles sont plus variées sur le plan de l'âge, du style vestimentaire, du statut socioéconomique, de l'origine ethnoculturelle, etc. De plus, il n'y a pas d'animateur pour diriger la foule et le déroulement de la soirée, ce qui permet une plus grande liberté dans l'audience.

1.3. Les autres femmes clientes

Les femmes clientes n'appartenant pas aux clientèles types décrites ci-dessus sont beaucoup plus variées sur le plan de l'âge, du *look* et de l'origine ethnique que ce que nous avons pu observer au 281. Ces femmes demeurent majoritairement blanches, mais la minorité de femmes de couleur est plus importante dans cette catégorie de clientes. Celle-ci est constituée de femmes de tous les âges, mais plusieurs sont de jeunes professionnelles dans la vingtaine et la trentaine. Elles ont des styles vestimentaires beaucoup plus diversifiés (*rock, trash, mainstream*, etc.) ainsi que des coiffures et du maquillage, s'il y a lieu, plus ordinaires que les nymphettes ou les danseuses nues. Elles ont également une morphologie plus hétérogène. Par exemple, leur poids et leur grandeur diffèrent plus d'une femme à l'autre, contrairement aux clientèles types qui ont plutôt des corps similaires (grandes et minces, voire maigres) qui correspondent presque parfaitement aux standards de beauté contemporains. Elles semblent également assez familières avec l'endroit et son fonctionnement.

En ce qui concerne les femmes plus vieilles, leur âge varie généralement entre quarante et soixante ans, mais il peut aller jusqu'à soixante-dix et quatre-vingts ans, dans quelques cas seulement. Il est intéressant de constater qu'elles ne sont pas nécessairement accompagnées de femmes plus jeunes, comme c'est souvent le cas au 281. Elles sortent entre elles pour aller aux danseurs nus et y vont rarement avec leur(s) fille(s) ou leur(s) nièce(s). Les femmes d'âge mûr paraissent également avoir apporté beaucoup de soin à leur apparence avant de sortir au Stock bar, mais généralement moins que les clientèles types. Elles sont habituellement habillées de manière *sexy* avec des souliers ou des bottes à talons hauts et des vêtements ajustés. Lorsque nous les comparons avec les femmes plus jeunes de leur catégorie de clientes, elles semblent appartenir à un milieu aisé en plus grand nombre que ces dernières.

Toutes ces femmes, jeunes ou vieilles, fréquentent le Stock bar en groupe d'au moins deux personnes et il n'est pas rare de voir un homme en faire partie. Ce dernier a généralement le même âge que les autres membres du groupe et son orientation sexuelle est diverse. Notons que celles qui sont plus âgées participent aux soirées en plus petits groupes que les jeunes et si un homme les accompagne, il est plus souvent hétérosexuel et intimement lié à l'une des femmes du groupe. Quel que soit leur âge, elles ont plus tendance à s'asseoir en retrait de la scène,

nous les avons rarement vues s'installer à l'avant. Finalement, c'est dans cette catégorie que nous retrouvons le plus de femmes noires ou latino-américaines. Il est important de mentionner qu'elles sont plus nombreuses ici qu'au 281, mais qu'elles sont tout de même minoritaires parmi tous les types de clientèles.

Les femmes qui ne font pas partie des deux clientèles types que nous avons distinguées sont un peu moins avantagées dans le rapport de force pour plusieurs raisons. Une plus grande proportion d'entre elles semble avoir un statut socioéconomique inférieur et, dans l'ensemble, elles ont un pouvoir de séduction moins grand parce qu'elles ne correspondent pas parfaitement aux normes de beauté (en termes d'âge, de poids, de vêtements, de coiffure, de maquillage, etc.) comme les clientèles types. Elles ne sont pas ultra-féminines comme ces dernières, ce qui diminue leur puissance séductrice. Comme ce pouvoir est le plus important (voire le seul) qui est accordé aux femmes dans un tel contexte, elles se trouvent un peu plus désavantagées selon le modèle hétérosexuel dominant.

1.4. Les femmes transgenres

Bien qu'elles n'aient pas d'interactions directes avec les danseurs nus, nous croyons qu'il est important de mentionner la présence des femmes transgenres dans presque toutes les soirées pour dames auxquelles nous avons assisté. Elles étaient toutes blanches, plutôt jeunes et exagérément féminines, étant plus femmes que femmes. Il y en avait entre deux et quatre pratiquement chaque soir et elles ne faisaient pas nécessairement partie du même groupe. La plupart agissaient comme des vedettes, ayant une apparence et un comportement très flamboyants. Elles sont toutes très à l'aise dans le club, elles connaissent presque toute la clientèle dans le bar et semblent prendre plaisir à le démontrer. Aucune d'entre elles n'a eu d'interaction avec les danseurs. Elles ont beaucoup parlé avec de nombreuses personnes parmi la clientèle, mais absolument rien ne s'est passé avec les danseurs. Nous croyons que leur présence témoigne de la très grande diversité de la clientèle du Stock bar.

En terminant, nous avons constaté que, dans l'ensemble, plus on s'éloigne de la scène, moins les femmes sont stéréotypées et ultra-féminines et plus on retrouve d'hommes aussi. Au cours de toutes nos séances d'observation, nous n'avons vu aucune femme seule, sauf peut-être pour les femmes transgenres. Il n'était pas clair si certaines d'entre elles étaient venues seules au bar parce

qu'elles discutaient avec tellement de personnes qu'il nous était impossible de distinguer si elles étaient arrivées accompagnées.

2. Qui sont les hommes clients?

Nous n'avons pas vraiment remarqué de clientèle type chez les hommes qui fréquentent le Stock bar, que ce soit lors des soirées pour dames ou celles exclusivement masculines. Cependant, les clientèles sont sensiblement différentes pour ces deux types de soirées. Nous commençons avec les hommes prenant part aux soirées pour femmes et nous exposons ensuite la clientèle masculine lors de soirée strictement homosexuelle.

2.1. Les hommes clients dans la soirée des dames

Bien qu'il n'y ait pas de clientèle type, il est tout de même possible de tracer certaines tendances à partir de traits généraux des hommes fréquentant le Stock bar lors des soirées pour dames. Lors de la première soirée à laquelle nous avons pris part au printemps 2010, nous avons remarqué deux sortes de clientèles : les jeunes hommes et les plus âgés. Les jeunes oscillent surtout entre 25 et 35 ans, une tranche d'âge un peu plus élevée que leurs homologues féminins. Ils sont aussi habillés *sexy* et très à la mode, avec des vêtements ajustés et ils ont les cheveux coiffés. Ils semblent provenir de classes sociales aisées et ont plutôt l'aspect de jeunes professionnels que d'étudiants. Ils paraissent être des habitués du Stock bar et participent souvent à ces soirées en petit groupe. Leur groupe peut être composé uniquement de jeunes hommes ou, presque seulement de jeunes femmes. Les hommes plus vieux, qui sont moins nombreux que les jeunes, ont habituellement dans la cinquantaine et plus. Selon leurs vêtements, la quantité impressionnante de billets qu'ils exhibent ou le nombre de danseurs qu'ils attirent dès leur arrivée dans le bar, ils paraissent appartenir à une classe sociale supérieure. Ils sont généralement seuls et ils peuvent rester toute la soirée assis à la même table, comme ils peuvent quitter l'endroit après une heure ou deux.

En reprenant le terrain à l'automne 2010, nous remarquons que les clientèles décrites plus haut sont toujours présentes, mais leurs caractéristiques sont plus floues. Nous constatons qu'en présence de la clientèle type des

danseuses, nues, il y a beaucoup moins d'hommes et que ceux-ci sont surtout jeunes et pratiquement tous blancs. Ces derniers fréquentent le bar avec leurs amies féminines du même âge, étant presque toujours le seul homme du groupe. Ils sont généralement gais si nous nous fions à leur comportement, mais lors de soirée, deux ou trois jeunes hommes hétérosexuels accompagnent aussi leur copine et ses amies. En ce qui concerne les clients plus vieux, il y a toujours quelques hommes solitaires dans la soixantaine, mais ils sont beaucoup moins nombreux. Les autres se situent plutôt entre la fin trentaine et la cinquantaine et se tiennent en petits groupes de deux à quatre, entre eux. Ils sont surtout là pour prendre un verre et regarder les danseurs, sans nécessairement faire la fête comme les femmes.

Notre dernière séance d'observation a également été différente des trois autres. Les danseuses nues clientes n'étaient pas présentes et les hommes incarnaient un tiers de l'assistance. Nous avons, entre autres, remarqué la présence d'un peu plus d'hommes hétérosexuels¹ dans le bar. Ces derniers, tous blancs, sont habillés de façon beaucoup moins tape-à-l'œil que les autres hommes (et que les femmes des clientèles types), portant généralement des jeans et un t-shirt. Qu'ils soient jeunes ou vieux, ils accompagnent toujours des groupes de femmes hétérosexuelles de leur âge. Ils prennent souvent le rôle d'aller demander des danses pour leurs amies ou vont littéralement les porter sur la scène quand elles sont trop gênées pour y aller elles-mêmes.

Les hommes homosexuels² représentent la très grande majorité de la clientèle masculine en tout temps et, cette fois, leurs caractéristiques sont d'autant plus variées. D'abord, ces clients présentent la plus grande diversité ethnoculturelle que nous avons vue. Bien que toujours minoritaires, les hommes de couleur sont plus nombreux parmi l'audience. Ces derniers, comme les autres, semblent appartenir à une classe socioéconomique assez élevée. De plus, l'âge et

¹ En réalité, il nous est impossible de connaître sans aucun doute l'orientation sexuelle des clients. Cependant, nous pouvons déceler des signes d'hétérosexualité ou d'homosexualité par leur comportement, leurs actions, ainsi que la manière dont ils interagissent avec les autres. Butler (2006a, 34, 151) affirme que nous ne « sommes » pas un genre, mais que nous le faisons, nous ne pouvons que l'exprimer. Il en est de même pour l'orientation sexuelle. Ainsi, selon nos observations de ce qu'expriment ces hommes dans le bar, nous les classons dans la catégorie hétérosexuelle.

² Nous mettons tous les hommes non hétérosexuels dans cette catégorie, car il nous est tout à fait impossible de connaître et de distinguer les diverses orientations sexuelles simplement par l'observation non dévoilée. Nous assumons donc que les hommes non hétérosexuels sont présents dans le bar parce qu'ils ont une quelconque attirance pour les hommes.

le *look* de tous les clients sont très variés et nous ne pouvons pas établir de corrélation entre ces deux caractéristiques. Peu importe leur âge, ils peuvent être habillés très à la mode ou le plus ordinairement du monde. Contrairement aux autres séances d'observation, il n'y a plus de lien entre l'âge et le fait qu'ils fréquentent le bar seuls ou en groupe. Dans l'ensemble, il y a beaucoup d'hommes seuls, en couple ou en groupes (seulement masculins ou féminins) de deux à cinq personnes. Les hommes seuls se connaissent entre eux, mais ne passent pas la soirée ensemble. Ils se parlent à quelques reprises durant la soirée, mais sans plus.

Nous voyons que la clientèle masculine homosexuelle du Stock bar est très diverse et change beaucoup d'un soir à l'autre. Les autres clientèles aussi peuvent varier, mais elles sont un peu plus stables que celle-ci. En fait, elles sont un peu moins hétérogènes en ce qui concerne leurs caractéristiques et leurs habitudes de fréquentation du bar. Ainsi, il est difficile de parler d'une seule position de pouvoir pour tous les hommes clients face aux danseurs. Nous pouvons cependant dégager certaines tendances. Les hommes blancs hétérosexuels qui accompagnent leur petite amie ou un groupe de femmes sont dans une position très élevée de pouvoir. Plusieurs facteurs contribuent à ce privilège dans le club : leur appartenance à une classe sociale aisée, leur statut de client ainsi que leurs caractéristiques physiques et leur identité sexuelle qui correspondent au modèle hétérosexuel dominant. En outre, comme ils se retrouvent dans un milieu homosexuel, ils adoptent une conduite très masculine afin de ne pas tomber dans la figure d'abjection de l'homosexualité et d'être catégorisés comme tel (Butler 2009, 115). Ainsi, ils signalent très clairement leur lien avec leur conjointe en démontrant plusieurs marques d'affection à son égard, tels que des baisers, le fait de lui toucher le visage ou les cheveux, de la prendre par la main lors de déplacements ou de la faire asseoir sur leurs genoux lorsqu'ils sont à leur table. Les plus jeunes agissent de manière territoriale et protectrice avec leurs amies. Ils accordent en quelque sorte leur approbation aux danseurs qui approchent ces dernières. Il s'agit de leur seule interaction avec les danseurs. C'est comme si ces derniers se mettaient amis avec eux pour pouvoir ensuite accéder aux jeunes femmes en toute quiétude. En ce qui concerne les hommes plus vieux, seuls et riches, ils ont également un statut assez élevé dans le bar, justement à cause de leur âge et de la grosseur de leur porte-feuille. Les autres hommes clients

homosexuels occupent une position de pouvoir difficile à évaluer parce que leurs caractéristiques individuelles sont très variées.

2.2. Les hommes clients dans les soirées exclusivement masculines

La clientèle masculine dans les soirées homosexuelles ressemble beaucoup à celle que nous venons tout juste d'exposer. Elle est composée d'individus très différents sur plusieurs points. Il y a une majorité d'hommes blancs dans la salle, mais plusieurs sont issus de communautés ethnoculturelles, surtout asiatiques, noires et latino-américaines. Celles-ci se retrouvent en minorité, mais leur proportion dans l'assistance est quand même importante, ressemblant à notre dernière séance d'observation lors des soirées pour dames. Quelques personnes seulement dans l'assistance semblent avoir passé beaucoup de temps sur leur apparence pour sortir au Stock bar. Certains hommes sont habillés et coiffés selon les dernières tendances mode, mais pour la grande majorité, leur look n'est pas une priorité pour eux. Ces derniers sont vêtus de manière très ordinaire, style jeans et t-shirt. Ils sont très relaxes dans leur apparence, plusieurs d'entre eux portant des gros chandails en coton ouaté avec un capuchon, peu importe leur âge. D'autres semblent plutôt être vêtus comme s'ils sortaient du travail. Tous les hommes présents semblent provenir de milieux plus ou moins aisés financièrement, allant de classe ouvrière à classe sociale moyenne-élevée. Ils sont de tous les âges et fréquentent le Stock bar, seuls, en couple ou en petit groupe, mais nous avons vu un très gros groupe lors de notre seule soirée d'observation dans une soirée réservée aux hommes. Nous ne pouvons pas établir de corrélation entre l'âge et l'habitude de fréquentation du bar. Autant les jeunes que les plus vieux peuvent être seuls, en groupe ou en couple. D'ailleurs, nous avons été surprises d'y trouver autant de couples.

Il existe cependant un type de clients plus âgés et seuls souvent bedonnants, qui sont simplement assis à boire leur bière, n'affichant aucune expression précise sur leur visage. Ceux-ci appartiennent plutôt à la catégorie des voyeurs. Ils ressemblent beaucoup aux « solitaires » identifiés par Bruckert (2002, 40-1, 83), que nous retrouvons également fréquemment dans les bars de danseurs nus. Ils sont généralement vêtus très ordinairement, paraissant appartenir à une classe sociale ouvrière ou populaire. Ils ne sont visiblement pas là pour tenter de plaire ou de séduire les danseurs, comme peuvent le faire les femmes. Ils sont

présents pour regarder seulement et sont généralement assis assez près de la scène. Nous avons remarqué que les clients correspondant plus à cette définition sont ceux qui sont restés le plus longtemps dans le bar, lorsque nous y étions. Les autres étaient plutôt de passage et contribuaient au roulement de la clientèle, qui se renouvelait fréquemment.

Contrairement aux femmes, il n'y a pas de clientèle particulière occupant les chaises et les petites tables bistro entourant la scène. De plus, la clientèle est très fluide, elle bouge beaucoup et se renouvelle environ chaque heure. Nous sommes arrivés à 22 h 30 pour commencer notre séance d'observation et la pièce était tellement remplie¹ que nous avons dû attendre quelques minutes debout avant qu'une place assise se libère à une table bistro haute, vers l'arrière de la salle. Vers 23 h 30, le bar était presque vide pour se remplir à nouveau, assez rapidement, avec de nouvelles personnes, tout aussi diverses que l'audience précédente. La seule tendance que nous pouvons dégager de ce roulement de clientèle, c'est qu'il nous a semblé que cette dernière rajeunit quelque peu à mesure que la soirée avance. Au lieu de tourner autour de la cinquantaine, l'âge médian a paru diminuer plus vers la quarantaine. Il y avait encore beaucoup d'hommes d'âge mûr, nous en avons vu quelques-uns qui avaient plus de 70 ans, mais il est important de mentionner qu'il y a également une bonne présence de clients plus jeunes, dans la vingtaine, mais surtout dans la trentaine et la quarantaine. À l'opposé des femmes, les hommes ne restent pas dans le bar toute la soirée. Ils y vont pour prendre un verre entre amis, seuls ou en couple avant d'aller ailleurs après. Aller aux danseurs nus n'est pas un événement pour eux, comme ce peut l'être pour les femmes. La grande majorité d'entre eux semblaient être des habitués.

Il est très difficile d'évaluer leur position dans le rapport de force avec les danseurs à cause de leur grande diversité. Chaque individu a une position différente suivant ses caractéristiques physiques, sociales et comportementales. Toutefois, nous pouvons établir que leur rapport aux danseurs nus est différent de celui des femmes dans la mesure où ils ne restent pas toute la soirée dans le bar. Cela leur confère un avantage par rapport aux danseurs, car ils envoient le message qu'ils ne sont pas là pour eux spécifiquement. Ils ne considèrent pas

¹ Mentionnons que le quart de la salle, du côté droit de la scène, était coupé par un grand rideau noir qui la traversait. Cette section est restée fermée tout le temps que nous y étions.

cette soirée plus spéciale qu'une autre et pourraient très bien aller prendre un verre ailleurs, ce qu'ils font, en réalité, au courant de la soirée. Ainsi, ils ont du pouvoir dans le sens où les danseurs devront attirer leur attention et les garder intéressés à eux s'ils veulent qu'ils restent dans le bar à y dépenser leur argent.

3. Qui sont les danseurs nus?

Les danseurs nus sont pratiquement les mêmes lors de chaque soirée pour femmes. Durant les soirées pour hommes, nous en avons reconnu quelques-uns, mais beaucoup d'autres nous étaient inconnus. Comme ils sont très similaires, nous faisons une seule description des danseurs dans les soirées hétérosexuelles, mais nous apportons des précisions lorsqu'il y a des différences avec celles pour hommes.

Les danseurs nus sont jeunes, de 25 à 35 ans et ils ressemblent beaucoup aux danseurs du 281. D'ailleurs, il y en a qui dansent pour les deux clubs ou qui sont passés de l'un à l'autre. Ils ont pratiquement tous la même apparence physique : très musclés, voire gonflés dans certains cas, grands, tatoués ainsi que rasés et épilés de près. Selon une conversation informelle que nous avons eue avec un danseur du Stock bar à l'extérieur du club, les danseurs qui travaillent durant la soirée pour dames s'identifient presque tous en tant qu'hétérosexuels. Il y en a un ou deux qui seraient bisexuels. Ils sont également obligés de travailler minimalement trois soirs par semaine au Stock bar, donc ils doivent faire affaire avec la clientèle homosexuelle au moins deux fois dans la semaine. Nous remarquons que les corps des danseurs sont un peu plus variés au Stock bar qu'au 281. Il y en a quelques-uns qui sont plus maigrichons (mais tout de même très musclés) et d'autres, plus rares, semblent très jeunes – tout juste 18 ans – ce qui ne cadrent pas tout à fait avec le stéréotype du 281. Ces derniers sont très minoritaires lors des soirées pour femmes, mais plus nombreux pour les hommes. Il s'agit de la principale différence entre les danseurs en contexte hétérosexuel et ceux des soirées homosexuelles : ils sont plus nombreux à être plus jeunes (limite 18 ans) et également plus maigrichons, sans toutefois être éphèbes.

Dans l'ensemble, les danseurs se ressemblent généralement entre eux, mais ils se distinguent avec quelques détails dans leur attitude ou leur apparence, comme la manière de peigner leurs cheveux, les accessoires qu'ils portent (tuque,

ceinture spécifique, etc.). Sinon, certains se différencient par leur appartenance à une communauté ethnoculturelle, car la norme en ce qui concerne les danseurs est blanche. Proportionnellement, il y a moins d'hommes non blancs qui dansent qu'au 281, mais en chiffres absolus, ils sont le même nombre. Au total, nous avons vu deux individus noirs, deux d'origine latino-américaine et un mulâtre. En ce qui a trait au statut socio-économique de tous les hommes danseurs, il est plus difficile à déceler et semble plus varié qu'au 281. Néanmoins, la majorité d'entre eux semblent appartenir à un milieu assez aisé financièrement. Finalement, nous avons remarqué lors d'une séance d'observation où la clientèle type des danseuses nues était présente que quelques danseurs démontraient des signes de consommation de cocaïne.

En somme, autant la clientèle que les danseurs nus sont plus diversifiés au Stock bar qu'au 281. Nous constatons également que le *standing* du Stock bar n'est pas aussi élevé que celui du 281. Étant moins stéréotypés dans l'ensemble, cela permet une plus grande liberté et fluidité de leurs relations, ce qui influence leur rapport de force. La prochaine partie analyse les interactions entre les danseurs nus et la clientèle féminine et masculine du Stock bar.

Les interactions sur scène

Pour compléter notre réponse sur la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle féminine et masculine, cette section se penche spécifiquement sur leurs interactions qui ont lieu directement sur scène ou à partir de celle-ci, au Stock bar. Nous avons divisé cette partie en deux grands segments, soient les soirées pour dames et les soirées exclusivement masculines. Nous débutons avec l'analyse des soirées pour femmes, dans laquelle nous abordons tant la clientèle féminine que masculine. Nous terminons avec l'étude des interactions à partir de la scène dans les soirées strictement homosexuelles. Il est d'autant plus pertinent de procéder ainsi – c'est-à-dire d'examiner séparément la clientèle masculine lorsqu'elle se trouve dans une soirée pour dames ou pour hommes –, car la connaissance du contexte dans lequel elle se trouve est primordiale afin de bien saisir les significations et les subtilités de ses relations avec les danseurs nus.

1. Soirée des dames

Nous analysons les soirées pour dames sous trois aspects. Le premier concerne nos constats généraux sur le déroulement des interactions sur scène. En deuxième lieu, nous nous penchons sur la pratique du pourboire. Dans un troisième temps, nous examinons les numéros spéciaux sur scène, qu'ils incluent ou non une ou des volontaires de l'audience.

1.1. Constats généraux

D'emblée, il faut reconnaître que, lors de la soirée des dames, tout ce qui a lieu sur scène est dirigé vers les femmes. Les hommes clients sont plus ou moins concernés par ce qui s'y passe. Il s'agit très clairement d'une soirée pour les dames et le *spectacle* est fait en fonction d'elles. D'ailleurs, les femmes qui se laissent le plus emporter par l'événement sont les nymphettes et les danseuses nues clientes, situées autour de la scène. Comme au 281, les performances des danseurs sont des preuves de virilité. Toutefois, il n'y a pas ou très peu de danseurs qui utilisent des costumes ou des mises en scène précises pour masculiniser encore plus leur prestation. Aussi, ces derniers ne recherchent pas autant l'approbation féminine qu'au 281. Si les femmes ne réagissent pas, ils ne vont pas nécessairement tenter de créer cette réaction constamment – par exemple en prenant une pause avant d'enlever leur chandail ou en faisant des gestes vigoureux avec les bras pour inciter la foule à faire du bruit. En revanche, comme au 281, la tension générée autour du dévoilement des organes génitaux des danseurs demeure. Cette intime association entre pénis et phallus demeure et, même si la réaction n'est pas aussi forte ou, parfois même, inexistante, il y a toujours un effort de la part des danseurs pour créer cet engouement pour la révélation de leurs parties génitales. Il faut mentionner que les performances sont beaucoup plus sexuelles et explicites qu'au 281. En fait, elles sont divisées en trois temps. La première fois que les danseurs montent sur scène, une musique rythmée retentit et ils n'enlèvent que le haut. Un peu plus tard, ils arrivent torse nu au son d'une chanson beaucoup plus lente et montrent leurs organes génitaux, sans nécessairement enlever complètement leur pantalon. La dernière partie de leur prestation commence alors qu'ils sont en sous-vêtement et ils dévoilent leur pénis assez tôt, l'affichant presque tout au long de la pièce musicale. Ils se

masturbent régulièrement devant l'audience et n'exécutent pas vraiment de chorégraphie.

En présence de l'animateur, les échanges sont très différents entre les danseurs nus sur scène et les hommes et les femmes dans l'assistance. Dans ce cas, les interactions générales avec les femmes sont exactement les mêmes qu'au 281 et nous pouvons en tirer les mêmes conclusions. L'animateur incite ces dernières à crier pour encourager les danseurs et, de ce fait, elles accordent le phallus au(x) danseur(s) sur scène *et* au maître de cérémonie, en obéissant à ses ordres. En ce qui a trait aux hommes clients, ils n'embarquent pas du tout dans ce jeu, à quelques rares exceptions près. D'ailleurs, ils sont complètement ignorés de l'animateur et des danseurs sur scène et ils demeurent très discrets.

Sans le maître de cérémonie pour diriger la foule, cette dernière est beaucoup plus calme. Ses membres féminines n'encouragent pas constamment les danseurs et il y a moins d'interactions entre eux. Par exemple, il est assez commun de voir des danseurs blasés sur scène, surtout en début de soirée. Ils se promènent, montrent leurs muscles et tentent quelques pas de danse qui s'accordent difficilement avec le rythme de la musique. Ils paraissent mal à l'aise et affichent un air désintéressé. L'audience, qui n'est pas interpellée par cette prestation fade, ne porte aucunement attention à ces derniers. Nous avons vu également deux ou trois danseurs faire leur danse, mais quitter promptement la scène, dans un excès de colère, sans avoir suscité de réaction de la part de l'assistance. Nous n'avons pas pu déterminer s'ils étaient fâchés justement à cause de cette absence de réplique, si cela faisait partie de leur danse ou s'ils entretenaient plutôt d'une certaine animosité avec le disque-jockey. Bref, en l'absence d'animateur, il est commun de voir des danseurs défiler sur scène, sans que les femmes réagissent.

Ces dernières n'encouragent réellement que quelques danseurs au cours de la soirée. Il y en a deux ou trois qui sont carrément adulés pour leur danse enthousiasmante ou leurs prouesses athlétiques autour du poteau. De ce fait, la foule explose littéralement à l'arrivée des premiers sur scène ou dès les premières notes de leur chanson fétiche. Tandis que quelques autres se font applaudir et encourager ponctuellement, surtout par les nymphettes au bord de la scène, pour leur charme général (sourire, clin d'œil, etc.) ou pour certains mouvements sensuels spécifiques. Pour ceux-ci, des sifflements, des cris et quelques

applaudissements épars surgissent de l'audience à des moments clés. Sinon, ils sont complètement ignorés et les femmes continuent à parler entre elles, à danser ou à regarder la scène, impassibles. Ainsi, les danseurs les plus appréciés sont ceux qui dansent bien, qui font des acrobaties étonnantes et qui communiquent le plus avec l'audience. Ces grandes variantes dans la réaction des femmes face aux différents danseurs sur scène démontrent le rôle crucial de l'animateur, lors des soirées pour femmes. Ce dernier les pousse constamment à réagir à tout ce qui se passe sur scène, même si elles n'y sont pas ou peu intéressées.

En son absence, les femmes ont plus de contrôle sur leur propre pouvoir concernant la reconnaissance du phallus aux danseurs. Les plus promptes à le donner sont les nymphettes¹ situées tout près de la scène. Elles sont les femmes les plus participatives et, également, les plus stéréotypées de toute l'audience. Lorsque leur danseur favori monte sur les planches, elles essaient d'attirer son attention en dansant de façon très suggestive et en draguant avec lui à distance avec des sourires et des regards coquins. Elles veulent être l'objet de son désir (Liepe-Levinson 1998, 10-2) afin de lui donner le phallus et, ainsi, réaffirmer leur féminité (Butler 2009, 112). Il arrive que les danseurs interagissent plus directement avec elles, qu'elles soient assises ou debout autour de la scène. Le plus souvent, ils conservent une certaine distance et, tout en se positionnant sur leurs genoux en face d'elles, ils dénudent leurs parties génitales pour le plus grand plaisir de ces dames. Ils apparaissent généralement très satisfaits et fiers d'accomplir ce geste. Quelques fois, il y a certains contacts physiques avec les clientes au bord de la scène et les danseurs nus. Il n'y a pas de règlement au Stock bar qui interdit les contacts, comme au 281. Dans ces cas, les danseurs se mettent encore une fois à genoux en face des clientes concernées et enlèvent souvent une pièce de vêtement, comme une ceinture, pour leur passer autour du cou, dans le but de leur rapprocher la tête de leur entrejambe. Ils bougent le bassin et agissent comme si elles leur faisaient une fellation, en mettant parfois une main sur leur tête.

Face à ces actions du danseur, les nymphettes réagissent de diverses manières. La moitié d'entre elles répondent très activement en criant, en dansant ou en regardant le danseur avec avidité et paraissant très sûres d'elles-mêmes.

¹ Nous mentionnons les nymphettes seulement, sans les danseuses nues, car ces dernières sont également absentes lors des soirées où il n'y a pas d'animateur.

L'autre moitié, quant à elle, tente d'être impassible devant ce spectacle, mais affiche souvent un sourire gêné et semble un peu mal à l'aise. Ces réactions sont très semblables à celles qui émergent lors des danses aux tables au 281. Par contre, nous ne les retrouvons pas sur scène à cet endroit parce qu'il n'y a pas autant d'intimité et de proximité avec les clientes durant les spectacles. Néanmoins, nous discernons au Stock bar cette même idée de *privilège* que nous avons décelée à partir des interactions de la scène au 281. Il est présumé que ces femmes sont tout à fait privilégiées d'assister à un tel spectacle, qui va assurément au-delà de leurs attentes. Il est pris pour acquis que les danseurs plaisent déjà aux femmes et que cette action ne fera que bonifier l'effet qu'ils ont déjà sur elles.

En ce qui concerne les hommes clients installés autour de la scène, les danseurs exécutent des gestes semblables à leur égard, mais en adoptant une attitude beaucoup moins arrogante. Sans toutefois être moins virils ou accorder moins d'importance à leur pénis, ils semblent faire un plus gros effort pour séduire et plaire aux clients. Ces derniers, quant à eux, demeurent imperturbables devant ce spectacle et ne font qu'observer la scène. Mentionnons que ces interactions ont rarement lieu.

En somme, les femmes clientes ne jouent pas toujours le jeu d'accorder le phallus à un danseur sur scène, comme au 281. Cependant, lorsqu'elles s'y mettent, elles le font d'une manière très stéréotypée, plus explicite et plus intense que les femmes au 281. Elles usent de leurs charmes et de leurs atouts féminins afin que le danseur reconnaisse leur puissance de séduction, qui réside purement dans leur corps, et, par le fait même, qu'il les rende encore plus femmes en posant ses yeux sur elles, ce qui réaffirme leur genre (Butler 2009, 143). Ces interactions sont stéréotypées, entre autres, parce qu'elles se déroulent entre deux types de personnes qui correspondent aux caractéristiques hiératiques du modèle hétérosexuel prépondérant, en l'occurrence la nymphette, cette ultra-femme, et le danseur nu, ce mâle alpha. Nous considérons leurs échanges également plus explicites parce que des contacts physiques sont permis et effectués entre ces personnes. Finalement, ils sont plus intenses parce que ces échanges plus intimes se déroulent à partir de la scène, et non dans l'audience, comme au 281. Les hommes clients, quant à eux, ne jouent pas du tout à ce jeu d'accorder le phallus aux hommes danseurs qui se trouvent sur scène. En fait, ils sont généralement ignorés par ces derniers, surtout en présence de l'animateur. Cependant, les rares

moments où ils obtiennent leur attention depuis la scène, devant toute l'assistance, les danseurs adoptent un comportement moins arrogant à leur égard et ils tentent plus de les séduire et de leur plaire.

1.2. La pratique du pourboire sur scène

Avant toute chose, rappelons que la littérature et nos observations au 281 indiquent que l'homme est avantagé dans le rapport de force intrinsèque à la pratique du pourboire sur scène, qu'il soit client dans un bar de danseuses nues ou danseur dans un bar de danseurs nus. Il a plus de pouvoir parce que l'échange se déroule selon ses termes. D'une façon ou d'une autre, à l'aide de la structuration du bar et de la codification des interactions, il parvient à rendre *visible* le fait que la femme se déplace juste pour lui, ce qui rehausse son statut social et renforce son pouvoir masculin, tout en réaffirmant la féminité de celle-ci. Le Stock bar n'échappe pas à cette règle, mais la pratique du pourboire s'y déroule différemment, entre autres, à cause du fait que les contacts physiques sont permis entre la clientèle et les danseurs nus, ce qui rend leurs échanges plus longs et explicites. Il y a plusieurs ressemblances avec le 281, notamment dans l'effet d'entraînement des femmes clientes à donner du pourboire. Deux ou trois danseurs seulement en reçoivent beaucoup, parfois même au point de ne pas avoir le temps de se dénuder complètement. Quelques danseurs n'attirent qu'une seule femme sur scène, tandis que les autres ne reçoivent aucune visite. Pour les hommes clients lors des soirées pour dames, le pouvoir dans les rares échanges monétaires que nous avons vus est plus diffus.

1.2.1. La transaction avec les hommes clients. Lors de notre première séance d'observation, nous avons vu à quelques reprises seulement, des hommes clients assis au bord de la scène, donner du pourboire aux danseurs pendant qu'ils effectuaient leur prestation. Cet échange monétaire était plutôt rare et n'était pas codifié comme celui des femmes qui montent sur scène. Il est important de mentionner que c'est le seul soir où nous avons assisté à un tel procédé de la part des hommes clients au bord de la scène. Le reste du temps, il n'y a aucun échange d'argent entre les personnes assises autour de la scène et les danseurs nus qui s'y exhibent.

Nous avons assisté à un événement inusité quand, un homme blanc dans la cinquantaine, quelque peu bedonnant et portant un complet gris de manière assez

décontractée, s'est approché de la scène aussitôt qu'un danseur (qui semble d'origine latino-américaine) y est monté pour faire la première partie de sa prestation. Il a tenté d'attirer son attention à deux reprises en gesticulant vivement, mais la première fois le danseur ne l'a pas vu et la seconde, une jeune femme est montée sur scène pour lui donner du pourboire. Il a finalement réussi à capter son attention en continuant à gesticuler et en interpellant le danseur d'une voix forte. Toute l'audience était également très attentive à ce qui allait se produire. Le client a alors brandi un large éventail de billets de vingt dollars, en arborant un sourire aussi large que son éventail, pour en faire cadeau au danseur. Ce dernier a paru très surpris et a pris l'argent en souriant au client. Dès l'instant où l'argent a été transféré, le quinquagénaire lui a envoyé des becs soufflés de ses deux mains pour ensuite tourner les talons et se réfugier, visiblement heureux, dans le fond de la salle. Sur scène, le danseur qui semblait décontenancé et quelque peu gêné a continué son spectacle. Au tout début de la deuxième partie de sa performance, le client a refait exactement la même chose, mais en captant son attention beaucoup plus rapidement cette fois-ci. Le danseur était tout aussi surpris de le voir réapparaître, mais il a été moins décontenancé et a ri en prenant l'argent.

Ici, nous constatons que le pouvoir est plus diffus entre les acteurs. Dans l'absolu, l'homme client a un ascendant sur le danseur nu à cause de son âge mûr, de son statut socioéconomique élevé et de sa blanchitude. Le danseur, quant à lui, a un pouvoir de séduction si grand sur cet homme qu'il n'a eu à faire aucun effort pour le séduire. C'est lui qui s'est déplacé pour lui donner l'argent, sans même lui demander quoi que ce soit en retour, car il se retirait promptement après chaque transaction, heureux de son don. Dans cet échange, nous observons que la masculinité de chacun des acteurs est réaffirmée, mais de manière différente et inégale. Pour le danseur, ce renforcement se situe surtout sur le plan de sa sexualité, de son charme et de ses atouts masculins. Nous remarquons qu'il s'agit généralement d'un pouvoir qui est octroyé aux femmes, mais qui peut prendre une signification plus positive lorsqu'il est accordé à un homme¹. En ce qui a trait au client, son pouvoir masculin se trouve plus fortifié que celui du danseur, car

¹ Par exemple, un homme qui a plusieurs relations sexuelles avec des femmes est considéré comme un Don Juan, tandis qu'une femme qui entretient plusieurs relations sexuelles avec des hommes se voit accoler l'étiquette de prostituée.

toutes les caractéristiques qui le plaçaient dès le départ dans une position élevée de pouvoir se sont renforcées à travers cet échange, qui cadre avec le rôle traditionnellement masculin du modèle hétérosexuel : offrir des biens matériels (généralement à une femme), pour obtenir en retour un travail non matériel qui rehausse son bien-être et son statut social (Hochschild 1983, 165). Dans ce cas particulier, le danseur n'a pas eu à faire ce travail spécifiquement pour le client. Il exécutait déjà sa performance sur scène et le client n'a rien exigé de plus en échange de cette somme étonnante. Ainsi, en payant pour la beauté du corps du danseur, le client prouve la supériorité de son statut socioéconomique sur le danseur, sa supériorité en âge et son ascendant racial, mais renforce également le pouvoir de séduction du jeune homme, en *jouant* à être sous l'emprise de son charme. Le pouvoir du danseur est d'autant plus fortifié que le client ne tente pas de contrôler ses actions. Il le laisse libre d'exécuter la performance qu'il désire, malgré la somme octroyée.

Cependant, il existe une certaine tension entre cette relation homosexuelle mise en spectacle et le contexte hétérosexuel de la soirée pour dames. Selon la dyade hétérosexuelle dominante, les danseurs, qui sont généralement des mâles alpha, devraient être aux antipodes de l'homosexualité, qui en incarne la figure d'abjection (Butler 2009, 110-5). De ce fait, les soirées pour dames sont une constante mise en spectacle de la soumission sexuelle féminine, qui reproduisent et renforcent les genres, déjà stéréotypés, des individus selon les critères hiératiques de l'idéal hétérosexuel (comme nous le démontrons dans la prochaine section). Donc, la même mise en spectacle d'un lien homosexuel, plaçant le danseur dans une position inférieure à un homme client, devant toutes ces dames à conquérir (et les quelques autres hommes hétérosexuels dans le bar), l'éloigne de sa position ultra-masculine qu'il doit réaffirmer pour reprendre son pouvoir masculin. Il s'agit de l'unique échange homosexuel *public* auquel nous avons assisté durant nos quatre séances d'observation lors des soirées pour dames. Tous les autres échanges homosexuels se font beaucoup plus discrètement, dans l'assistance, alors que l'attention des femmes est dirigée sur scène, par leur propre mise en spectacle et celle des danseurs.

1.2.2. La transaction avec les femmes clientes. Durant nos quatre séances d'observation, nous n'avons vu que deux femmes, lors de soirées différentes, offrir respectivement deux et cinq dollars à un danseur, à la manière du 281.

Chaque fois les danseurs ont mis du temps à voir ces clientes qui attendaient au bord de la scène et ont pris l'argent rapidement avec leur bouche avant de retourner à leur performance. Cependant, cette pratique n'est que très rarement mise en œuvre par les femmes, qui ont une autre façon, tout aussi codifiée, de donner du pourboire au Stock bar. Généralement, elles montent spontanément sur scène, souvent quand le danseur ne regarde pas, pour obtenir une danse individuelle, devant l'audience, et donner un pourboire au danseur. Notons que ce sont en très grande majorité les nymphettes et les danseuses nues clientes qui se prêtent au jeu. Les femmes ne faisant pas partie de ces clientèles types ne montent que très rarement sur scène pour donner du pourboire. Les danses qui s'y déroulent avec les clientes sont plus courtes, mais plus intimes que celles effectuées aux tables au 281, car les contacts physiques sont permis entre les clientes et les danseurs nus. Les femmes ne montent sur scène que lors des premières et deuxième parties des performances des danseurs. Une fois sur les planches avec leur billet de banque en main (cinq, dix ou vingt dollars), elles s'adossent au poteau, dos à l'audience (et face au danseur qui se trouve habituellement au fond de la scène) et attendent que le danseur s'approche d'elles. La danse avec contacts s'effectue et, à la fin, elles lui remettent l'argent, soit en mains propres ou en l'accrochant à leur pantalon ou leur caleçon. Une seule fois, une femme a placé l'argent dans ses propres pantalons et le danseur a joué le jeu d'aller chercher le billet avec sa bouche. Nous avons tiré deux danses types de ce qui se déroule sur scène lorsque les femmes y montent pour donner du pourboire.

La première démontre la manière dont l'acte sexuel est souvent mimé de manière assez brutale. Un danseur s'est approché de la cliente adossée au poteau et, subitement, il a pris une de ses jambes pour la placer autour de lui et s'est mis à mimer une pénétration frénétiquement. La cliente, plaquée contre le danseur, s'est ensuite mise à genoux face à lui et ce dernier lui a empoigné solidement les cheveux pour lui placer le visage devant son entrejambe afin de mimer une fellation. Après quelques instants, il a relâché son emprise et elle s'est relevée. Elle s'est tournée, dos au danseur (c'est-à-dire face au poteau et à l'audience) et s'est penchée vers l'avant dans un angle de quatre-vingt-dix degrés, en arquant le dos. Il a mimé une autre pénétration, plus lente, mais plus brutale que la première, pour ensuite lui donner une puissante claque sur les fesses. La cliente souriait et

semblait satisfaite de son expérience. Quand il a terminé, elle lui a donné son pourboire en mains propres et elle est redescendue.

Une autre danse type consiste à faire virevolter la cliente en tous sens et en prenant des pauses, le temps de mimer des actes sexuels dans différentes poses. Par exemple, un danseur a littéralement soulevé une cliente, face à lui, qui a placé ses jambes autour de sa taille. Il l'a ensuite hissée plus haut, jusqu'à avoir son entrejambe à la hauteur de son visage, ses cuisses appuyées sur ses épaules, pour mimer un cunnilingus. Il la tenait par les fesses, la relâchant soudainement pour qu'elle se retrouve la tête en bas. Il l'a fait redescendre lentement ainsi, la faisant glisser le long de son corps. Une fois leurs bassins rendus au même niveau, il lui a relevé le haut du corps et a rapproché son visage du sien, afin de reprendre leur position initiale et mimer un coït.

Ces deux danses résument très bien ce qui se passe sur scène entre les clientes et les danseurs nus, lors de la pratique du pourboire. Aussi, il arrive souvent que la cliente et le danseur s'étendent sur scène pour mimer d'autres actes sexuels. Une seule fois, nous avons vu un échange purement romantique, où le danseur embrassait la cliente dans le cou de manière très sensuelle, en descendant délicatement jusqu'à son ventre, se plaçant à genoux devant elle. Cependant, il s'agissait d'une exception et toutes les autres pratiques de pourboire ressemblaient aux deux premières que nous avons décrites, souvent avec des simulations de coït au sol. L'audience féminine, surtout les clientèles types installées près de la scène, réagit habituellement fortement à ces gestes sexuels explicites. Notons que l'immense majorité de ces types de performances placent les femmes dans des positions sexuelles de soumission et qu'il arrive souvent que leurs vêtements se déplacent au cours de la danse, découvrant leurs cuisses, leur ventre ou leur décolleté. Elles sont parfois embarrassées, mais retournent généralement à leur place, souriantes, échevelées et quelque peu ébranlées.

Dans tous les cas, c'est le danseur qui cadre cet échange monétaire, exactement comme nous l'avons observé au 281. La danse se fait entièrement à sa discrétion. En déterminant le temps de la danse, ce qu'il fait avec la cliente et ce qu'il lui fait faire, il est clairement en position de pouvoir par rapport à elle. La danse peut durer de une à trois minutes, dépendamment du montant donné par la cliente. De plus, c'est elle qui se déplace pour grimper sur scène afin de lui donner de l'argent pour ensuite s'en remettre totalement à lui quant à ce qu'il lui

arrivera. La mise en spectacle des femmes clientes est ainsi plus marquante et systématique au Stock bar qu'au 281. Comme l'a observé Liepe-Levinson (1998, 12-22), les clientes participent à des mises en scène dans le but de se « mettre en danger », de « compromettre leur maîtrise de soi » devant le public. Dans ce cas-ci, cette pratique est systématisée en étant imbriquée avec le pourboire. Ainsi, les femmes acceptent de se mettre en spectacle dans les termes choisis par le danseur, chaque fois qu'elles veulent lui démontrer leur appréciation en lui offrant de l'argent. Ceci est aux antipodes de ce qui se passe dans les bars de danseuses nues, où l'homme client offre de l'argent à la femme danseuse pour qu'elle agisse selon ses désirs à lui. Dans un contexte hétérosexuel, nous voyons que le pouvoir est surtout entre les mains de l'homme, qu'il soit client ou danseur.

Un autre aspect similaire au 281 concerne la distance entre les danseurs et la clientèle. Elle pourrait sembler plus petite à cause de la permission de toucher, qui fait moins appel à l'imaginaire des clientes et expose explicitement une proximité physique et sexuelle. Néanmoins, les danseurs parviennent à cadrer leur relation avec les femmes clientes en termes strictement professionnels, en tant que rémunération à l'acte. Par exemple, une jeune femme est montée sur scène pour donner du pourboire, sans montrer la valeur de son billet de banque au danseur. Après une minute de danse, il lui a clairement demandé si elle avait « juste » un 5\$. Elle a répondu par l'affirmative et il lui a signifié que la danse était terminée. Elle l'a payé et elle est descendue de la scène. Il est donc clair que le temps passé avec un danseur a une valeur spécifique, décidée par ce dernier. Comme nous l'avons déjà expliqué, cette valeur et cette distance sont beaucoup plus diffuses pour les femmes qui pratiquent la danse nue avec des hommes clients. Dans ces deux cas, la proximité est souvent décidée en fonction de l'homme, qu'il soit client ou danseur.

1.2.3. Le pouvoir renversé. Lors d'une soirée, une jeune femme plantureuse d'origine latino-américaine monte sur scène et s'adosse au poteau. Le danseur s'approche d'elle jusqu'à ce que leurs corps soient complètement plaqués l'un contre l'autre et ils entrelacent leurs jambes. Elle prend les devants en dansant lentement, bougeant langoureusement les hanches et le bassin, forçant le danseur à s'adapter son rythme. Toujours en dansant, ils descendent lentement, le long du poteau. Il parvient à la prendre pour qu'elle s'assoie à cheval sur sa cuisse, puis ils remontent en conservant cette position. Une fois debout, elle

impose une fois de plus le rythme de leurs mouvements. Le danseur, un peu maladroit, affiche un sourire gêné et il apparaît quelque peu embarrassé face à cette jeune femme entreprenante. Elle se dégage de son étreinte et se dandine en face de lui, faisant glisser ses mains sur tout son corps, en descendant lentement, pour se retrouver accroupie devant lui. Elle continue de le toucher sensuellement en se relevant, pour ensuite se diriger vers le fond de la scène et s'y allonger, prenant appui sur ses coudes. Elle le regarde avec des yeux avides, l'invitant d'un sourire coquin à venir la rejoindre. Le danseur, ayant toujours cette expression gênée sur le visage, obéit et s'installe sur elle pour simuler le coït. Ils se relèvent finalement, et la jeune femme se rend encore une fois au poteau et danse un peu autour, semblant se préparer à faire quelques prouesses athlétiques. À ce moment, où le danseur paraît complètement désespéré, la voix du disque-jockey retentit (il n'y avait pas d'animateur lors de cette soirée) pour demander à la jeune femme de quitter la scène. Elle paie le danseur, déstabilisé, et redescend tranquillement, lui permettant de terminer sa performance.

D'un point de vue purement théorique, selon la description des personnes, c'est le danseur qui se trouve avantagé dans leur rapport de force. Il s'agit d'un homme blanc, correspondant au stéréotype du mâle alpha et étant un peu plus âgé que la cliente. De son côté, elle est une femme d'origine latino-américaine, aussi grande que le danseur et bien en chair. Elle porte une petite robe noire et brillante avec des souliers à talons aiguilles très hauts. Elle est ultra-féminine malgré le fait que son physique ne concorde pas parfaitement aux standards de beauté occidentaux. Elle entre en scène avec une confiance inébranlable et une attitude sensuelle et entreprenante qui est sans appel. En prenant un contrôle total de la situation sexuelle, elle se retrouve en possession du phallus. Le danseur le lui octroie en obéissant à ses gestes : adopter *son* rythme de danse, se laisser toucher pendant qu'elle descend et remonte sensuellement le long de son corps, se déplacer vers le fond de la scène pour aller la retrouver, étendue par terre, pour mimer un coït, etc. Le danseur semblait complètement déstabilisé et mal à l'aise de ne pas se conformer à l'idéal hétérosexuel de l'homme entreprenant et de la jeune femme obéissante. D'ailleurs, cette dernière est restée particulièrement longtemps sur scène. Elle était tellement en contrôle de la situation et en possession du phallus, que le disque-jockey a dû la « rappeler à l'ordre », c'est-à-

dire lui demander de retourner à sa place afin de permettre au danseur, complètement dominé, de jouer son rôle de mâle alpha à nouveau.

1.3. Les numéros spéciaux

Lors des soirées pour dames, les numéros spéciaux au Stock bar ne concernent que celles-ci. Il arrive que certains ne requièrent pas de volontaire(s) de l'audience. Ces derniers, ressemblant aux mises en scène du 281, sont plutôt rares et plus ou moins réussis. Quelques danseurs parviennent à faire embarquer le public féminin dans le spectacle, tandis que d'autres, dénués de sensualité ou de sexualité, le laissent de glace. Les femmes réagissent beaucoup plus lorsque l'une d'entre elles grimpe sur scène pour participer à une mise en scène. Elles sont plus souvent invitées à le faire lors des soirées où l'animateur est présent. Ce dernier monte sur scène plusieurs fois par soirée pour encourager les femmes à crier, à accueillir les danseurs les plus populaires qui présentent des numéros spéciaux et pour choisir des volontaires. Il prend bien son temps de choisir les cobayes afin de réchauffer la foule avant l'exécution de ces numéros soigneusement préparés. Nous discutons de deux numéros spéciaux ayant eu lieu durant la même soirée, l'un à minuit et l'autre à 1 h 15 du matin.

Pour la première mise en scène de la soirée, le maître de cérémonie prend de longues minutes pour finalement choisir deux très jolies jeunes femmes, qu'il somme de se placer à quatre pattes sur scène, dos à l'audience. Il continue à jacasser de nombreuses minutes, faisant attendre les clientes dans cette position de soumission. Pendant ce temps, l'une d'entre elles a les genoux écartés, le dos arqué et dandine ses fesses ressorties de gauche à droite. L'autre, visiblement moins à l'aise, a le dos arrondi et les genoux plus rapprochés dans le but de ne pas trop faire ressortir ses fesses. L'animateur quitte finalement la salle en claquant vigoureusement les fesses de chacune des jeunes femmes, s'assurant de lécher sa main et de prendre son élan avant d'effectuer le geste. C'est devant une foule en délire que les deux danseurs vêtus de smoking entrent en scène. Ignorant complètement les deux clientes, ils se dirigent vers l'avant pour commencer à danser. Après plusieurs minutes et leur haut enlevé, ils repassent devant les clientes, toujours à quatre pattes, pour aller danser avec leur petite chaise de bois installées au fond de la scène. Ensuite, ils finissent par s'approcher des femmes pour simuler divers actes sexuels avec elles, en les touchant très explicitement un

peu partout (fesses, seins, ventre, cuisses, etc.). L'assistance presque complètement féminine explosait littéralement de cris et d'applaudissements, jusqu'à la fin du numéro.

Lors de la deuxième mise en scène, le maître de cérémonie monte sur scène pour l'annoncer et recommence son petit manège qui consiste à enflammer l'audience, tout en prenant beaucoup de temps à choisir les deux prochaines volontaires. Une fois les deux belles jeunes femmes sélectionnées, il les fait asseoir sur les deux chaises de bois, placées dos à dos, le poteau entre elles. L'une des clientes se trouve face à l'audience et l'autre, de dos, derrière la première. L'animateur continue à caqueter avant de laisser la place aux deux danseurs, qui se dirigent droit sur les clientes, dès leur entrée sur scène. Se positionnant face à elles, ils dansent en enlevant leur haut, tout en touchant leurs cheveux, leurs seins, leur ventre ainsi que leurs cuisses. Plaçant chacun un pied sur le dossier de leur chaise, ils ont rapproché leur entrejambe du visage des jeunes femmes et ont solidement empoigné leurs cheveux pour simuler une fellation, exécutant des mouvements de va-et-vient avec leur bassin, d'abord lentement, puis ensuite frénétiquement. La foule a réagi en criant et en applaudissant.

À ce moment, l'animateur est réapparu sur scène pour indiquer que, comme les danseurs avaient déjà enlevé une pièce de vêtement, les clientes devaient faire de même. L'assistance a éclaté de cris et d'applaudissements. La femme assise dos à l'audience s'est fait enlever son haut par le danseur sans aucune résistance. Elle lui a facilité la tâche en levant spontanément les bras en l'air. La cliente placée face à l'audience est restée très surprise et a refusé de le faire en secouant catégoriquement la tête, un sourire embarrassé au visage. Le danseur a insisté à plusieurs reprises devant le refus de la jeune femme mal à l'aise. Cette dernière cherchait un appui du regard, mais le danseur s'est tourné vers la foule et lui a fait signe de faire du bruit, ce qu'elle a fait plus ou moins. Finalement, il a pris doucement le bas de son chandail et l'a soulevé un tout petit peu. La jeune femme a pris une grande respiration, a fermé les yeux et a fini par le laisser lui enlever son t-shirt. Pour le reste du numéro, elle reprenait fréquemment son chandail pour se couvrir quand le danseur n'avait pas besoin qu'elle participe activement à ses initiatives. Le numéro s'est terminé et les danseurs ont quitté la scène, laissant les deux clientes se rhabiller en retournant à leur place.

En général, les femmes qui descendent de la scène ont un sourire accroché au visage. Elles se redirigent vers leurs amies dans la hâte de leur raconter leur expérience et d'avoir leurs commentaires. Elles peuvent être gênées, fières d'elles ou tenter de paraître confiantes et en contrôle de la situation. Certaines sont déstabilisées et mal à l'aise, mais essaient tout de même d'avoir l'air décontractées. D'autres encore expriment une fausse rancune envers leurs amies de les avoir fait choisir par le danseur ou l'animateur, et les « fusillent » du regard lorsqu'elles sont sur scène ou au moment d'en descendre. Liepe-Levinson (1998, 12-22) observait qu'il y a un réel plaisir à se mettre en spectacle dans une situation « dangereuse » et qu'il y a un consentement tacite des personnes clientes qui participent à des mises en scène. Pour notre part, nous avons constaté que plusieurs femmes y prenaient effectivement goût et consentaient à ce qui se passait sur scène.

Cependant, nous avons également remarqué que ce n'était pas toujours le cas, que ce soit au 281 ou au Stock bar. Les femmes acceptent de prendre part à une danse sur scène, certes, mais cela ne veut pas dire qu'elles consentent à *tout* ce que les danseurs leur font devant le public. Par exemple, l'une des femmes de la première mise en scène était clairement incommodée de se faire ordonner d'être à quatre pattes, dos à l'audience et d'attendre dans cette position une bonne dizaine de minutes pendant que les hommes faisaient autre chose autour d'elle. Celle du dernier numéro, quant à elle, a fini par jouer le jeu, mais elle était visiblement très mal à l'aise d'avoir à se dénuder partiellement devant tout le monde. Rien ne laissait présager que les jeunes femmes allaient devoir se dévêtir ou se positionner ainsi sur scène au moment où elles acceptaient de participer au spectacle. Personne ne les avait préalablement averties et, malgré le malaise visible de la première et le refus sans équivoque de la deuxième, les danseurs et l'animateur les ont quant même poussé à faire des choses avec lesquelles elles n'étaient pas à l'aise. La pression de l'audience, de l'animateur et des danseurs a fait en sorte qu'elles se sont conformées, contre leur gré (ou partiellement, tout au moins), aux exigences du modèle hétérosexuel dominant, qui veut que la femme « soit » le phallus et qu'elle en reconnaisse la possession à l'homme. À cet effet, il est important de souligner le rôle primordial de l'animateur dans ce « consentement » des clientes, par son attitude autoritaire. À travers ses gestes et son comportement, il effectue, au même titre que les danseurs, une démonstration

de virilité et nécessite la reconnaissance féminine de sa possession de phallus. Notons qu'un événement similaire est arrivé au 281, au cours du numéro de la crème fouettée. Même si au 281, ce « consentement » à donner le phallus passe beaucoup plus par l'imaginaire qu'au Stock bar – à cause des différents règlements sur les contacts physiques – il n'en demeure pas moins que la symbolique est aussi forte dans les deux cas et que l'expérience est aussi gênante pour les femmes clientes qui ne sont pas à l'aise de l'accorder.

En terminant, l'expérience de la scène est très différente pour les femmes que pour les hommes clientEs. En contexte hétérosexuel, ce sont surtout les femmes qui sont mises de l'avant sur scène, dans des positions de soumission sexuelle. Il n'y a pas nécessairement de place pour les hommes ou les personnes transgenres sur scène, lors des soirées pour dames au Stock bar. Ce ne sont que dans les soirées exclusivement homosexuelles que l'attention est entièrement placée sur les hommes clients. La prochaine section examine cette relation en contexte strictement masculin.

2. Soirées exclusivement masculines

Lors des soirées pour hommes¹ au Stock bar, il arrive souvent que le bar à droite soit fermé ou qu'une section soit complètement coupée afin de s'ajuster au nombre de personnes présentes. Nous n'avons jamais vu une telle disposition de la salle pour les soirées pour dames, qui était généralement bien remplie. Le déroulement des soirées est sensiblement différent lorsque l'endroit est fréquenté seulement par une clientèle masculine. Nous exposons d'abord ce qui se passe sur scène du côté des danseurs nus. Ensuite, nous nous attardons au comportement des hommes clients dans l'assistance. Nous terminons avec quelques particularités scéniques et participatives des soirées exclusivement masculines.

¹ Pour cette partie, nos données sont tirées d'une entrevue avec deux observateurs ayant participé à une soirée exclusivement masculine à notre place au Stock bar ainsi que d'une séance d'observation non dévoilée de notre part avec l'un de ces deux assistants de recherche. Lorsque ces informations concordent (ce qu'elles font en très grande partie), nous n'avons pas indiqué de source. Les données spécifiques à l'une ou l'autre des sources, quant à elles, sont clairement marquées dans le texte.

2.1. *Le type de spectacle et le pouvoir des danseurs nus*

Comme lors des soirées pour dames, les danseurs nus exécutent une performance divisée en trois parties, en se déshabillant de plus en plus à chaque fois. Leurs prestations sont toutefois très différentes lorsqu'ils s'adressent à des hommes. Ils sont plus nombreux à danser sensuellement et langoureusement. Ils bougent les hanches, les fesses et le bassin de façon beaucoup plus érotique. Certains effectuent de réelles danses avec la barre verticale, étant très similaires à ce que nous pouvons voir dans les bars de danseuses nues. Quelques danseurs font des prouesses athlétiques impressionnantes avec le poteau, mais la plupart s'en servent pour ajouter de la sensualité à leurs mouvements.

2.1.1. *La sensualité et la vulnérabilité exprimées.* La sensualité est pratiquement inexistante devant un public féminin. Pour les hommes, le spectacle ne se limite pas à une démonstration de virilité, brutale ou fleur bleue, comme pour les femmes. Nous y voyons plutôt de la vulnérabilité. Il est commun de voir des danseurs à quatre pattes sur scène, dos à l'audience, les sous-vêtements baissés jusqu'aux genoux et qui montrent leurs fesses à l'audience. Par contre, il y a d'autres danseurs qui vont plus montrer leur force physique, leur corps et leurs fesses, mais en mimant le coït plus énergiquement. Les performances sont très variées, allant des danseurs adoptant des positions plus soumises, à d'autres incarnant des rôles plus entreprenants et dominants. Elles sont également beaucoup plus sexuelles et sensuelles que lors des soirées pour femmes, qui ont droit à un spectacle assez explicite, mais qui est beaucoup moins axé sur le corps et toujours exécuté selon les mêmes normes stéréotypées de la référence hétérosexuelle.

Les danseurs se touchent lentement et regardent souvent leur propre corps. Leurs danses sont beaucoup plus axées sur ce dernier. D'ailleurs, Ils vont fréquemment montrer leurs fesses au public masculin en ayant le dos arqué et il est commun de les voir les écarter. Ils vont aussi souvent se masturber sur scène. Ils le font également face à une audience féminine, mais plus rarement, moins explicitement et moins longtemps. Avec les hommes, il n'y a pas de tension qui est créée autour du dévoilement des organes génitaux. Il y a une certaine fébrilité, parfois, mais ce n'est rien de comparable avec ce qui se passe devant un public féminin. Cette démonstration n'est pas un *privilège* qui est accordé aux hommes clients, comme dans le cas des femmes. Elle n'est pas non plus cadrée comme un

dû envers l'assistance masculine. Elle est plutôt façonnée en tant que *convention*, qui peut être exécutée de différentes façons. Certains auront plus tendance à être taquins et allumeurs et vont en dévoiler une partie à la fois, plus ou moins rapidement. Au contraire, d'autres vont tout montrer et insister longtemps sur leurs attributs. Peu importe la façon dont ils s'y prennent, les danseurs paraissent sincèrement vouloir offrir leur corps et leurs parties génitales à l'audience. Non pas pour obtenir des applaudissements et des cris de la part de ses membres afin de renforcer leur position masculine, mais plutôt dans le but de faire « don de soi ». Ils s'offrent sexuellement avec sensualité sur scène et ils semblent très heureux de le faire.

2.1.2. *Le travail émotionnel des danseurs nus*. Leur travail émotionnel est très différent de celui qu'ils font avec les femmes. Au lieu de jouer au mâle alpha ultra-viril et quelque peu arrogant, ils paraissent vouloir séduire et plaire à la clientèle selon ses désirs à elle. Ils veulent être observés et appréciés et ils semblent prendre un réel plaisir à le faire. Ils se regardent le corps pour attirer l'attention sur celui-ci. Ils n'ont pas une attitude « donnant-donnant », c'est-à-dire de montrer un peu plus d'épiderme en échange d'encouragements de la foule ou de pourboire. Ils s'offrent « naturellement » sans nécessairement recevoir et ils veulent plaire et être observés. Nous constatons qu'ils jouent pleinement le rôle traditionnellement féminin d'objet-regardé-payé, sans en changer la combinaison pour *sujet-regardé-payé*, tel qu'ils le font avec les femmes clientes. Ils ne paraissent jamais blasés ou fâchés sur scène, comme nous l'avons vu quelques fois lors des soirées pour femmes. La plupart d'entre eux sourient et quelques-uns envoient même des baisers à la fin de leur chanson. Ils regardent de temps en temps la foule durant leur spectacle, mais ne s'adressent pratiquement jamais directement à des clients en particulier qui sont installés autour de la scène. La scène leur permet de repérer les clients potentiels sur le plancher pour ensuite aller leur offrir des danses dans l'isoloir, l'unique endroit où ils peuvent faire de l'argent.

Leur travail émotionnel apparaît surtout dans le fait d'offrir sans attendre quoi que ce soit en retour, un rôle traditionnellement féminin selon Hochschild (1983, 165-8). Le fait qu'il n'y ait aucun pourboire qui se donne sur scène exacerbe cet aspect de leur travail émotionnel. N'ayant pas de rémunération directe et publique pour un acte qu'ils ont accompli sur scène ou une attention

particulière qu'ils ont accordée à un homme client, ils semblent effectivement exécuter leur performance par pur plaisir et dans le simple but de plaire à l'audience en lui offrant un bon spectacle. Malgré la distance nette entre les clients et les danseurs, créée par l'absence d'interactions actives (parler, toucher, etc.) entre eux, nous voyons que la limite se brouille déjà entre le travail et la vie personnelle et sociale du danseur. Les clients voient des danseurs nus qui s'offrent à eux en y prenant plaisir, sans obtenir de rémunération directe pour leur performance. Ces derniers ne cadrent donc pas leurs interactions¹ avec les hommes clients en tant que rémunération à l'acte, comme avec les femmes clientes, car il n'y a aucune rémunération visible lorsqu'ils sont sur scène. Il ne s'agit pas non plus d'un *cadeau* offert à l'audience, mais plutôt d'un *aperçu* de ce que ça pourrait être dans l'isoloir. Cet élément ressemble beaucoup plus à la façon dont fonctionnent les spectacles dans les bars de danseuses nues. La frontière est aussi floue dans les deux cas, malgré la différence de distance avec les hommes clients à partir de la scène. Dans le cas des danseuses nues, il y a une proximité physique et des échanges verbaux et monétaires depuis la scène, tandis que pour les danseurs nus avec les hommes clients, il n'y a aucune interaction de ce type. Il n'y pratiquement que des échanges de regards, de sourires ou de signes plus ou moins discrets.

2.1.3. Le pouvoir des danseurs nus. D'une part, les danseurs peuvent être vus comme étant en position de pouvoir par rapport aux hommes clients. Ils possèdent un beau corps et semblent en contrôle total de ce qu'ils font sur scène. Ils ont des services sexuels à offrir, donc si les clients désirent obtenir en privé, ce qu'ils ont vu en public, ils doivent payer. Dans ce cas, la scène est une sorte de présentoir ou d'accroche pour ensuite passer aux choses plus sérieuses sur le plancher. Lorsque les clients sont « soumis » au charme des danseurs, ils ne pourront pas résister à leur acheter des danses individuelles dans les isoloirs. Il s'agit du pouvoir de séduction traditionnellement féminin, qui implique une rémunération matérielle en échange d'un travail émotionnel (Hochschild 1983, 63). D'autre part, soulignons que les danseurs ne font pas d'argent directement avec la scène, mais il s'agit d'un excellent moyen d'établir un premier contact

¹ Même s'il n'y a pas de paroles ou de touchers entre les danseurs sur scène et les clients qui se trouvent à proximité, il y a tout de même des interactions entre eux. Le fait de se savoir regardé d'un côté, et d'observer de l'autre, constitue une interaction.

avec la clientèle. Ils doivent y faire une bonne première impression et être assez alertes pour ne pas manquer d'occasions avec des clients. Ces actions requièrent un travail émotionnel et de repérage considérable. Ainsi, ils doivent donner sur scène ce qu'ils pensent que les clients voudraient avoir en privé. Un peu comme dans le cas des danseuses nues, ce ne sont pas eux qui contrôlent totalement leur performance, qui se conforme indubitablement aux exigences et aux désirs des clients, dans le but d'obtenir une rémunération (Margolis et Arnold 1993, 340-1).

2.2. L'attitude des hommes clients

Les hommes clients sont beaucoup plus calmes que les femmes. D'abord, il n'y a jamais d'animateur pour les inciter à participer au spectacle et à faire du bruit pour encourager les danseurs. Il n'y a que la voix du disque-jockey, souvent difficile à comprendre, qui retentit faiblement au début et à la fin de chaque performance réalisée par les danseurs. Les réactions sont très hétéroclites, à l'image de la clientèle. Les personnes qui embarquent le plus sont celles assises au bord de la scène, comme pour les femmes. Toutefois, il n'y a rien de comparable aux clientèles types des nymphettes ou des danseuses nues durant les soirées pour hommes. En fait, toutes sortes de personnes se trouvent autour de la scène. Certains sont là pour regarder simplement, d'autres participent un peu plus avec des sourires ou de petits applaudissements, mais les réactions restent très tranquilles et sobres dans l'ensemble. En fait, ces réponses retentissent seulement lorsque des actions impressionnantes sont réalisées par les danseurs, tels des saltos arrière ou des prouesses athlétiques autour du poteau. Néanmoins, ces actions ne sont pas les plus utilisées devant les hommes clients. Les danseurs misent beaucoup plus sur l'exposition sensuelle et sexuelle de leur corps, qui semble beaucoup plus cadrer avec les désirs des hommes clients. Donc, leur principale interaction se limite au corps du danseur qui est regardé par l'audience. Le danseur peut interagir par des regards ou des sourires avec les hommes clients à proximité, mais il n'y a pratiquement aucun échange « actif » entre eux, en l'occurrence des contacts physiques ou des échanges verbaux ou monétaires.

Parmi les personnes installées au bord de la scène, nous avons vu un seul jeune homme dans la vingtaine, très à la mode, mais quand même habillé simplement, qui était très participatif. Il parlait beaucoup avec ses amis et il ne cessait de chanter et de danser sur sa chaise. Il se laissait complètement emporter

par la musique et les performances des danseurs. Ce comportement est souvent la norme chez les jeunes femmes de nos clientèles types assises près de la scène. Cependant, nous constatons que malgré le fait qu'il fût aussi extraverti, il n'avait pas du tout l'attitude séductrice des jeunes femmes. Nous avons remarqué que ces dernières adoptent généralement un comportement semblable dans le but d'attirer l'attention du danseur et tenter de lui plaire ou de le séduire. Ce n'était pas du tout le cas du jeune homme. Il était très expressif, mais cette attitude n'était pas dirigée vers les danseurs ou dans l'espoir d'attirer leur attention. D'ailleurs, les danseurs défilaient devant lui sans vraiment lui en accorder plus qu'à une autre personne.

Ainsi, nous voyons une différence marquée dans le comportement des hommes, généralement plus passif, et celui des femmes, plus agressif, envers les danseurs. Les premiers ne réagissent pratiquement pas devant le spectacle qui leur est offert (et aucun animateur ne leur ordonne de le faire), tandis que les secondes sont plus enclines à exprimer leur appréciation et à vouloir devenir l'objet de désir du danseur. Nous pouvons expliquer cette divergence par les différents statuts et socialisations qui varient selon le genre des personnes. La supériorité de statut des hommes par rapport aux femmes fait en sorte que ces dernières doivent montrer plus de déférence envers les autres, plus particulièrement envers les premiers, sans en attendre autant en retour. En fait, il est attendu des femmes qu'elles remplissent correctement leurs deux rôles traditionnels de mère et d'épouse, en rehaussant le statut et le bien-être des autres, tout en étant sexuellement attirantes, ce qui n'est pas exigé des hommes (Hochschild 1983, 181-2). Ainsi, dans les bars de danse nue, les hommes payent généralement pour la sexualité et le contrôle des femmes danseuses dans leur rôle d'objet sexuel, tandis que les femmes payent pour devenir l'objet de désir des danseurs, parce qu'elles ont appris à érotiser le fait d'être désirées (French 1986, 543, 546-8, 550; Liepe-Levinson 1998, 10-2; Nussbaum 1995, 268-9).

2.3. Les particularités des soirées exclusivement masculines

L'une des particularités des spectacles sur scène des soirées pour hommes réside dans les danses de couple. Du côté des femmes, les danseurs peuvent être à plusieurs sur scène, mais n'interagissent pas du tout entre eux, sauf sous un angle humoristique ou dans le but de bien exécuter la chorégraphie ensemble. Il n'y a

aucun contact physique entre eux et l'érotisme est dirigé vers l'audience féminine. Nos assistants de recherche ont vu une danse de couple, lors de leur séance d'observation au Stock bar à l'automne 2010. Il s'agissait de la première partie de trois, comme dans les performances individuelles. La danse débutait avec un danseur situé au poteau et l'autre, au fond de la scène, près du rideau. Il ne semblait pas y avoir de thème. Après quelques mouvements de danse, il y a eu un rapprochement entre les deux. Il y a eu des touchers au niveau des bras, mais aucune simulation d'actes sexuels, ni de baiser sur la bouche. Les simulations d'actes sexuels sont probablement survenues dans les prochaines parties qu'ils n'ont pas vues, parce que les danses sont généralement très sexuelles. En ce qui concerne les baisers entre les danseurs sur scène, il ne s'agit pas du tout d'une pratique courante sur scène, donc il n'est pas très plausible qu'ils aient de contacts buccaux durant leur performance (Levasseur et Moreau 2011).

Nous observons que ce type de pratique ne survient jamais avec les femmes à cause du stéréotype hétérosexuel. Cependant, il y a des « danses de couple » chaque fois qu'une cliente monte sur scène pour donner un pourboire ou participer à des numéros spéciaux. Nous voyons comment, dans la relation hétérosexuelle au Stock bar, la femme est constamment mise en spectacle devant l'exhibition érotique des corps masculins. Comme si ces corps, afin de demeurer « masculins » et hétérosexuels, ne pouvaient qu'être uniquement érotisés, sans présence féminine. La femme cliente devient, au même titre que les hommes danseurs, un objet regardé, ce qui n'est pas du tout le cas des clients masculins. Ces derniers n'ont pas accès aussi librement et spontanément à la scène que les femmes. Cette règle est similaire aux bars de danseuses nues où, pour la sécurité des danseuses nues, les clients n'y grimpent que sous surveillance étroite et sous certaines conditions très strictes. Ce problème de sécurité ne s'applique généralement pas pour les hommes danseurs relativement à des femmes clientes, car il est assumé qu'ils sont physiquement en position de pouvoir par rapport à elles. Il serait plausible que les hommes clients n'aient pas accès à la scène au Stock bar pour une raison similaire. Il est important de noter que sur les écrans géants qui projettent souvent des enregistrements d'autres soirées au Stock bar, nous avons vu des clients participant à des numéros spéciaux, mais ce type de mise en scène arrive très rarement, selon l'observation effectuée par nos assistants de recherche (Levasseur et Moreau 2011).

Toutefois, les membres de l'audience sont mis en spectacle d'une autre manière. Ils ne le font pas nécessairement par la scène où ils sont impliqués dans un jeu érotique, mais plutôt par d'autres jeux ou concours. Par exemple, lors de notre séance d'observation, à chaque consommation alcoolisée que nous achetions, nous avions droit à un coupon de tirage. Les tirages avaient lieu toutes les demi-heures et la personne gagnait le droit d'aller tourner la roue chanceuse, située à l'avant, à droite de la scène. Cette roue lui permettait de gagner divers prix tels que des danses ou des consommations gratuites. Nous n'avons jamais rien vu de tel lors des soirées pour dames. Nous remarquons que les hommes sont plutôt amenés à participer à la soirée en gagnant des prix, tandis que les femmes sont surtout mises en spectacle dans des positions sexuelles de soumission. Il est clair que l'homme client a un statut plus élevé que la femme cliente à l'intérieur de l'établissement.

En terminant, les interactions dans les soirées de danse nue strictement homosexuelles ressemblent plus à celles se déroulant dans des bars de danseuses nues. Selon nos observations, le danseur ne semble pas être en position de domination par rapport à l'homme client. Sans être dénué de tout pouvoir, il doit travailler émotionnellement plus fort pour obtenir son attention, qui est plus difficile à rediriger sur scène, n'ayant pas d'animateur pour effectuer et faciliter cette tâche. De plus, les hommes clients ne sont pas aussi communicatifs et expressifs que les femmes, donc les danseurs doivent être alertes aux signes qu'ils pourraient leur envoyer depuis l'audience jusqu'à la scène. Même si les danseurs sont libres d'exécuter la performance qu'ils désirent, ils doivent tout de même se conformer aux attentes et aux désirs des clients, s'ils veulent attirer leur attention et pouvoir leur vendre des danses individuelles ultérieurement. Ainsi, les danseurs peuvent décider de tout montrer leurs organes génitaux d'un coup et longuement ou d'y aller plus tranquillement et plus furtivement, mais ils *doivent* les montrer afin de combler les attentes. En ces termes, il y a beaucoup de ressemblances entre les danseuses nues et les danseurs nus en relation avec des hommes clients. Par contre, la relation de pouvoir est un peu plus équilibrée entre eux, car, d'emblée, le rapport de genre n'existe plus, donc le strict modèle hétérosexuel ne s'applique pas nécessairement. Il n'existe pas *un* idéal prédéfini de ce que doit être un « homme » et ce qu'il doit faire pour rester « homme », sans tomber dans la figure d'abjection de l'homosexualité féminisée (Butler 2009, 115). Cette

dyade hétérosexuelle n'étant pas imposée, elle laisse un espace dans lequel une diversité de genres et de rôles sexuels pourrait émerger. Voyons si cette variété se manifeste à travers les interactions entre les danseurs nus et les hommes et les femmes clientEs sur le plancher.

Les interactions sur le plancher

Afin de parachever notre réponse concernant la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle féminine et masculine, nous étudions les interactions qu'ils entretiennent sur le plancher au Stock bar. En premier lieu, les liens entre les femmes clientes et les danseurs nus sont analysés. Dans cette section, nous examinons également les rapports de ces derniers avec les hommes clients, spécifiques aux soirées pour dames. Cet environnement hétérosexuel influence parfois la forme de leurs échanges. Ainsi, nous abordons seulement les aspects de leur relation qui sont caractéristiques des soirées pour dames afin de regrouper les éléments invariants dans la deuxième partie, concernant les soirées exclusivement masculines.

1. La soirée des dames

Dans un premier temps, nous exposons la manière dont les individus s'abordent sur le plancher pour accéder à l'isoloir ensemble. En second lieu, nous étudions la proximité des danseurs avec les femmes des clientèles types et leur plus grande distance avec celles n'en faisant pas partie. Troisièmement, nous analysons les différentes tendances quant à l'accès aux isoloirs ainsi que les règles qui y sont spécifiques. Nous terminons avec les tensions particulières au déroulement des interactions homosexuelles à l'intérieur du contexte hétérosexuel des soirées pour dames au Stock bar.

1.1. L'approche

Au Stock bar, il n'y a pas de danses aux tables comme au 281 parce que les danses individuelles se déroulent dans les isoloirs. Avant et après leurs performances sur scène, les danseurs se promènent dans l'assistance pour voir si des personnes seraient intéressées à leurs services (compagnie, conversation,

isoloirs, etc.). Ils n'abordent pas directement les femmes clientes. Ce sont plutôt elles qui font les premiers pas. Pour les femmes des clientèles types installées près de la scène, elles signifient habituellement leur présence en adoptant un comportement extraverti et séducteur afin d'être reconnues par les danseurs. Ces derniers embarquent dans le jeu, mais ce ne sont pas eux qui amorcent l'interaction. À cet effet, même s'il arrive souvent que ce soit unE amiE qui interpelle un danseur pour qu'il emmène une femme dans l'isoloir, les clientes sont plus nombreuses qu'au 281 à approcher un danseur pour elles-mêmes. Le processus y est plus discret et il est plus facile d'accrocher un danseur au passage, que de traverser la salle sous le regard de tout le monde pour aller en chercher un afin de le ramener à sa table pour une danse individuelle publique. Néanmoins, les danseurs n'ont pas la même accessibilité pour toutes les personnes clientes. Plus on s'éloigne de la scène, plus il y a de femmes n'appartenant pas aux clientèles types, et moins il y a d'interactions avec elles.

En ce qui concerne les hommes clients, leurs échanges sont très différents. Il y a peu ou pas d'interaction avec eux lors des soirées où la clientèle type des danseuses nues est présente, car ils ne représentent qu'une faible proportion de l'audience et l'attention est plus tournée vers les femmes de cette clientèle type. De plus, les jeunes hommes gais sont plutôt en petit groupe avec des femmes, qui attirent plus l'attention, ou avec d'autres hommes. Les danseurs nus vont seulement aller vers les clients masculins qui sont seuls. Ces derniers sont généralement dans la cinquantaine ou plus, lors des soirées pour dames, et ce sont eux qui se font approcher des danseurs, jamais l'inverse. Il s'agit probablement d'entretenir des clients réguliers des soirées homosexuelles. Nous reviendrons sur cette relation dans la section sur les soirées exclusivement masculines.

1.2. L'informalité

En présence de la clientèle type des danseuses nues, il y a une proximité et une informalité particulières entre elles et les danseurs. Nous avons déjà mentionné que les danseuses nues clientes se tenaient dans la zone informelle, tout juste à gauche de la scène, près du bar, de l'entrée pour se rendre aux isoloirs ainsi que des portes menant aux toilettes et à l'arrière-scène pour les danseurs. Lorsqu'elles sont présentes, les danseurs se promènent peu dans toute la salle, à l'affût de quelque signe des clientEs pour se rendre dans l'isoloir. Ils restent dans

cette zone à parler, rire et danser avec les femmes de cette clientèle type. Nous n'avons pas vu de transactions monétaires en échange de cette attention. Le fait de « tenir compagnie » à ces clientes pourrait très bien être rémunéré selon le temps passé ensemble, mais ce n'est pas le cas. Il n'y a aucun argent échangé lorsqu'ils s'assoient et discutent avec elles.

Il y a une grande complicité entre les danseurs nus et la clientèle type des danseuses nues, probablement à cause de leur appartenance au même milieu. Ils ont des interactions très amicales et ils se draguent et se touchent beaucoup mutuellement. Il y a une grande proximité entre eux. Il est plus difficile de trouver la frontière entre le travail et la vie sociale et personnelle des danseurs nus, lorsqu'ils interagissent avec ces femmes. Leur proximité brouille cette limite, qui est habituellement très claire avec les autres femmes. À l'instar de plusieurs autres femmes ne faisant pas partie de la clientèle type des danseuses nues, nous sommes passées quelques fois dans la zone informelle afin de nous rendre aux toilettes. Chaque fois, aucun regard ni sourire ou autre communication n'étaient échangé avec nous ou avec les autres femmes. Toute l'attention des danseurs était tournée vers la clientèle type et ils ne semblaient pas disposés à interagir avec les autres femmes. Ainsi, ils entretiennent un lien qui apparaît très fort avec elles.

En l'absence de la clientèle type des danseuses nues, les danseurs interagissent plus avec la clientèle type des nymphettes. Il y a un jeu de séduction similaire entre eux. Il est clair que ces femmes tentent de plaire aux danseurs. Ces derniers passent beaucoup de temps à discuter et rire avec ces clientes, debout ou assis à leur table. Il y a également beaucoup de flirt et de contacts physiques similaires à ce que nous retrouvons avec la clientèle type des danseuses nues. Cependant, il n'y a pas la même proximité entre eux, les danseurs ne paraissant pas tant absorbés par les nymphettes que par les danseuses nues clientes. En outre, même si certains d'entre eux sont un peu plus concentrés près de la scène où les nymphettes se trouvent, la plupart ont une activité plus large. Ils sortent beaucoup plus de la zone informelle à gauche de la scène (où se tient la clientèle type des danseuses nues) pour se déplacer partout dans la salle. Ils sont donc plus disponibles pour les femmes qui sont installées plus loin dans l'assistance et ils entretiennent plus d'interactions avec elles. Cependant, il n'y en a clairement pas autant qu'avec la clientèle type des nymphettes.

1.3. Les isoloirs

En présence de la clientèle type des danseuses nues, les clientEs vont beaucoup moins dans les isoloirs. Les hommes sont beaucoup moins nombreux et il y a moins d'interaction avec eux. Nous avons quand même vu un sexagénaire aller dans l'isoloir au cours des deux soirées où cette clientèle type était présente. Du côté des femmes, il semble qu'elles préfèrent se mettre en « danger » devant l'audience en achetant des danses individuelles des danseurs sur scène ou entretenir des conversations informelles avec eux sur le plancher. Il est important de mentionner que l'animateur les encourage à monter sur scène, surtout pour les numéros spéciaux. Ainsi, nous croyons qu'il y a un effet d'entraînement de la part des femmes des clientèles types et de l'animateur, à monter sur scène plutôt qu'à se rendre dans les isoloirs avec les danseurs. Nous avons vu en moyenne deux jeunes femmes par soir aller dans l'isoloir. À l'inverse, lorsque la clientèle type des danseuses nues est absente et qu'il n'y a que celle des nymphettes, elles sont moins nombreuses à donner du pourboire sur scène, et, comme l'animateur est également absent, il y a moins d'accent mis sur la scène et peu ou pas de numéros spéciaux nécessitant des volontaires. Aussi, les femmes en général sont plus nombreuses, au même titre que les hommes clients d'ailleurs, à acheter des danses individuelles privées dans l'isoloir. Encore une fois, il y avait plus d'hommes d'âge mûr seuls qui s'y rendaient.

Usuellement, les femmes se rendent dans les isoloirs situés à gauche de la scène et les hommes, dans ceux à droite. Lorsque ces dernières se déplacent vers l'isoloir avec un danseur, celui-ci marche toujours en premier et il tient la main de la cliente qui le suit. Quant aux hommes clients lors des soirées pour dames, il n'y a généralement pas de contact physique avec le danseur, qui est souvent celui qui ouvre la marche. Nous voyons que le travail émotionnel des danseurs nus pour les femmes est surtout axé sur la virilité, le sens de l'initiative et le fait d'être en contrôle de la situation. Ils regardent généralement la cliente avec désir afin qu'elle se sente attirante, mais il leur revient de prendre les choses en main, conformément à l'idéal binaire hétérosexuel.

À ce sujet, notons qu'il existe une règle interdisant les contacts physiques entre la clientèle féminine et les danseurs nus à l'intérieur des isoloirs. Normalement, les tarifs sont de dix dollars la chanson, sans toucher, et de vingt dollars la chanson, avec toucher. Selon une conversation informelle avec un

danseur nu du Stock bar, le tarif de vingt dollars ne s'applique pas aux femmes. Elles n'ont droit qu'au tarif de dix dollars, sans contact physique, et le rideau de l'isoloir demeure ouvert tout au long de la danse. Notre interlocuteur justifie cette pratique du fait que, les danseurs étant tous hétérosexuels, les choses pourraient trop facilement dérapier s'il y avait des danses avec contacts qui se déroulaient derrière un rideau fermé. Un peu comme au 281, des raisons de sécurité pourraient également être invoquées pour légitimer ce règlement. À cet égard, une distance nette est conservée entre les danseurs et la clientèle féminine dans cet espace privé. Dans l'espace public, en revanche, nous avons vu que cette distance rétrécit – voire disparaît avec la clientèle type des danseuses nues – à travers les interactions sur le plancher, où les contacts physiques sont permis. De plus, n'étant pas du tout codifiés comme au 281 avec la structuration des danses aux tables, les échanges sont beaucoup plus informels, ce qui réduit la distance normalement existante entre les danseurs nus et les femmes clientes.

1.4. La relation homosexuelle dans le contexte hétérosexuel

La relation entre les hommes clients et les hommes danseurs peut être délicate dans le contexte hétérosexuel de la soirée pour dames. Nous avons remarqué quelques-unes de ces tensions durant nos séances d'observation. Nous évoquons l'une d'entre elles, survenue durant notre dernière participation aux soirées pour dames, alors que la clientèle type des danseuses nues n'était pas présente.

Il y avait deux amiEs, un homme et une femme, au début de la vingtaine, qui étaient assisEs aux tables bistro hautes, plus vers le fond de la salle, juste à côté de nous. À un moment donné, la jeune femme se lève pour aller chercher un danseur pour son ami. Celui-ci est blanc, grand et gonflé de muscles. Il a une attitude très virile et suffisante qui porte à croire qu'il est hétérosexuel. Une fois arrivé à la table, le jeune client, rougissant et riant, l'air très timide, hésite à aller dans l'isoloir avec le danseur. Sa copine tente de le convaincre en le poussant gentiment vers le danseur et insiste en souriant pour qu'il parte avec lui. Pendant ce temps, le danseur semble extrêmement mal à l'aise, debout à côté d'eux. Il ne cesse de regarder partout autour de lui, nerveux. Il se tient très droit et ne semble pas trop savoir quoi faire de ses mains. Le jeune homme se laisse rapidement convaincre par sa copine et décide de partir avec lui. Aussitôt que le client s'est

levé pour le suivre, le danseur est parti sans l'attendre en direction des isoloirs, toujours aussi mal à l'aise. Contrairement aux femmes clientes, il n'a pas pris la main du jeune homme pour l'entraîner dans les isoloirs. Tout au long du trajet, il gardait intentionnellement une bonne distance entre eux et il ne s'est jamais retourné pour s'assurer que le jeune homme le suivait toujours. En route, ils ont croisé un autre danseur qui discutait avec de très jolies jeunes femmes appartenant à la clientèle type des nymphettes. Le danseur s'est arrêté pour échanger quelques mots avec eux, sans prêter attention au jeune client, qui faisait le pied de grue derrière lui, inconfortable. Après une minute environ, le danseur a repris son chemin aussi précipitamment, sans jamais regarder le client qu'il emmenait dans l'isoloir. Il s'est engouffré dans l'entrée derrière les rideaux rouges sans attendre le jeune homme.

Il semble que le danseur était terriblement mal à l'aise de se rendre publiquement dans les isoloirs avec un jeune homme, lors de la soirée des dames. S'il est vrai que tous les danseurs nus qui travaillent durant ces soirées sont hétérosexuels, celui-ci devait avoir peur d'être reconnu ou étiqueté comme homosexuel. Selon la dichotomie hétérosexuelle, lorsqu'un homme ne possède pas le phallus, il tombe automatiquement dans la catégorie punitive de l'homosexualité féminisée (Butler 2009, 110-5). Dans ce cas-ci, le jeune homme blanc homosexuel occupe clairement la position du sujet-voyeur-payeur et le danseur, physiquement imposant, blanc, probablement hétérosexuel et légèrement plus âgé que le client, se retrouve nécessairement dans la position traditionnellement féminine de l'objet-regardé-payé, dans un contexte sexuel. La plupart des relations entre les hommes clients et danseurs se déroulent sans tension apparente durant les soirées pour dames, mais nous voyons que certains danseurs semblent se braquer devant les clients homosexuels qu'ils perçoivent en tant que menace de castration (Butler 2009, 111). En fait, c'est comme si ces hommes ne voulaient pas que les gens adhérant au modèle hétérosexuel (autant les autres hommes hétérosexuels, danseurs ou clients, que les femmes clientes) pensent qu'ils entretiennent des rapports sexuels avec d'autres hommes, car, après tout, ils « ont leur image de mâle à sauver », selon un danseur nu interrogé par Dorais et Lajeunesse (2003, 127). D'ailleurs, leur recherche indique que le point de tension se trouve non pas à l'intérieur du bar, où il est clair pour les danseurs nus se déclarant hétérosexuels qu'ils adoptent un comportement homosexuel pour

gagner leur vie, mais bien lorsque ces derniers font des clients « après les heures » de travail. La prostitution est un sujet très tabou parmi les danseurs, surtout ceux qui s'identifient en tant qu'hétérosexuels, et personne n'en parle, justement pour préserver « leur image de mâle » (Dorais et Lajeunesse 2003, 127). Ainsi, cela pourrait expliquer pourquoi nous n'avons jamais remarqué de telles tensions dans les soirées homosexuelles au Stock bar. Avec les femmes, les interactions et les personnes étant généralement très stéréotypées selon le modèle hétérosexuel prépondérant, la menace qu'elles pourraient incarner se transforme plutôt en reconnaissance docile de leur possession de phallus (Butler 2009, 111). Nous voyons que la situation hétérosexuelle des bars de danseurs nus influence différemment les rapports de force entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. D'une part, elle renforce leur position de pouvoir lorsqu'ils sont en relation avec des femmes parce que cela reproduit et fortifie le modèle dominant. D'autre part, elle affaiblit leur puissance lorsqu'ils sont en relation avec d'autres hommes en les positionnant en tant qu'*objet*-regardé-payé, qu'ils ne parviennent pas à changer pour *sujet*-regardé-payé, comme avec les femmes. La prochaine section explore la relation entre les hommes, dans un contexte strictement homosexuel.

2. Les soirées exclusivement masculines

Dans les soirées exclusivement masculines¹, il existe une grande proximité entre les clients et les danseurs sur le plancher, notamment parce que leurs échanges sont très informels. Il est souvent difficile de distinguer si les interactions sont d'ordre social, personnel ou professionnel. Comme dans les bars de danseuses nues, le rapport aux hommes clients est beaucoup plus ambigu. Il l'est d'autant plus dans les bars de danseurs nus que tous les hommes fréquentent les mêmes salles de toilette (Levasseur et Moreau 2011). Les hommes clients, en moyenne plus âgés que les femmes clientes du Stock bar, ne cherchent pas à plaire aux danseurs, ce qui les place dans une position de pouvoir appréciable face à ces derniers. Ne démontrant généralement aucun intérêt ou désir clairs, les

¹ Les informations de cette section proviennent de nos observations ainsi que d'une entrevue réalisée avec nos assistants de recherche. Les données ne sont citées que lorsqu'elles proviennent de l'entrevue. Les informations concordantes ne feront pas l'objet de référence dans le texte et celles provenant de nos observations uniquement sont clairement indiquées.

danseurs doivent faire des efforts pour les attirer et maintenir leur attention. Nous voyons d'abord comment la relation entre les danseurs nus et les hommes clients seuls se déroulent sur le plancher. Ensuite, nous analysons celle avec les hommes clients en couple ou en petit groupe tout en examinant le rôle des serveurs dans la position de pouvoir des clients.

2.1. Les interactions avec les hommes seuls

Parmi la clientèle, nous retrouvons beaucoup d'hommes seuls qui s'apparentent généralement, soit à la catégorie des voyeurs s'ils sont près de la scène, soit à celle des solitaires, décrite par Bruckert (2002, 40-1, 83), s'ils en sont plus éloignés. Ces derniers entretiennent une relation assez stéréotypée avec les danseurs, s'apparentant à celles des clients réguliers et solitaires dans les bars de danseuses nues. D'emblée, nous remarquons que ce sont les danseurs qui abordent les clients et non l'inverse. Il faut mentionner qu'il n'y a aucun pourboire donné sur scène ni de danses aux tables publiques. Ainsi, la seule manière pour les danseurs de gagner un salaire est de vendre des danses individuelles aux clients, dans les isoloirs. C'est en partie pourquoi ce sont eux qui les approchent et non le contraire. À tout moment dans le club, la plupart des danseurs sont en compagnie de clients. Ceux qui ne le sont pas, se promènent partout dans le bar – pas seulement près de la scène où sont situées les clientèles types comme dans les soirées pour femmes – et ciblent les hommes qui paraissent seuls. Ils vont aller discuter avec eux, assis ou debout, dépendamment s'ils sont à une table ou non. Ils parlent à tous les clients qui semblent ouverts à la conversation et ils sont beaucoup plus accessibles à tous les types de personnes, que dans le cas des soirées pour dames. Une fois le client solitaire repéré, ils peuvent l'aborder et lui offrir une danse en adoptant une stratégie d'approche directe ou plutôt communicationnelle. L'approche directe consiste à demander d'emblée au client s'il désire acheter une danse individuelle, tandis que l'approche communicationnelle favorise plutôt la conversation avec lui durant quelques minutes afin de lui proposer une danse seulement s'il semble intéressé (Lacasse 2003, 105-7).

Dans les quinze premières minutes de notre séance d'observation dans une soirée homosexuelle, un danseur s'est présenté à notre accompagnateur (homme blanc dans la quarantaine), lui a serré la main et lui a directement demandé s'il

voulait une danse. Nous venions juste d'arriver et nous n'avions pas de places assises encore. Ainsi, nous étions debout, accoudés sur une petite tablette le long du mur à côté du disque-jockey. Il y avait un couloir vide devant nous permettant aux gens de circuler. Nous ne nous parlions pas lorsque le danseur s'est arrêté pour discuter avec lui. À la suite du refus poli de notre assistant de recherche, il est reparti, souriant, en lui souhaitant une bonne soirée. Nous n'avons jamais rien vu de tel lors de la soirée des dames, où ce sont les femmes qui doivent approcher les danseurs.

D'autres ont des manières plus subtiles d'aborder les clients. Durant la séance d'observation de nos assistants de recherche, l'un d'entre eux s'est retrouvé seul, son compagnon étant parti à la salle de bain. À ce moment, un danseur s'est placé de biais derrière lui et s'est étiré bruyamment en bâillant. Il est resté quelques minutes, sans engager la conversation ni toucher notre observateur pour attirer son attention. Puis, il est reparti sans insister (Levasseur et Moreau 2011). Nous voyons que le danseur démontrait un intérêt pour le client en se montrant disponible et ouvert à un échange avec lui. N'ayant obtenu aucun signe de sa part, il n'a pas insisté et il est reparti. Il est clair que les hommes clients n'ont pas à faire autant d'efforts que les femmes pour obtenir l'attention d'un danseur. Ils n'ont pas à se déplacer pour aborder ce dernier ni à lui faire des signes très explicites pour qu'il vienne les voir. Tout se passe plutôt dans les regards, les sourires ou les petits gestes subtils. Leurs interactions, avant d'engager la conversation, sont beaucoup plus discrètes et c'est au danseur à être attentif à ces signes s'il ne veut pas manquer une occasion de faire de l'argent.

De ce fait, les clients qui arrivent dans le bar seuls ne restent pas longtemps sans compagnie. Souvent, il ne suffit souvent que de quelques minutes pour qu'un homme seul, généralement assez âgé, reçoive la visite d'un danseur nu à sa table. En outre, quelques autres minutes suffisent également pour qu'il accompagne ce dernier dans l'isoloir. Plusieurs ne vont rester dans le bar que pour une danse ou deux et repartir après (Tremblay 2011), tandis que d'autres resteront plus longtemps. Ces clients « solitaires », selon la typologie de Bruckert (2002, 40-1, 83), sortent dans les bars de danse nue précisément pour consommer des danses privées. Les danseurs sont visiblement plus à la recherche de ceux-ci, surtout s'ils paraissent provenir d'une classe sociale élevée. Durant toutes nos soirées d'observation, nous avons vu à quelques reprises plusieurs danseurs se

précipiter sur les mêmes clients qui correspondaient à ces critères : homme blanc dans la cinquantaine ou plus, ayant de la prestance et paraissant très riche et fier de l'être.

Lors d'une soirée pour dames, l'un d'eux a particulièrement retenu notre attention. Dès l'instant où il est entré dans la salle, des danseurs se sont accrochés à lui et il en avait toujours deux ou trois à ses côtés qui le suivaient partout. Il avait une attitude très extravertie et paraissait satisfait et fier d'attirer autant leur attention ainsi que celle de l'audience. À ses côtés, les danseurs étaient doux et très attentionnés. L'homme, quelque peu arrogant, semblait leur raconter des histoires hilarantes, car ils riaient tous aux éclats. Il se tenait très droit, le torse bombé et le menton légèrement relevé, tandis que les danseurs se tenaient généralement le dos et les épaules légèrement voûtés, adoptant une position physiquement inférieure à celui-ci. Nous n'avons pas vu d'échange monétaire entre eux, mais il nous est apparu que le client leur payait des verres. Il est resté au moins deux heures dans le bar et il ne s'est jamais retrouvé seul. Les danseurs adoptaient une attitude très séductrice avec lui et ils se laissaient toucher comme celui-ci l'entendait, ayant pour seule réaction un petit regard coquin, un sourire en coin, un clin d'œil ou même un petit rapprochement physique ou un mouvement d'épaule sensuel. Ils semblaient vouloir lui plaire à tout prix et faisaient des courbettes pour y arriver. Près de trente minutes après son arrivée, le client est allé dans les isoloirs avec deux danseurs simultanément. En s'y rendant, c'était lui qui ouvrait prétentieusement la marche et les deux danseurs le suivaient, ayant l'air obéissant.

Au cours de leur relation, le pouvoir masculin du client a été grandement renforcé. Il a obtenu l'attention précieuse d'au moins une dizaine de danseurs nus qui rehaussaient continuellement son statut social et son bien-être en riant de ses blagues, en le draguant et en démontrant clairement une appréciation pour ses touchers. En agissant de la sorte, ils ont rempli les deux rôles traditionnellement réservés aux femmes, soit celui de mère, qui consiste à prendre soin des autres, et celui d'épouse, qui exige d'être sexuellement attirante (Hochschild 1983, 181-2). Ainsi, ils lui font miroiter qu'il est désirable à leurs yeux et qu'il a un pouvoir économique assez grand pour subvenir à leurs besoins matériels – un rôle traditionnellement masculin (Hochschild 1983, 163) –, deux sentiments que les hommes cherchent à éprouver lorsqu'ils se rendent dans les bars de danseuses

nues (Wood 2000, 11). Le client était clairement en position de pouvoir par rapport à eux et les danseurs lui octroyaient docilement le phallus. Nous le voyons d'autant plus que c'est lui qui a mené fièrement les danseurs dans l'isoloir. La plupart du temps, ce sont ces derniers qui ouvrent la marche et qui guident le client avec courtoisie.

La plupart des clients sont beaucoup plus discrets que celui que nous venons d'évoquer. Beaucoup d'entre eux ne recherchent qu'un peu de compagnie et d'affection de la part des danseurs. Ces derniers restent avec eux plusieurs minutes, voire une heure ou deux à parler et maintenir un contact physique pratiquement en tout temps. Par exemple, nous avons vu, lors d'une soirée pour hommes, un homme blanc dans la cinquantaine, ayant un statut socioéconomique élevé, s'asseoir au bar et parler de façon très amicale et chaleureuse avec les serveurs qui s'y trouvaient et les danseurs qui passaient près de lui ou allaient directement le voir. Il était clairement un client régulier du Stock bar. Il était assis sur un tabouret et, à un moment, un jeune danseur noir, plus grand et musclé que lui (que nous avons vu à chaque soirée pour dames), vient lui parler.

Ils discutent un moment en se touchant les bras, les épaules et le dos affectueusement, puis le client attire doucement le danseur plus près de lui et l'invite à s'asseoir avec lui sur son tabouret, entre ses jambes. Le danseur sourit et se laisse guider par le quinquagénaire, qui l'entoure de ses bras, une fois assis contre lui. D'une main, le client lui flattait la tête et la nuque et, de l'autre, il lui touche délicatement la cuisse et le bras. Il y avait beaucoup d'affection dans ses gestes. Ils sont restés ainsi une bonne quinzaine de minutes, sans se parler, le danseur se laissant faire. Ensuite, ce dernier s'est levé tranquillement, suivi du client qui lui a cédé sa place sur le tabouret. À ce moment, nous n'avons pas pu voir la suite des événements parfaitement, car deux personnes ont partiellement obstrué notre champ de vision. Le client a semblé sortir de l'argent de son portefeuille et le placer sur le bar. Il nous a paru qu'il l'a glissé vers le danseur, qui a secoué furtivement la tête avec une expression d'incompréhension et d'étonnement sur le visage. Il semble que le client ait repris son argent après l'avoir laissé sur le comptoir du bar plusieurs minutes. Il n'est pas clair s'il voulait le payer pour le temps passé avec lui ou seulement lui offrir un verre, mais il semble qu'il ait renoncé à ses intentions.

Comme nous le voyons, une grande proximité existe entre le client et le danseur, ce qui brouille complètement le cadre de leur relation. S'agit-il d'une relation professionnelle? Une manière d'entretenir sa clientèle? Un lien affectif qui va au-delà de la marchandisation? Selon la littérature sur les femmes pratiquant la danse nue, cette ambiguïté est volontairement entretenue dans le but ultime de faire du profit (Ronai et Ellis 1989, 279). Il s'agit d'une stratégie utilisée pour conserver une clientèle régulière, qui paye toujours plus pour obtenir une reconnaissance affective de la part des danseuses nues (Egan 2005, 103). Au même titre que les femmes danseuses, les hommes danseurs mettent en œuvre un travail émotionnel très poussé pour créer une intimité avec leur client (Pasko 2002, 61) et le rassurer sur le fait que son argent leur importe peu, car ce qu'ils aiment, c'est simplement de passer du temps en sa compagnie (Egan 2005, 103; Lacasse 2003, 109). Malgré le contexte commercial évident dans lequel ils se trouvent, les danseurs parviennent à cadrer leur échange marchand avec le client en relation affective et sexuelle *sincère* afin de combler les désirs émotifs de ce dernier (Egan 2005, 91-2). C'est cette « sincérité », réalisée par un travail émotionnel intense, qui rend leur situation aussi floue quant à sa définition.

Nous ne retrouvons jamais une aussi grande ambiguïté avec les femmes clientes, car le cadre commercial dans lequel se déroulent leurs interactions est toujours bien présent et souvent réaffirmé par les danseurs. Même dans le cas de la clientèle type des danseuses nues, avec laquelle il y a une plus grande proximité, il demeure pourtant clair que les services demeurent des services. Leur relation n'est pas aussi poussée qu'avec la clientèle masculine. Avec les femmes de cette clientèle type, les danseurs s'amusent, flirtent, rient, dansent et discutent, mais ce n'est pas dans le but d'aller dans l'isoloir, car elles y vont très peu¹. De plus, leurs interactions sont beaucoup plus légères et plutôt réalisées dans un esprit de fête et de flirt. Elles ressemblent beaucoup plus à celles que nous pourrions observer dans une fête de jeunes adolescentEs, où l'insouciance règne

¹ Il s'agit peut-être d'une manière d'entretenir leur clientèle plus régulière qui leur donne du pourboire sur scène. Sinon, comme le suppose, Tremblay (2011), les femmes de la clientèle type des danseuses nues « vont voir un peu la marchandise [en parlant des danseurs nus]. Et ça se peut qu'ils partent ensemble après la veillée. Elles vont se *booker* » avec eux « et vice-versa ». Il existe définitivement un lien entre la danse nue et la prostitution, qui s'effectue généralement « après les heures » (Dorais et Lajeunesse 2003, 127). Notons qu'elle est réalisée avec des hommes et des femmes clientEs (Tremblay 2011).

et une tension sexuelle stéréotypée est palpable, qu'à des conversations plus posées ainsi que des contacts physiques plus affectueux et « sincères », comme nous pouvons le voir entre les hommes.

Dans l'ensemble, le travail émotionnel des danseurs nus face aux hommes clients consiste plus à se plier docilement à leurs volontés et leurs exigences. Ils n'ont pas l'attitude virile et arrogante qu'ils adoptent avec les femmes en décidant ce que qu'ils leur donnent parce qu'ils présument leurs besoins et leurs désirs. Ils essaient visiblement de trouver ce que le client veut pour ensuite s'y conformer. Ils ont un comportement beaucoup plus malléable, se laissant généralement guider par celui-ci. Ils le touchent beaucoup d'une façon chaleureuse et affectueuse à la fois. Ils ont une attitude très séductrice et mielleuse, en même temps d'être amical et souriant. Dans tous les cas, ils évitent cette allure arrogante adoptée avec les femmes et tentent plutôt de se montrer mignons afin de plaire à l'homme client, ce qui ressemble en tous points au travail émotionnel effectué par les danseuses nues envers leur clientèle masculine (Bruckert 2002, 70-1, 82-3, 90-1; Egan 2005, 88; Liepe-Levinson 1998, 10; Margolis et Arnold 1993, 342; Murphy 2003, 316; Pasko 2002, 50; Wood 2000, 18).

Le travail émotionnel est beaucoup plus poussé qu'avec les jeunes femmes clientes, qui semblent plutôt « gagnées d'avance », dans le sens où elles font beaucoup d'efforts pour devenir l'objet de désir des danseurs, qui leur plaisent d'emblée. Ces derniers n'ont qu'à entretenir l'effet qu'ils ont déjà sur elles et répondre aux charmes qu'elles mettent en œuvre. Cette réciprocité dans la séduction avantage les danseurs dans leur relation de pouvoir avec celles-ci. En ce qui a trait aux hommes clients, généralement plus vieux qu'eux, la séduction se fait unilatéralement, car ces derniers ne déploient aucun effort pour être séduisants envers les danseurs ou pour attirer leur attention. Ne leur plaisant pas d'emblée, comme dans le cas des femmes, ces derniers doivent redoubler d'efforts pour obtenir et maintenir leur attention et ainsi les séduire.

2.2. Les interactions avec les hommes en couple et les isoloirs

D'emblée, les danseurs nus vont plutôt aborder les hommes seuls. En ce qui concerne les couples ou les petits groupes, ils vont aller les voir seulement « sur demande », c'est-à-dire si ces derniers leur font signe ou s'ils en font mention à un serveur. Lors de la séance d'observation de nos assistants de

recherche, l'un d'entre eux s'est informé au serveur à propos des isoloirs et de la marche à suivre. De cinq à dix minutes plus tard, un danseur est venu les voir. De plus, il s'est adressé précisément à celui qui a posé la question et il a engagé la conversation avec lui. Ainsi, le serveur sert d'entremetteur entre les danseurs nus et les hommes clients. Le danseur leur a demandé s'ils formaient un couple. Pour faire suite à leur réponse par l'affirmative, il s'est renseigné auprès de l'accompagnateur s'il allait être jaloux, s'il draguait son copain. Notons qu'il avait déjà posé sa main amicalement sur l'épaule de ce dernier. Une fois le feu vert donné au danseur par l'accompagnateur, il est devenu beaucoup plus séducteur avec le demandeur, tout en demeurant très amical avec le premier. Il a entretenu une conversation avec les deux durant plusieurs minutes et il s'est montré très souriant et très gentil. Après quelques minutes de dialogue au cours duquel le demandeur lui palpa le torse, ce dernier a demandé au danseur s'il voulait aller dans les isoloirs. Le danseur a accepté et il l'a guidé jusque dans les cabines situées à droite de la scène, sans lui prendre la main, comme c'est le cas avec les femmes clientes (Levasseur et Moreau 2011).

Ici, nous remarquons que le danseur cherche à obtenir l'approbation du petit ami de « son » client afin de poursuivre la conversation avec lui et l'entraîner éventuellement dans l'isoloir. Cette interaction ressemble beaucoup à celle qui a lieu avec les hommes hétérosexuels, lors des soirées pour dames. Les danseurs s'assurent d'avoir l'aval de ces hommes avant de draguer l'une de ses copines ou, plus rare, leur amie de cœur. Nous n'avons jamais remarqué un tel échange avec des femmes clientes. Il a toujours lieu entre des hommes. Cela prouve leur statut social plus élevé dans le bar qui mérite que leurs sentiments et leur expérience soient considérés et respectés (Hochschild 1983, 171-2).

En ce qui concerne les isoloirs, il s'agit des mêmes tarifs qui sont affichés pour les femmes, sauf que les hommes ont droit aux deux types de danse : celle avec contact à vingt dollars et celle sans contact à dix dollars. Les isoloirs sont de petites cabines fermées par des rideaux. Les couloirs pour s'y rendre sont assez labyrinthiques et notre observateur n'a croisé aucune autre personne à l'intérieur. Le paiement de la ou des danse(s) se fait normalement à la fin, toujours dans l'isoloir (Levasseur et Moreau 2011). C'est pourquoi nous n'avons vu pratiquement aucun billet de banque transiter entre les personnes. Le fait que les échanges monétaires se déroulent généralement en privé et que l'argent n'est

jamais visible entre les danseurs et les clients contribue à masquer le contexte marchand inhérent aux lieux et à leur relation. Cela participe d'autant plus à forger l'ambiguïté de leurs rapports et du statut des individus. Le consommateur est beaucoup plus qu'un « vulgaire » client qui paye pour un service. Il est « spécial » et « important » aux yeux des danseurs (Bruckert 2002, 85; Egan 2005, 103), en plus d'être désirable et économiquement apte à pourvoir à leurs besoins matériels (Wood 2000, 11).

Le seul argent que nous avons vu passer des mains d'un client aux mains d'un danseur, c'est lorsqu'un jeune homme a offert une danse à son ami et que le danseur est venu le voir pour se faire rémunérer, une fois celle-ci terminée. À leur arrivée, l'ami du client paraissait très enthousiaste et discutait avec lui en sortant son argent. Ces jeunes hommes étaient assis directement face à la scène et dos au danseur, qui attendait debout derrière eux. Sans se retourner ni regarder le danseur, l'ami du client a sorti quelques billets de vingt dollars et les a passés par-dessus son épaule pour que celui-ci les prenne. Une fois l'argent dans sa main droite, le danseur s'est penché vers son client et a posé cette même main qui tenait les billets, derrière sa tête et lui a donné un bec sur la joue. Il a empoché l'argent, l'a remercié en souriant et il est reparti. Le paiement s'est déroulé assez rapidement.

Dans la manière d'effectuer la transaction avec le danseur, nous voyons que ce dernier n'a pas le même statut pour les hommes que les femmes clientEs. Le fait que le jeune homme client ne le regarde pas et ne se retourne pas vers lui pour lui donner l'argent en mains propres implique que ce dernier doit se déplacer vers le client et faire un effort pour aller chercher sa rémunération. Une fois la somme reçue, il remercie son client d'un baiser sur la joue et d'un sourire. Nous remarquons que les marques de politesse et de déférence sont beaucoup plus grandes envers le client et pratiquement inexistantes lorsque ce dernier s'adresse au danseur. Ceci dénote une nette différence de statut social entre ces deux groupes (Hochschild 1983, 172). Par comparaison, les femmes clientes donnent leur pourboire de main à main ou l'accrochent au pantalon ou au caleçon des danseurs, qui ne les remercient pas. Au contraire, cet argent symbolise plutôt le remerciement de la part de la femme au danseur pour sa danse personnalisée (rémunération à l'acte) et démontre son appréciation de sa prestation en général (pourboire). Le danseur ne présente peu ou pas de marques de déférence envers

les femmes clientes, tandis qu'elles en font beaucoup envers lui. De plus, pour les danseurs, les hommes clients sont beaucoup plus payants que les femmes (Dorais et Lajeunesse 2003, 132; Tremblay 2011). Ainsi, les danseurs nus sont en position de pouvoir dans l'échange monétaire avec les femmes, mais sont inférieurs aux hommes clients dans la même situation. Même si le service a été rendu et que l'argent a été empoché, il faut « apaiser » le client pour qu'il soit satisfait de son expérience et qu'il soit plus enclin à la renouveler (Pasko 2002, 60), d'où le remerciement souriant avec un baiser sur la joue.

2.3. Le rôle des serveurs dans le statut de l'homme client

Les serveurs jouent un rôle important auprès des clients dans les soirées exclusivement masculines, un peu comme le maître de cérémonie le fait dans celles pour femmes. La différence majeure entre eux se situe sur le plan du travail émotionnel. Les serveurs en font pour rehausser le statut et le bien-être des hommes clients, tandis que celui mis en branle par l'animateur a plutôt pour effet de diminuer le statut des clientes et, pour certaines, également leur bien-être. Nous constatons que les serveurs vouvoient systématiquement les hommes clients dans la quarantaine et plus et s'adressent à eux en utilisant le terme « monsieur ». Pour notre part, il ne nous est jamais arrivé de nous faire appeler « madame » et de nous faire vouvoyer, autant au Stock bar qu'au 281. Nous ne pouvons cependant pas déterminer s'il s'agit d'une question d'âge ou de genre, ou peut-être des deux.

Lors de notre séance d'observation dans une soirée exclusivement masculine, notre serveur s'est poliment présenté à nous en nous disant de ne surtout pas hésiter à lui faire signe si nous avons besoin de quoi que ce soit. De plus, il a pris le temps de bien nous expliquer le fonctionnement du concours de la roue chanceuse, dont nous avons déjà fait mention. Les serveurs sont généralement très tactiles et chaleureux avec les hommes clients. Ils maintiennent une proximité physique lorsqu'ils leur parlent et ils leur touchent souvent l'épaule, le dos ou le bras. Ils entretiennent un léger flirt avec eux, probablement pour mousser leurs ventes. Nous avons remarqué cet aspect seulement avec certaines femmes clientes, faisant souvent partie des clientèles types, lors des soirées au 281 et au Stock bar. Puis, comme nous l'avons mentionné, ils servent

d'entremetteurs entre les clients et les danseurs, ce qui n'est pas du tout le cas dans la soirée des dames.

Lors de notre troisième séance d'observation dans une soirée pour dames au Stock bar (en présence de la clientèle type des danseuses nues), nous étions accompagnées, entre autres, de nos assistants de recherche. Celui qui, sans le savoir au départ, s'était servi du serveur comme intermédiaire entre lui et le danseur a tenté de reproduire l'expérience pour une jeune femme de notre groupe. Il a donc demandé au serveur d'interpeller un danseur particulier (et très populaire) afin qu'il vienne à notre table. Pendant que notre assistant de recherche était parti momentanément de notre table, le danseur en question a terminé sa première prestation sur scène et s'est rendu sur le plancher. Nous n'avons pas vu le serveur lui parler, mais à un moment, il semblait balayer l'assistance du regard, sans toutefois se déplacer entre les tables pour venir nous voir. Nous ne lui avons pas fait signe et il est retourné dans la zone informelle avec les autres danseurs et la clientèle type des danseuses nues. Le serveur est repassé environ une demi-heure plus tard, après que le danseur ait eu le temps de faire une deuxième performance sur scène, afin de s'enquérir auprès de notre assistant s'il était venu nous rendre visite. En lui répondant que non, il lui a assuré qu'il a bel et bien transmis sa requête et qu'il ne pouvait malheureusement rien faire de plus.

Cet exemple démontre clairement la différence de statut entre les hommes clients lors des soirées exclusivement masculines et les femmes clientes dans la soirée des dames. D'un côté, l'homme client ne fait que s'informer du fonctionnement des danses privées et un danseur l'aborde en moins de dix minutes. De l'autre, il y a une requête spécifique envers un danseur pour une femme d'un groupe et celui-ci ne se déplace pas. Il est vrai que cette pratique n'est pas courante lors des soirées des dames. Ce sont les femmes qui abordent les danseurs et non l'inverse. Le fait que le danseur se déplace pour un homme client (qui ne l'a pas spécifiquement demandé) et ne le fasse pas pour une femme cliente (à la suite d'une requête précise) démontre clairement leur différence de statut. L'un est considéré assez important et payant (avec les danses à vingt dollars) pour faire un effort de déplacement, tandis que l'autre, non. De plus, en présence de la clientèle type des danseuses nues, les danseurs ne s'aventurent pratiquement jamais hors de la zone informelle à gauche de la scène, toujours investie par ces dernières. Nous étions situées assez loin de cet endroit, plus vers le fond de la

salle et la droite de la scène. Le danseur ne semblait pas à l'aise de se promener partout dans l'assistance, comme il est plus courant de le voir lors des soirées présentant une majorité ou une totalité d'hommes dans l'audience.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons dégagé trois grandes tendances au Stock bar, dont deux lors des soirées pour dames et une autre spécifique aux soirées exclusivement masculines. Premièrement, en présence de l'animateur durant les soirées pour dames, nous avons vu que les femmes au Stock bar sont autant contrôlées qu'au 281. Il semble que le maître de cérémonie soit seulement appelé lorsque la clientèle type des danseuses nues est présente et que les hommes ne composent qu'une faible proportion de l'audience. Nous constatons que les interventions de ce dernier ont pour effet de diminuer le statut social des femmes et, dans certains cas, leur bien-être. En sa présence, les femmes se mettent plus en spectacle sur scène et ne vont que très peu dans l'isoloir. Les danseuses nues clientes entretiennent un lien très étroit avec les danseurs nus et ces derniers passent le plus clair de leur temps avec elles, dans la zone informelle à gauche de la scène entre le bar et les portes pour les toilettes, les isoloirs et l'arrière-scène.

Deuxièmement, en l'absence de cette clientèle type lors des soirées pour dames, il n'y a pas d'animateur et l'audience, constituée de 30% à 50% d'hommes, est beaucoup plus libre et moins encadrée. Les femmes se mettent moins en scène, entre autres, parce qu'il y a moins de numéros spéciaux et qu'il n'y a pas d'animateur pour les y encourager, et elles vont assez souvent dans les isoloirs. Même si les danseurs sont plus nombreux à l'avant de la scène où se situent les femmes de la clientèle type des nymphettes, ils se promènent un peu partout dans la salle et ont plus d'interactions avec les autres femmes.

Dans toutes les soirées pour dames, les performances des danseurs nus sont des démonstrations de virilité et elles mettent régulièrement en scène des femmes à cause de la pratique du pourboire. À travers cette pratique et celle des numéros spéciaux, les femmes sont mises en spectacle presque seulement dans des positions de soumission sexuelle très stéréotypées, parfois sans qu'elles y consentent totalement, ce qui a pour effet de leur faire reconnaître la possession du phallus au danseur. À ce propos, les femmes des clientèles types incarnent une

position assez puissante dans le bar, car elles sont très stéréotypées et leur pouvoir se situe sur le même terrain que celui des danseurs, c'est-à-dire dans la séduction. Cependant, elles se retrouvent constamment à renforcer le pouvoir masculin, car elles sont perpétuellement mises dans des situations sexuelles conformes au modèle hétérosexuel binaire prépondérant, dans lequel elles n'ont d'autres choix que d'« être » le phallus et d'en reconnaître la possession à l'homme. Pour les hommes clients, il arrive que des tensions émergent des relations homosexuelles entre ceux-ci et les danseurs (présumés hétérosexuels), car elles se déroulent dans un contexte hétérosexuel et certains danseurs semblent avoir peur de tomber dans la figure d'abjection de l'homosexualité féminisée s'ils sont vus en compagnie d'autres hommes homosexuels.

Troisièmement, en ce qui concerne les soirées exclusivement pour hommes, il n'y a jamais d'animateur et peu ou pas de facteurs contraignent les hommes clients à participer activement aux soirées. S'ils sont incités à le faire, c'est par des concours ou des jeux avec lesquels ils peuvent gagner des prix. Ils ne sont jamais mis en spectacle sur scène dans des positions sexuelles de soumission, comme les femmes. Ils ont un statut social plus élevé que celles-ci et les danseurs nus. Ces derniers offrent une performance beaucoup plus sensuelle, sexuelle et variée en termes de pouvoir (montrant des positions de soumission et de domination) que pour les femmes. Le fait que pratiquement aucun argent ne transite des mains des clients à celles des danseurs en public – car il n'y a pas de pourboire qui se donne sur scène et les paiements des danses individuelles se font normalement à la fin de celles-ci, dans l'isolement – contribue à masquer le contexte marchand dans lequel ils se trouvent, ce qui entretient l'ambiguïté quant à la nature de leur relation. Les danseurs nus approchent toujours les clients et vont surtout vers ceux qui sont seuls (particulièrement s'ils paraissent très riches), à moins que ceux en couple ou en petits groupes leur fassent signe ou en font la demande aux serveurs. Ces derniers jouent un rôle très important auprès des hommes clients. En plus d'être les entremetteurs entre eux et les danseurs, ils font un travail émotionnel, au même titre que ceux-ci, dans le but d'augmenter le statut social et le bien-être des clients. Les consommateurs reçoivent continuellement des marques de déférence de leur part, sans nécessairement leur en donner en retour. En somme, leur relation est très similaire à celle entretenue par les femmes pratiquant la danse nue avec leur clientèle masculine.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire est de comprendre l'influence du genre dans les relations de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. Afin de les analyser, nous avons distingué quatre dimensions, qui sont toutes imbriquées les unes dans les autres. Nous avons étudié les lieux dans lesquels elles se déroulent, le rapport physique et sexuel, l'échange marchand et le lien émotif qui les composent à partir de la scène et sur le plancher. Les chapitres d'analyse offrent une lecture de ces relations de pouvoir à partir de certains concepts développés par Judith Butler (2006a, 2006b, 2009), tels le genre, la performativité, l'idéal régulateur repris de Michel Foucault, l'intersectionnalité et le phallus. Ces notions nous ont permis de déconstruire un certain nombre de comportements observés lors de notre participation à des soirées dans deux bars de danseurs nus à Montréal, soit le 281 et le Stock bar. Dans cette conclusion, nous revenons sur les éléments principaux de notre analyse, le concept de phallus, central à notre étude, ainsi que les limites de notre mémoire et les pistes de recherche à creuser.

Rappelons d'abord le concept de phallus de Butler (2009, 94-5, 100), sur lequel nous nous sommes basé pour analyser nos données. Le phallus est associé à la position masculine et est incarné dans ses parties génitales. Symboliquement, les hommes *ont* le phallus et les femmes le *sont*, c'est-à-dire qu'elles représentent la punition de perte et de désir du phallus. Dans le modèle hétérosexuel binaire, l'homme n'« a » le phallus que si la femme lui reflète le fait qu'il le possède. La menace de cette castration est bien réelle et c'est la femme qui l'incarne en ayant le pouvoir de donner ou de retirer cette garantie de possession du phallus à l'homme (Butler 2009, 112).

Globalement, nous avons vu que pour les femmes au 281 et durant les soirées des dames au Stock bar, l'environnement est très strict et elles sont constamment poussées par les danseurs et l'animateur, s'il y a lieu, à leur donner le phallus en les encourageant continuellement avec des cris et des applaudissements. Les animateurs diminuent leur statut social et, parfois leur bien-être, en exprimant régulièrement des plaisanteries sexistes et offensantes ou en les sommant d'exécuter des gestes dégradants sur scène, comme de se dénuder partiellement lors d'un numéro spécial ou d'attendre à quatre pattes sur scène, dos

à l'audience et de leur claquer fortement les fesses. Nous avons déconstruit le mythe des femmes hystériques dans les bars de danseurs nus en observant qu'en l'absence de l'animateur au Stock bar, les membres de l'audience, moins stéréotypées, ne crient et n'applaudissent que pour encourager certains danseurs ou pour démontrer leur appréciation de certains mouvements exécutés sur scène. Même si cette convention demeure, les femmes vont accorder le phallus aux danseurs plus quand elles le veulent, car il n'y a personne pour les obliger à le faire perpétuellement.

En général, nous pouvons observer que les femmes que nous avons jugées les plus puissantes dans le club selon la binarité hétérosexuelle prépondérante (à cause de leur pouvoir de séduction), sont celles qui se retrouvent le plus souvent dans des positions de soumission face aux danseurs nus, précisément en raison de ce même modèle hétérosexuel dichotomique qui exige de la femme qu'elle « soit » le phallus pour l'homme qui, lui, l'« a ». Ainsi, les danseurs nus en relation avec des femmes ou une audience mixte, même si celle-ci est composée de 30 à 50 % d'hommes, adoptent un comportement de mâle alpha et prennent le rôle du *sujet-regardé-payé* au lieu d'*objet-regardé-payé*, comme il aurait été attendu. Les femmes, quant à elles, n'ont d'autres choix que d'incarner le rôle d'*objet-voyeur/regardé-payeur*.

Sur scène, lorsque le corps masculin est érotisé, il l'est toujours d'une manière ultra-masculine, soit en faisant plus appel à l'imaginaire des femmes avec des costumes et des accessoires rappelant des rôles virils au 281, soit en montrant des scènes sexuelles plus explicites mettant en spectacle des femmes dans des positions d'assujettissement au Stock bar. Dans les deux clubs, les femmes sont constamment mises en spectacle, notamment avec la pratique du pourboire. Ce sont les femmes qui se déplacent jusqu'à la scène ou montent sur celle-ci, dans le cas du Stock bar, pour démontrer leur appréciation de la performance ou du danseur lui-même, en lui donnant de l'argent. Que ce soit avec une pièce de monnaie de deux dollars qui se donne de bouche à bouche ou avec une mise en spectacle de la femme qui monte sur scène pour obtenir une danse individuelle devant l'audience en échange d'un billet, de cinq, de dix ou de vingt dollars, ce sont les danseurs qui dominent cette interaction en déterminant les termes de l'échange et en cadrant la relation en termes de rémunération à l'acte. Il y a une grande distance qui est maintenue en tout temps avec les femmes clientes

et les danseurs nus sur scène, que leurs interactions soient plus ou moins explicites ou qu'elles comportent ou non des contacts physiques. Dans chacun des bars, nous n'avons observé un renversement du pouvoir qu'une seule fois où chaque femme s'est retrouvée en possession du phallus momentanément. Sinon, conformément au stéréotype hétérosexuel binaire, c'est l'homme qui domine.

Sur le plancher, les interactions au 281 sont très codifiées et stéréotypées, ce qui permet aux danseurs nus de conserver cette distance formelle avec les femmes clientes, car ils parviennent à poser leur relation en des termes marchands uniquement. En outre, l'interdiction de contact physique rend cette distance d'autant plus marquante. Au 281, la mise en spectacle des femmes est également présente sur le plancher avec la formule des danses aux tables, qui attire l'attention autant sur le corps de la cliente que sur celui du danseur nu. Au Stock bar, cette distance est aussi formelle en privé seulement, à l'intérieur des isoloirs où il est interdit de toucher. Cependant, elle se brouille quelque peu entre les danseurs nus et les clientèles types, particulièrement celle des danseuses nues, qui fréquentent régulièrement le Stock bar. Leur relation avec la clientèle type des danseuses nues est très stéréotypée, représentant chacunEs les positions idéales féminine et masculine de l'ultra-femme et du mâle alpha à l'intérieur de la dyade hétérosexuelle. Elle est également empreinte d'échanges légers, de rires, de flirt et de contacts physiques fréquents, qui ne mènent que très rarement à l'isoloir. Les soirs où la clientèle des danseuses nues est absente, les femmes et les hommes en général vont plus souvent dans l'isoloir et les danseurs nus se promènent partout dans l'audience et se montrent plus disponibles à tous les types de clientèle. D'ailleurs, nous avons observé une certaine tension entre des liens homosexuels démontrés publiquement entre un danseur nu et un client qui se rendent dans l'isoloir, et le contexte hétérosexuel des soirées pour dames. Les danseurs étant présumés hétérosexuels, certains paraissent extrêmement mal à l'aise avec l'idée de tomber dans la figure d'abjection de l'homosexualité féminisée s'ils sont vus en compagnie d'un homme dans un contexte sexuel. Leur virilité est menacée et la peur de la perte du phallus qui les ferait sombrer inévitablement dans l'envie de pénis semble présente (Butler 2009, 111).

Lors des soirées exclusivement masculines au Stock bar, la performance des danseurs nus sur scène est beaucoup plus sensuelle et sexuelle, étant davantage axée sur le corps. Elle est également plus variée en termes de position

de pouvoir dans la relation sexuelle, les danseurs s'exhibant autant en situation de soumission que de domination. Ici, ils incarnent indubitablement le rôle traditionnellement féminin d'objet-regardé-payé devant un public strictement masculin, qui prend sa position habituelle de sujet-voyeur-payeur. Les hommes clients, généralement plus âgés que leurs homologues féminins, regardent fixement ou sporadiquement la scène sans vraiment réagir à ce qui s'y déroule. Il n'y a pratiquement aucune interaction directe, tels des paroles, des touchers ou des échanges d'argent, entre les danseurs nus et les personnes assises autour de la scène. Contrairement aux femmes et malgré l'absence d'interaction directe, il existe une grande proximité entre eux. La limite entre le travail et la vie sociale et personnelle des danseurs est complètement brouillée parce qu'il n'y a aucun échange monétaire public entre les deux, ce qui masque le contexte de marchandisation dans lequel ils se trouvent et cadre la performance du danseur plutôt dans un esprit de « don de soi ».

L'ambiguïté est instaurée sur scène et maintenue sur le plancher par un travail émotionnel intense dans le but ultime de séduire le client et de lui vendre des danses individuelles privées (Ronai et Ellis 1989, 279). Les danseurs nus suivent exactement les trois mêmes étapes de vente et de fidélisation de la clientèle établies par Pasko (2002, 55-7), qui a observé l'« abus de confiance » (*confidence game*) joué par les danseuses nues avec les clients. À l'instar de leurs homologues féminins, ils « titillent » leur client avec leur performance sur scène et leurs interactions plus ou moins directes avec lui, ils le « bernent » en lui vendant des danses individuelles, et ils les « apaisent » à la fin du processus afin de s'assurer qu'ils soient heureux de leur expérience et qu'ils demeurent ouverts à la renouveler. Les danseurs nus se déplacent toujours vers les hommes clients pour les aborder, contrairement à l'audience féminine, qui doit habituellement faire les premiers pas. Ils abordent d'emblée les hommes seuls et approchent les hommes en couple ou en petits groupes seulement s'ils leur font signe explicitement ou s'ils en font la demande aux serveurs. Ceux-ci jouent un rôle d'entremetteur entre les danseurs nus et les clients et font également un travail émotionnel dans le but de rehausser le statut social et le bien-être de ces derniers. Les danseurs exécutent le même type de travail émotionnel, mais de façon beaucoup plus poussée afin de paraître *sincère* et de créer une intimité « unique » avec chaque consommateur (Pasko 2002, 61), qui devient un individu « spécial »

et « important » parce qu'il est choisi parmi tous les autres hommes dans le bar (Wood 2000, 13). Ainsi, ils adoptent carrément le rôle et le pouvoir traditionnellement féminins (également exercés par les femmes pratiquant la danse nue) de donner ou non le phallus à l'homme client afin qu'il puisse matérialiser son pouvoir masculin, en subvenant à leurs besoins matériels et en étant désirable à leurs yeux (Wood 2000, 11). En somme, l'homme client a une position de pouvoir supérieure aux danseurs, car, malgré leur grand pouvoir de séduction, ils doivent se conformer à ses désirs et ses exigences, s'ils veulent obtenir une rémunération. Les danseurs nus « sont » donc le phallus pour l'homme client qui l'« a ».

Au-delà de l'aspect comparatif, dans le cadre de notre étude, nous cherchions à savoir si les stéréotypes de masculinité et de féminité étaient reproduits dans les bars de danseurs nus ou si, au contraire ou de façon complémentaire, d'autres expressions de genres émergeraient et quelle incidence toutes ces performances de genre ont sur les rapports de force entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine. Nous avons examiné la manière dont les danseurs nus utilisent le travail émotionnel avec chaque clientèle et aussi la façon dont s'exprime la consommation émotionnelle de celle-ci. Par leur attitude et leurs actions, les danseurs ne cherchent pas à créer les mêmes sentiments chez la clientèle des deux genres : ils rehaussent systématiquement le statut social et le bien-être des hommes clients tout en diminuant le statut et, parfois même, le bien-être des femmes clientes. Ce fait est également réalisé par tous les autres membres du personnel des deux bars, car il est solidement ancré dans les différentes structurations des soirées selon le genre de la clientèle.

D'une part, une sexualité conforme au modèle binaire hétérosexuel est mise en œuvre avec les femmes, plaçant d'emblée les hommes danseurs en position de pouvoir par rapport à celles-ci, qui leur octroient constamment le phallus. Butler (2009, 98-102, 112, 140-3) a montré que le phallus est transférable et nous avons observé deux situations où des femmes clientes ont réussi à l'« avoir », malgré le contexte les plaçant automatiquement dans la situation inverse. La structuration rigide des soirées pour femmes s'assure qu'elles adoptent la position d'« être » le phallus sur un mode rassurant, car lorsque ces dernières se retrouvent en sa possession, elles représentent nécessairement une menace pour l'homme et une force destructrice selon la dyade hétérosexuelle

(Butler 2009, 110-2). Ainsi, cette structuration évite que les danseurs ne perdent leur pouvoir et deviennent réellement des objets-regardés-payés et que les femmes héritent du rôle complémentaire de sujet-voyeur-payeur, traditionnellement masculin. Cependant, une pression énorme est placée autant sur les hommes que sur les femmes pour qu'ils exécutent une performance très masculine ou très féminine afin de se rapprocher de ces idéaux d'avoir et d'être le phallus inatteignables et imposés par l'hétérosexualité. Il était clair durant nos observations que certaines personnes n'étaient pas à l'aise avec ce rôle qu'ils devaient adopter, notamment les quelques danseurs blasés, maladroits ou fâchés que nous avons vus sur scène et les femmes clientes qui ont tenté de prendre le contrôle ou qui ont clairement exprimé leur refus de se plier à diverses exigences des mises en scène.

D'autre part, leur modèle de relation avec les hommes clients est calqué sur les bars de danseuses nues, où le danseur incarne la position subordonnée d'« être » le phallus, en reconnaissant perpétuellement que l'homme client le « possède ». Nous pensions trouver une plus grande fluidité dans la possession du phallus lors des soirées homosexuelles, mais leur structure et leur mode de fonctionnement provenant d'un milieu hétérosexuel très stéréotypé font en sorte que le contexte est encore une fois binaire. Ainsi, nous avons dû raisonner en ces termes, même si nous cherchions à éviter la dichotomie. La diversité des genres a également été très difficile à observer, car le cadre binaire pousse les individus dans l'une ou l'autre des catégories opposées, qui sont d'être et d'avoir le phallus. Nous n'avons pas vraiment vu d'autres genres émerger et les bars de danseurs nus pour hommes ne sont pas, comme nous en avons l'intuition, un espace propice à cette émergence. Peut-être que nous n'avons pas les outils nécessaires pour les détecter, car il est vrai que le langage concernant les identités sexuelles dans l'homosexualité reste à être théorisé (Butler 2009, 240). Cependant, selon Butler (2006a, 27, 153-4), qui s'appuie sur Monique Wittig (1980, 108-10), il n'y a que le genre féminin qui existe et seules les femmes lesbiennes peuvent constituer un troisième « sexe ». Le « sexe » masculin n'existe pas, car il représente l'universalité. Ainsi, les hommes ont la possibilité d'« être hommes » de diverses manières. Par exemple, les danseurs nus peuvent montrer une soumission ou une domination sexuelle face à une audience masculine homosexuelle, sans mettre en péril leur statut masculin. N'étant pas marqués par un genre spécifique qui pose

des conditions d'appartenances particulières, il leur est possible d'incarner diverses identités, tout en demeurant « hommes ». Cette universalité du masculin a compliqué notre tâche de déceler d'autres expressions de genre dans les soirées exclusivement masculines. Par exemple, nous n'avons vu aucune personne ayant une apparence androgyne (sauf nous) ou *queer* lors de notre séance d'observation dans une soirée pour hommes.

D'ailleurs, le fait que nous n'ayons pu réaliser qu'une seule séance d'observation dans une soirée pour hommes à cause de notre genre féminin constitue une limite de notre mémoire. Il aurait été très pertinent d'en faire une ou deux de plus pour avoir une idée plus globale de ce qui s'y déroule. Cependant, nous avons tout de même une autre source d'information afin de comparer nos propres données, car des observateurs sont allés au Stock bar à notre place et nous les avons interviewés dès leur retour du club. Malgré la difficulté de procéder avec des personnes intermédiaires, nous avons découvert que nos informations concordaient en très grande majorité, ce qui nous a permis de tracer un portrait assez complet de la relation de pouvoir entre les danseurs nus et la clientèle masculine.

Une autre limite de notre mémoire est que nos observations sont biaisées par nos propres filtres et angles de vues personnels. Nous avons contrebalancé cette difficulté en élaborant une grille d'observation que nous avons utilisée systématiquement pour nos observations et notre entrevue avec nos assistants de recherche. De plus, nos discussions informelles avec les personnes accompagnatrices complétaient nos observations et apportaient un éclairage nouveau qui nous a poussées à approfondir notre réflexion. Elles nous ont permis d'élargir, de diversifier et de nuancer nos observations ainsi que de les corroborer, la majorité du temps.

En terminant, l'observation non dévoilée comporte des limites en elle-même. Malgré le fait qu'elle nous ait apporté des informations très riches qui nous ont permis de répondre à notre question de recherche, il est impossible de connaître les motivations, les intentions et les sentiments des personnes avec cette technique. Comme nous l'avons déjà mentionné, le format du mémoire de maîtrise explique notre choix d'utiliser l'observation non dévoilée afin de recueillir nos données.

Néanmoins, cette recherche exploratoire nous a permis de mettre au jour trois hypothèses concernant la relation de pouvoir. Premièrement, les lieux ont une grande influence dans la structuration de cette relation et des fonctions de chaque groupe d'individus. Nous avons découvert à quel point les femmes clientes étaient contrôlées dans leurs déplacements et leur comportement, surtout au 281. Nous le décelons dans le fait qu'elles ne peuvent pas changer de place comme elles l'entendent, qu'elles doivent se déplacer pour acheter des danses ou donner du pourboire selon une façon très spécifique et qu'elles sont continuellement encouragées par l'animateur et les danseurs à crier, applaudir et acheter des danses aux tables. Elles doivent être dociles et démontrer leur appréciation du spectacle en tout temps. Alors que les hommes clients sont beaucoup plus libres et ont un statut considérablement plus élevé dans le club. Ils n'ont pas à se déplacer et l'on ne s'attend pas à ce qu'ils montrent leur appréciation du spectacle en criant, en applaudissant ou en donnant du pourboire d'une manière très stricte. Au contraire, ce sont plutôt les danseurs qui sont dociles à leur égard et signifient à quel point ils les apprécient en se déplaçant pour eux.

Deuxièmement, nous avons été surprises de voir le rapport si différent à l'argent pour les clientèles féminine et masculine. Les danseurs, face aux femmes clientes, cadrent leur relation en fonction de la rémunération à l'acte. Ils parviennent à conserver une distance claire avec elles et à être payés au mérite, c'est-à-dire selon les efforts qu'ils fournissent. Ce processus est effectué publiquement, ce qui rehausse le statut social des danseurs, pour qui les femmes clientes se déplacent dans le but de leur offrir de l'argent. Lorsqu'ils sont en relation avec des hommes clients en contexte homosexuel, il n'y a presque jamais d'échange monétaire en public. Ceci est à l'avantage du client, comme dans le cas des bars de danseuses nues, car il fait des signes très discrets pour signaler son intérêt (regards, sourires, clin d'œil, etc.) et, tout ce que le public voit, c'est qu'un danseur se déplace vers lui pour l'aborder. Pour les hommes clients, il n'y a aucune règle publique pour donner du pourboire d'une façon bien précise. Le seul « paiement » qui leur est imposé s'effectue en privé avec le danseur, à la sortie des isoloirs. Ils ont donc un grand pouvoir marchand en comparaison avec les femmes, qui suivent des règles très strictes quant à la rémunération à l'acte des danseurs nus.

En dernier lieu, nous aurions pu penser qu'en renversant les rôles traditionnels féminin d'objet-regardé-payé et masculin de sujet-voyeur-payeur, le pouvoir aurait également été renversé entre les hommes danseurs et les femmes clientes. En plus du rôle des lieux et de la relation marchande dans ce statu quo du pouvoir, nous voyons que la danse nue pour les femmes est calquée sur la dyade hétérosexuelle, plaçant nécessairement la femme dans la position d'« être » le phallus (Butler 2009, 94-5). La relation sexuelle publique qui s'y déroule est donc très stéréotypée et reproduit les positions ultra-féminine de la femme-objet qui veut plaire, et ultra-masculine du mâle alpha qui domine. De plus, comme nous l'avons mentionné, nous nous attendions à une plus grande fluidité dans la possession du phallus en contexte homosexuel, ce qui n'a pas été le cas. Ce sont les danseurs qui « sont » le phallus pour l'homme client qui l'« a ». Ils ont donc le pouvoir de lui octroyer ou non cette reconnaissance, qui s'effectue de manière aussi subtile que les propres signes du client (regards, sourires, légers signes de tête, etc.). Nous pensons que les danseurs ne doivent pas toujours donner cette reconnaissance aux clients. Leur résistance se traduirait probablement par des « occasions manquées » (Wood 2000, 27), comme dans le cas des danseuses nues. Ces « échecs » sont très difficiles à déceler par l'observation non dévoilée seulement, mais ils seraient beaucoup plus facilement détectables au moyen d'entrevues semi-dirigées.

Nous croyons que pour développer davantage la réflexion sur les quatre dimensions de la relation de pouvoir entre les danseurs nus et leur clientèle féminine et masculine, des entrevues seraient nécessaires avec les personnes composant ces groupes. Leur perception d'elles-mêmes, des autres et de leur relation, impossible à détecter avec l'observation, serait essentielle pour approfondir la réponse quant à la relation de pouvoir qu'elles entretiennent. De plus, il serait indispensable d'élaborer une grille pratique ainsi que des outils théoriques permettant de voir et d'analyser la diversité des genres, malgré la dyade hétérosexuelle dominante, qui se retrouve même dans le contexte homosexuel du Stock bar.

BIBLIOGRAPHIE

- Barton, Bernadette. 2002. « Dancing on the Möbius Strip : Challenging the Sex War Paradigm ». *Gender and Society* 16 (n° 5) : 585-602.
- Boisvert, Michel. 1997. *Le zonage vertical : Pour un nouvel aménagement de la fonction restauration dans la ville intérieure montréalaise*.
- Brossard, Louise. 2005. « Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler ». *Les Cahiers de l'IREF* (n° 14).
- Bruckert, Chris. 2002. *Taking It Off, Putting It On. Women in the Strip Trade*. Toronto : Women's Press. Montréal.
- Bruckert, Chris et Martin Dufresne. 2002. « Reconfiguring the Margins : Tracing the Regulatory Context of Ottawa Strip Clubs, 1974-2000 ». *Canadian Journal of Law and Society* 17 (n° 1) : 69-87.
- Bruckert, Chris et Colette Parent. 2007. « La danse érotique comme métier à l'ère de la vente de soi ». *Cahiers de la recherche sociologique* 24 (n° 43) : 95-107.
- Butler, Judith. 2006a. *Gender Trouble* (3^e éd.). New York : Routledge.
- Butler, Judith. 2006b. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith. 2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (2^e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.
- Demczuk, Irène et Frank W. Remiggi, dir. 1998. *Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*. Montréal : VLB Éditeur.
- Dorais, Michel et Simon Louis Lajeunesse. 2003. « Intimité à vendre : comment devient-on travailleur du sexe? » *Revue Sociologie et Société* 35 (n° 2) : 121-38.
- Dressel, Paula L. et David M. Petersen. 1982. « Gender Roles, Sexuality, and the Male Strip Show : The Structuring of Sexual Opportunity ». *Sociological Focus* 15 (n° 2): 151-62
- Egan, R. Danielle. 2005. « Emotional Consumption : Mapping Love and Masochism in an Exotic Dance Club ». *Body & Society* 11 (n° 4) : 87-108.
- Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits (volume 4)*. Gallimard, Paris.
- French, Marilyn. 1986. *La fascination du pouvoir*. Paris : Acropole.
- Galipeau, Silvia. 2010. « 281, Une adresse pas comme les autres ». *La Presse* (Montréal), 9 avril : V2-3.

- Genest, Françoise. 2009. « Annie Delisle, propriétaire du 281 » *Châtelaine*. En ligne. <http://fr.chatelaine.com/article/2314-annie-delisle-proprietaire-du-281?page=3> (Page consultée le 21 novembre 2011).
- Goffman, Erving. 1968. *Behavior in Public Places*. New-York : The Free Press.
- Goffman, Erving. 1969. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London : Allen Lane The Penguin Press.
- Hochereau, Alain. 2005. « Le phénomène des danseurs nus » *Revue Le Point* (n° 34) : 42-3.
- Hochschild, Arlie Russel. 1983. *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley : University of California Press.
- Lacasse, Shirley. 2003. *Le travail des danseuses nues : Au-delà du stigmat, une relation de service marchand*. Thèse de doctorat. Département de sociologie. Université de Montreal.
- Le 281, (2011) En ligne <http://www.281.ca> (page consultée le 22 novembre 2011).
- Le 281, « Nouvelles », (2004) En ligne http://www.281.ca/html_fr/nouvelles.htm (page consultée le 23 mars 2011).
- Levasseur, André et Serge Moreau. 2010. Entrevue réalisée le 22 octobre 2010. Montréal.
- Lewis, Jacqueline. 1998. « Learning to Strip : The Socialization Experiences of Exotic Dancers ». *The Canadian Journal of Human Sexuality* 7 (n° 1) : 51-66.
- Liepe-Levinson, Katherine. 1998. « Striptease. Desire, Mimetic Jeopardy, and Performing Spectators ». *The Drama Review* 42 (n° 2) : 9-37.
- Margolis, Maxine L. et Marigene Arnold. 1993. « Turning the Tables? Male Strippers and the Gender Hierarchies in America ». Dans Barbara Diane Miller, dir., *Sex and Gender Hierarchies*. Cambridge : Cambridge University Press, 334-50.
- Murphy, Alexandra G. 2003. « The Dialectical Gaze : Exploring the Subject-Object Tension in the Performances of Women who Strip ». *Journal of Contemporary Ethnography* 32 (n° 3) : 305-35.
- Nussbaum, Martha C. 1995. « Objectification ». *Philosophy & Public Affairs* 24 (n° 3) : 249-91.
- Pasko, Lisa. 2002. « Naked Power : The Practice of Stripping as a Confidence game ». *Sexualities* 5 (n° 1) : 49-66.

- Ronai, Carol Rambo et Carolyn Ellis. 1989. « Turn-Ons for Money : Interactional Strategies of the Table Dancer ». *Journal of Contemporary Ethnography* 18 (n° 3) : 271-98.
- Smith, Clarissa. 2002. « Shiny Chests and Heaving G-Strings : A Night Out with the Chippendales ». *Sexualities* 5 (n° 1) : 67-89.
- Tremblay, Guy. 2011. Entrevue réalisée le 13 janvier 2011. Montréal.
- Urbania, « Montréal en 12 lieux », (2007) En ligne <http://www.mtl12.com/> (Page consultée le 22 novembre 2011).
- Wittig, Monique. 1980. « The Straight Mind ». *Feminist Issues* (été) : 103-11.
- Wood, Elizabeth Anne. 2000. « Working in the Fantasy Factory : The Attention Hypothesis and the Enacting of Masculine Power in Strip Clubs ». *Journal of Contemporary Ethnography* 29 (n° 1) : 5-31.

Bibliographie : Document non publié

Ce document a été préparé en janvier 2011 par Guy Tremblay, notre personne-ressource pour l'entrevue, qui a fait carrière en tant que gérant dans les bars de danseurs nus à Montréal à partir de 1984. Comme nous ne retrouvions pas ces données dans la littérature et qu'elles étaient extrêmement difficiles à dénicher par d'autres sources premières et secondaires, nous avons dû faire appel à un expert dans ce domaine à Montréal.

Liste des clubs de danseurs. 2011. Montréal : (non publié).

ANNEXE 1 : GRILLE D'OBSERVATION NON DÉVOILÉE – CHERCHEURE

Les personnes

- *Qui sont les clientEs :*
 - Mon idée de leur âge, genre, orientation sexuelle, occupation (étudiante, professionnelle, à la retraite, sans emploi) et profil socioéconomique selon leurs vêtements, leur attitude, etc.
 - Semblent habituéEs ou non, seulEs ou en groupe, proportion d'hommes et de femmes dans la salle. Y a-t-il une diversité ethnoculturelle?
 - Bref, mon impression sur les clientEs. Y a-t-il une ou des clientèles types?
 - À garder en tête :
 - Intersectionnalité : pouvoir selon l'imbrication des caractéristiques des individus. Expressions du genre : reproduit le stéréotype ou le dépasse?
 - Les femmes s'approchent-elles toutes de la norme féminine? Si non, quand et comment s'en éloignent-elles? Dans ce cas, constituent-elles une brèche dans l'idéal régulateur permettant de le « resignifier »?
 - Même chose pour les hommes et l'idéal régulateur + Y a-t-il seulement une reconnaissance de l'« opposé pur » dans la binarité hétérosexuelle ou si l'on peut observer une diversité des genres?
- *Qui sont les danseurs :*
 - Mon idée de leur âge, genre, orientation sexuelle et profil socioéconomique. Y a-t-il une diversité ethnoculturelle?
 - Description physique (plutôt jeune et éphèbe, ou un paquet de muscles virils?) L'hypothèse est qu'il existe quatre types de danseurs : jeune éphèbe, adonis, musclés rasés et musclés poilus. À vérifier!
 - Les danseurs se ressemblent-ils? Y a-t-il un ou des danseurs types?
 - À garder en tête : même chose que pour les clientEs.
- *Qui sont les employéEs :*
 - Mon idée de leur âge, genre, fonction(s), description physique, profil socioéconomique. Ma première impression des employéEs. Y a-t-il des femmes employées? Y a-t-il unE ou des employéEs types?
- *Qui sont les employeuSEs :*
 - Sont-illes¹ présentEs? Mon idée de leur âge, genre et description physique. Ma première impression des employeuSEs. Y a-t-il des femmes employeuSEs?

Les interactions

- *ClientEs → danseurs :*
 - Donnent-illes du pourboire? Si oui, comment? (dans la main, le slip, etc.)

¹ Le sujet « illes » est une forme neutre désignant autant les genres masculin que féminin dans la langue française.

- Demandent-elles des danses aux tables ou d'aller dans l'isoloir?
- Est-ce que ce sont les clientEs qui approchent les danseurs? Si oui, comment se font-elles remarquer? Quelle est leur approche, leur attitude face aux danseurs, même chose lorsque femme ou homme?
- Y a-t-il un jeu de séduction? Si oui, comment est-il joué? Quel type d'interactions les clientEs entretiennent-elles avec les danseurs? Initient-elles les échanges avec eux? Si oui, comment (gestes, regards, etc.), avec quelles réactions de la part des danseurs et avec quels résultats au final?
- À garder en tête :
 - Intersectionnalité : pouvoir selon l'imbrication des caractéristiques d'une personne, en relation avec d'autres personnes ayant une identité complexe.
 - Les femmes sont-elles seulement « femmes » lorsqu'elles sont en relation avec des hommes? Sont-ils les seuls à « posséder » le phallus et, du coup, à posséder le pouvoir de transformer les corps?
 - Est-ce que les femmes clientes possèdent le phallus? Si oui, comment se déploie-t-il et qu'arrive-t-il au genre des personnes : s'éloignent-elles seulement de la norme ou d'autres expressions de genre émergent?
 - Qui possède le phallus entre les hommes clients et les danseurs? Y a-t-il une différence lorsque des femmes clientes sont présentes?
- *Danseurs → clientEs* :
 - Est-ce que ce sont les danseurs qui approchent les clientEs? Si oui, quand et comment le font-ils? Même chose quand homme ou femme clientE?
 - Les danseurs font-ils des danses aux tables? Si oui, description. Entraînent-ils plutôt les clientEs vers les isoloirs (s'il y a lieu)?
 - Comment se présentent-ils et quelle est leur attitude générale face aux clientEs, autant sur scène que sur le plancher?
 - Quel type de show font-ils sur scène (axé sur le corps, le spectacle, etc.)?
 - Est-ce que les danseurs fréquentent les mêmes toilettes que les hommes clients? Si oui, y a-t-il une interaction?
 - Les danseurs sont-ils les seuls à posséder le phallus lorsqu'ils sont en relation avec des femmes clientes? Comment le phallus se déploie-t-il?
 - Qui possède le phallus lorsque les danseurs sont en relation avec des hommes clients et comment se déploie-t-il?
- *Danseurs – employéEs* :
 - Ont-ils des interactions et comment se déroulent-elles? Peut-on observer un rapport de force? Y a-t-il une « hiérarchie » ou une compétition entre les postes? S'agit-il de la même relation dépendamment du genre des personnes et du poste qu'elles occupent (*bouncer*, serveur, DJ, etc.)?
- *EmployéEs – clientEs* :

- Quelle est leur attitude ou leur approche envers les clientEs et vice-versa? Rôle et importance de chacunE dans l'expérience des clientEs aux danseurs? Différent selon le genre de la clientèle? Peut-on observer un rapport de force?
- *EmployeuSEs – danseurs – employéEs* :
 - Ont-ils des interactions avec les employeuSEs et comment se déroulent-elles? Peut-on observer un rapport de force?

Les lieux

- Description des lieux, incidence des lieux physiques sur les interactions, règles (in)formelles d'établissement, coût d'entrée, coût des drinks, etc.
- Si femmes ou hommes en minorité comment sont-ils perçus (acceptéEs, toléréEs, etc.)? Y a-il des règles d'accompagnement et quelles sont-elles?

ANNEXE 2 : GRILLE D'OBSERVATION NON DÉVOILÉE – PERSONNES ACCOMPAGNATRICES

Le déroulement

- Agir en tant que clientE.
- Pas de prise de note durant l'observation.
- Entrevue informelle à la sortie du bar pour avoir vos observations et impressions.

Les personnes

- *Qui sont les clientEs :*
 - Votre idée de leur âge, genre, orientation sexuelle, occupation (étudiante, professionnelle, à la retraite, sans emploi) et profil socioéconomique selon leurs vêtements, leur attitude, etc.
 - Semblent habitués ou non, seuls ou en groupe, proportion d'hommes et de femmes dans la salle. Y a-t-il une diversité ethnoculturelle?
 - Bref, votre impression sur les clientEs. Y a-t-il une ou des clientèles types?
- *Qui sont les danseurs :*
 - Votre idée de leur âge, genre, orientation sexuelle et profil socioéconomique. Y a-t-il une diversité ethnoculturelle?
 - Description physique (plutôt jeune et éphèbe, ou un paquet de muscles virils?)
 - Les danseurs se ressemblent-ils? Y a-t-il un ou des danseurs types?

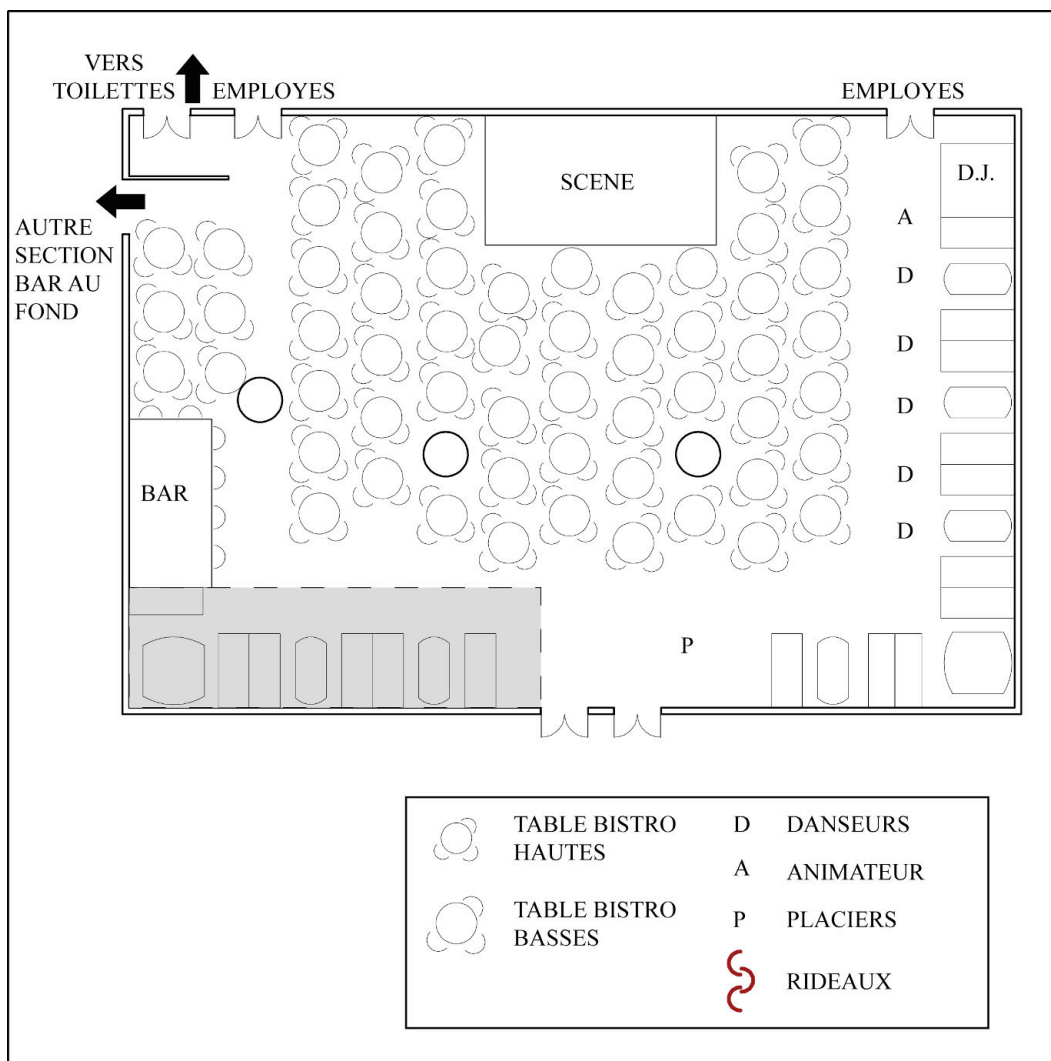
Les interactions

- *ClientEs → danseurs :*
 - Donnent du pourboire? Si oui, comment? (dans la main, le slip, etc.)
 - Demandent des danses aux tables ou d'aller dans l'isoloir?
 - Est-ce que ce sont les clientEs qui approchent les danseurs? Si oui, comment se font-elles remarquer? Quelle est leur approche, leur attitude face aux danseurs, même chose lorsque femme ou homme?
- *Danseurs → clientEs :*
 - Est-ce que ce sont les danseurs qui approchent les clientEs? Si oui, quand et comment le font-ils? Même chose quand homme ou femme clientE?
 - Les danseurs font-ils des danses aux tables? Si oui, description. Entraînent-ils plutôt les clientEs vers les isoloirs (s'il y a lieu)?
 - Comment se présentent-ils et quelle est leur attitude générale face aux clientEs, autant sur scène que sur le plancher?
 - Quel type de show font-ils sur scène (axé sur le corps, la danse, les accessoires, leurs charmes, etc.)?
 - Est-ce que les danseurs fréquentent les mêmes toilettes que les hommes clients? Si oui, y a-t-il une interaction?

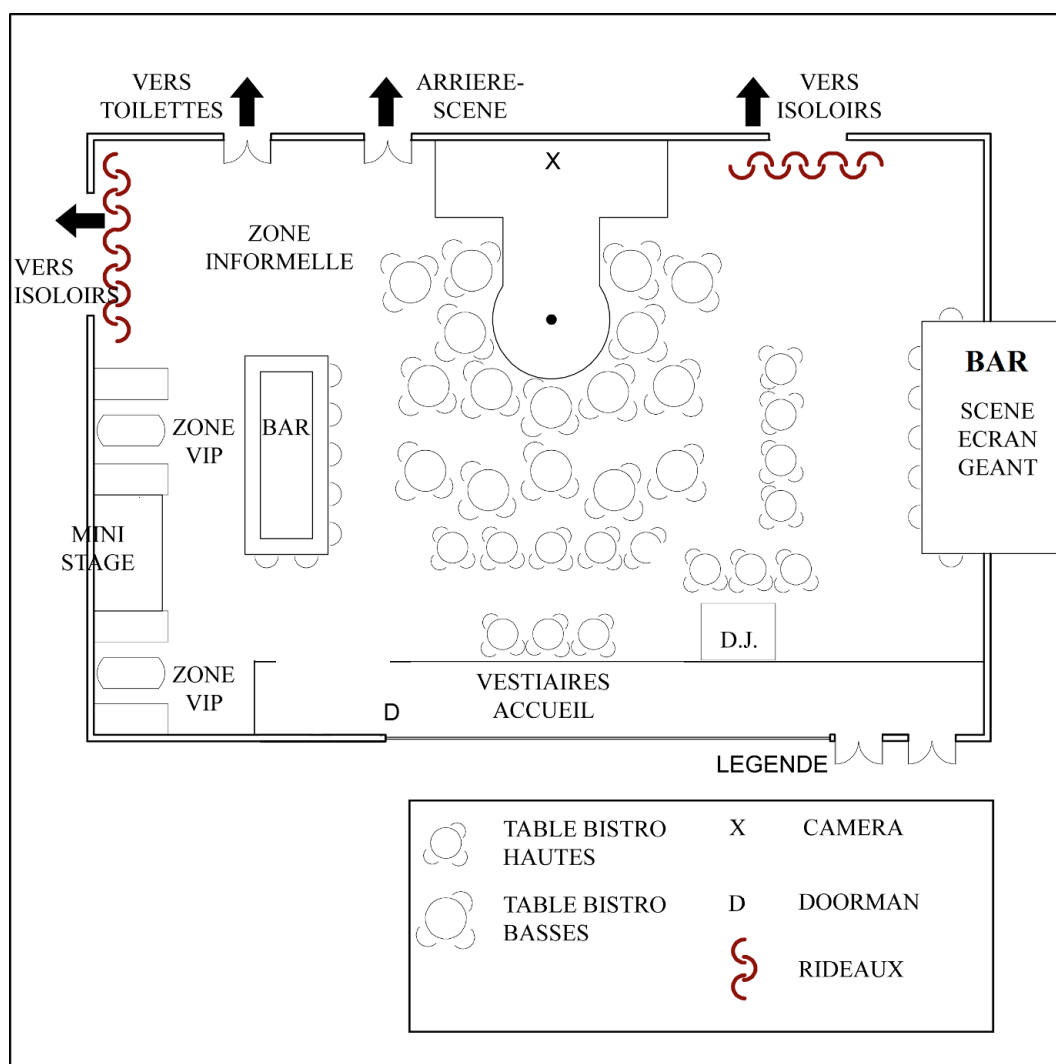
Les lieux

- Description des lieux, incidence des lieux physiques sur les interactions, règles (in)formelles d'établissement, coût d'entrée, coût des drinks, etc.
- Si femmes ou hommes en minorité comment sont-ils perçus (acceptés, tolérés, etc.)? Y a-t-il des règles d'accompagnement et quelles sont-elles?

ANNEXE 3 : PLAN APPROXIMATIF 281



ANNEXE 4 : PLAN APPROXIMATIF STOCK BAR – SOIRÉE DES DAMES



**ANNEXE 5 : PLAN APPROXIMATIF STOCK BAR – SOIRÉES
EXCLUSIVEMENT MASCULINES**

