

La musique de Tanya Tagaq comme engagement cosmopolite : Le cas de « Fracking » (2014)

SOPHIE STÉVANCE et SERGE LACASSE

Résumé : Tanya Tagaq est une artiste engagée dans la défense des droits des Autochtones au Canada. Sa mobilisation se traduit par des entrevues et des controverses comme celles provoquées par la photo de sa fille posant à côté d'un phoque mort, sa participation au documentaire Tungijug (2009) évoquant la chasse dans la culture inuite, ou son « FUCK PETA » pour rappeler les qualités nutritives de la viande de phoque. Qu'en est-il de son engagement au sein de ses albums? Nous tenterons de mieux comprendre la manière dont se manifeste son engagement à travers sa performance vocale dans « Fracking » (Animism 2014), œuvre qui dénonce la fracturation hydraulique.

Abstract: Musician Tanya Tagaq is actively engaged in the fight for indigenous rights in Canada. Her activism is seen in interviews and controversies such as the uproar provoked by a photo of her daughter next to a dead seal, her participation in the documentary Tungijug (2009) about Inuit hunting culture, and her “FUCK PETA” comments emphasizing the nutritional value of seal meat. What about the activism at the heart of her albums? In this article, we attempt to better understand how Tagaq’s activism manifests itself through her vocal performance in “Fracking” (Animism 2014), a piece that condemns hydraulic fracturing.

Tagaq est reconnue comme une artiste engagée, plus particulièrement dans la défense des droits des Autochtones au Canada. Sa mobilisation se traduit par de nombreuses entrevues à travers le monde, mais aussi des controverses, comme celle provoquée par la photo de sa fille posant à côté d'un phoque mort (Dean 2014), sa participation au documentaire *Tungijug* (2009) évoquant la chasse dans la culture inuit, ou encore ses déclarations lors de la remise du prix Polaris (2014), où elle rappelait les qualités nutritives de la viande de phoque pour conclure par un « *fuck* PETA » (Wheeler

2014) assumé. Lors de cette même soirée, elle avait fait défiler à l'écran le nom des 1200 femmes autochtones disparues ou assassinées au Canada depuis plusieurs décennies. Tagaq est donc très présente sur la scène extra-musicale. Qu'en est-il de son engagement au sein même de ses albums? Tagaq ne considère pas le langage comme un véhicule premier pour sa musique. « J'écris peu de paroles, dit-elle. J'aurais bien trop de choses à dire vu la situation politique et les droits de mon peuple »¹. Puisque ses chansons sont souvent sans paroles, comment s'y exprime son esprit contestataire? Notre recherche tentera de mieux comprendre la manière dont se manifeste son engagement à travers sa performance vocale. L'analyse portera sur « Fracking » (*Animism*, 2014) qui dénonce la fracturation hydraulique pour l'extraction du gaz de schiste. Comment les sons vocaux et la musique soutiennent-ils ce discours? En proposant une interprétation de la musique de Tagaq fondée sur nos entretiens avec elle et nos analyses phonostylistiques (Lacasse 2010; Léon 2005), notre objectif est de démontrer que même si sa musique est imprégnée des sons et du symbolisme de sa culture d'origine, l'absence de paroles au sein de ses chansons, plutôt que de nuire à la communication de son engagement politique et social, peut l'exprimer autrement, notamment par la voix seule.

Repères biographiques

Tanya Tagaq Gillis est née à Iqaluktuutiaq, dans la localité inuit de Cambridge Bay, en 1975. À l'âge de 15 ans, elle quitte le Nunavut pour s'établir avec sa famille à Yellowknife où elle poursuit sa scolarité à l'école secondaire Sir John Franklin, une institution dont les axes pédagogiques sont tournés vers l'épanouissement artistique des élèves. Tagaq part ensuite, au cours des années 1990, étudier les arts visuels au Nova Scotia College of Art and Design; diplômée en 1998, elle se destine alors à une carrière d'artiste peintre et de professeur d'art. Installée à Halifax, elle découvre un vaste monde de musique nouvelle, incluant la musique électronique, la musique de danse et la musique techno; mais elle commence à éprouver la nostalgie de sa culture maternelle, de ses racines et des sons de l'Arctique. Elle commence alors à étudier le chant guttural inuit à partir des cassettes audio que sa mère lui envoyait de la province nordique du Canada :

J'ai commencé par chanter sous la douche. Un jour, je participais à un festival relié à mes activités de peintre et je suis montée sur scène, sans prétention et un peu par hasard, pour faire une performance de chant de gorge [en 1999, lors du Great Northern Arts Festival]. Il y avait des touristes islandais dans la salle — par ailleurs amis

avec Björk. Ils m'ont filmée et lui ont montré ce que je faisais. Elle m'a contactée et invitée à chanter sur *Medúlla*... Rapidement je me suis retrouvée en tournée mondiale avec elle, sans carrière ni expérience! C'est comme gagner à la loterie. (Tanya Tagaq, citée par Poitras 2011)

Sa carrière est ainsi propulsée à l'échelle internationale dès 2001 grâce à la chanteuse islandaise Björk qui l'invite sur sa tournée *Vespertine* avec le Greenland Choir, puis à participer à son album *Medúlla* (2004) sur les chansons « Pleasure is all mine » et « Ancestors ». Elles collaborent à nouveau en 2005, notamment sur l'album *Sinaa* de Tanya Tagaq et sur la bande originale du film de Matthew Barney, *Drawing Restraint 9*. Entre temps, Tagaq compose et interprète la plupart de ses œuvres. Elle sort son premier album, intitulé *Tagaq* (2003), qui comporte des chants de gorge traditionnels (en duo avec sa cousine Celina Kalluk) et des chansons contemporaines (en duo avec le DJ Michel Deveau) sur fond de chant de gorge². Mais l'album qui propulsera sa carrière est *Sinaa* (2005), presque entièrement a capella, sur lequel elle chante « Ancestors » en duo avec Björk. Ce disque lui vaudra une première nomination pour un Juno Award (Best Aboriginal Recording)³ et d'être élue « meilleure artiste féminine ». L'album *Auk/Blood* (2008), lui aussi en nomination aux Juno Awards, se distingue du précédent par une forte présence de l'électronique; on note ainsi la participation du rappeur Buck 65 et de l'inclassable Mike Patton. Enfin, son plus récent album, *Anuraaqtuq* (2011), a été enregistré en concert lors de la 26^e édition du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (le 23 mai 2010). Les albums suivants, *Animism* (2014) et *Retribution* (2016), beaucoup plus engagés politiquement, dénoncent entre autres le viol — celui du corps de la femme autant que celui de la Terre par l'humanité, dans un éclectisme musical de styles (rock d'avant-garde, rap) et de cultures (chant de gorge de la République de Touva, voix d'opéra).

Sur la scène artistique et culturelle canadienne, Tanya Tagaq est la pionnière d'une pratique contemporaine du chant de gorge inuit. Elle a d'ailleurs été nommée membre de l'ordre du Canada, a reçu un doctorat *honoris causa* es arts de son alma mater, le Nova Scotia College of Art and Design, « en reconnaissance de sa contribution artistique extraordinaire » (Six Shooters Records 2015; Smulders 2015), puis, en 2017, un doctorat *honoris causa* en musique de l'Université Laval.

Traditionnellement, et ainsi que l'ont expliqué les études pionnières menées à l'Université Laval par l'équipe de Bernard Saladin d'Anglure⁴, le *katajjaq* consiste en un chant exécuté par deux femmes se faisant face de très

près et se tenant par les bras ou les épaules. À tour de rôle, chacune va émettre un son sur un rythme rapide et soutenu, et ce son sera imité ou transformé par l'autre. Il s'agit d'une véritable compétition, mais toujours dans l'esprit d'un jeu, dont le but est d'essouffler l'adversaire et de lui faire perdre son rythme. Pour Tagaq, les sons et les formules sonores utilisés, généralement graves et gutturaux, peuvent être l'évocation de paysages, d'odeurs de la terre, du sang, l'imitation des sons de la nature, des grognements d'animaux, de rires, de pleurs, ou même avoir une hauteur précise; l'ensemble constitue alors une mélodie, rythmée avec ce léger mouvement de balancier du corps que l'on peut par exemple observer dans les performances en duo de Tagaq lorsqu'elle interprète un chant de gorge traditionnel. Cette alternance va être brusquement stoppée par le fou rire de l'une des joueuses qui va alors se tromper ou ne pourra plus suivre la cadence (voir GRECEM s.d.). Le jeu de gorge inuit est donc vécu comme une pratique ludique, mais les partenaires de jeu n'en sont pas moins estimées pour leur « endurance », leur « imagination » ou pour « l'efficacité » des sons produits, notamment s'ils sont « inhabituels ». Le but n'est donc pas tant de remporter la partie, mais, à travers un « esprit compétitif », de démontrer l'ampleur de son talent, de faire une « démonstration de compétence physique et esthétique ». Comme on peut le constater dans ses entretiens et enregistrements sonores, Tanya Tagaq maîtrise la technique traditionnelle du jeu de gorge tout en innovant sur au moins trois plans :

1. Elle le pratique seule.
2. Cette pratique soliste lui donne une plus grande latitude dans la durée de la performance globale et dans le développement des éléments. En effet, sur scène, les sessions d'improvisation peuvent dépasser les 30 minutes, tandis que dans le contexte traditionnel, les deux partenaires peuvent difficilement durer plus de deux ou trois minutes — c'est un défi où chacune cherche à déstabiliser l'autre pour remporter la partie.
3. Un autre apport concerne la combinaison de différents modes de production vocale : voix gutturale, premier et deuxième mode de phonation (mais toujours sur fond de chant de gorge), mais aussi voix modale et autres effets vocaux non liés au *katajjaq* traditionnel. (Stévançe 2015)

Ainsi, en développant son propre style centré sur une conception organique, instinctive, imaginaire et symbolique du chant de gorge inuit, Tagaq utilise la grande variété des traitements vocaux et des techniques du *katajjaq*, mais d'une manière radicalement nouvelle. Elle rompt ainsi avec la conception

traditionnelle du chant de gorge et se forge son propre style, qu'elle inscrit dans le sillage des préoccupations contemporaines.

Hormis le nombre croissant d'écrits journalistiques ou de conférences ponctuelles, il existe très peu de travaux scientifiques concernant sa pratique musicale. En plus de nos contributions (voir, entre autres, Stévanice 2011, 2014, 2015, 2017; Lacasse 2014; Stévanice et Lacasse 2019), on relève les études de l'ethnomusicologue Diamond (2011), qui comparait les albums *Medúlla* (2004) de Björk et *Sínaa* (2005) de Tagaq afin d'en faire ressortir les similitudes (techniques vocales, recours aux technologies, etc.), alors qu'en 2007, Diamond faisait aussi état des controverses que suscitait Tagaq au sein de la communauté inuit en raison des transformations auxquelles elle se livrait et de son utilisation des chants traditionnels dans ses créations. Encore une fois, ces travaux portent avant tout sur les rapports qu'entretient Tagaq avec sa communauté et les pratiques musicales traditionnelles, alors que nous souhaitons élargir la perspective, voire l'inverser, en abordant Tagaq en tant qu'artiste cosmopolite pour mieux comprendre son engagement.

L'artiste cosmopolite engagée

Tanya Tagaq nous semble représentative d'une génération d'artistes « autochtones »⁵, toutes pratiques confondues, à la fois attachée à la préservation de son patrimoine et portée par l'envergure transculturelle de ses nouvelles productions. L'artiste sait volontiers aller au-delà de son patrimoine culturel inuit pour se nourrir d'influences diverses afin d'intégrer ses créations à la production artistique transnationale (Deirdre 1993; Diamond 2007). Bien que, dans une dynamique de « continuité transformative », les traditions autochtones soient « habituées depuis longtemps à faire des emprunts sans se poser la question de leur homogénéité ou de leur authenticité » (Laugrand 2013 : 226), il semble que ce processus prenne une forme nouvelle dans un monde où la « modernité » se caractérise notamment par la conjonction du nomadisme contemporain (Attali 2003) et de l'ubiquité des médias (Appadurai 1996; Toynbee et Dueck 2011). Tel qu'expliqué dans de précédents travaux (Chartier 2005), Tagaq, comme d'autres artistes et écrivains amérindiens et inuit, affirme un « droit à la modernité » par le mélange culturel, le métissage entre des éléments généralement considérés comme étant locaux/autochtones/indigènes et empruntés/non autochtones/exogènes⁶. Cette démarche, qui n'est pas exclusive à la scène autochtone — comme l'illustrent plusieurs artistes du globe — s'inscrit dans une nouvelle tendance qualifiée de « cosmopolitisme esthétique » (Beck 2006; Regev 2013). C'est dans ce contexte qu'émerge cette nouvelle vague d'artistes autochtones

dont la pratique multidisciplinaire et transnationale à la fois nourrit et reflète un mouvement volontaire, non pas de quête, mais de *re-conquête*, de *reverse invasion* selon le terme de Morley et Robins (1995 : 114), d'un nouvel équilibre culturel autochtone. Par *transnational*, nous référons ici à des pratiques d'individus qui ne s'attachent pas à un territoire. Plutôt, ils les traversent au fil de leur vie en restant attachés à une terre d'origine, mais davantage sur les plans émotif, symbolique et identitaire.

L'imaginaire de Tanya Tagaq est ainsi fondé sur une esthétique « cosmopolite », au sens d'Ulrich Beck (2006). Pour le sociologue allemand, l'optique cosmopolite suppose que les personnes soient ouvertes à un monde sans frontières et à sa diversité culturelle tout en restant attachées aux valeurs de leurs origines, créant ainsi un espace où elles se singulariseront par l'enrichissement mutuel entre des codes culturels issus de leur communauté d'origine et des conventions esthétiques partagées à un niveau plus international, ce qu'exprime également Nadia Giguère :

Le cosmopolitisme est ici entendu comme une attitude individuelle ou une qualité de certaines personnes qui adoptent une attitude ouverte face aux autres cultures et à l'engagement avec l'autre, à l'opposé du local, qui adopte une position plus défensive. [...] Le cosmopolite [...] cherche, volontairement, à gagner de l'autonomie par rapport à une culture donnée; il se sent chez lui dans le monde. (Giguère 2009 : 54)

Cet « engagement avec l'autre » revient alors à (re)connaître — et vouloir connaître — les valeurs de l'autre, ce que résume la question : « [i]s their culture worth knowing, experimenting with? » (Skeggs 2004 : 159).

Beck compare cette vision cosmopolite à un monde fait de murs de verre :

Les frontières entre nous et les autres ne sont plus fermées, obscurcies par une altérité ontologique, mais transparentes. Cette similitude, qui ne peut être remise en question, ouvre un espace d'empathie *et* d'agression qui se laisse difficilement délimiter. (Beck 2006 : 22)

L'engagement de Tanya Tagaq qui, à bien des égards, relève d'une attitude cosmopolite, se situe à notre avis dans la nature même des tensions qu'elle vit, qu'elle voit, qu'elle ressent. Quelle est la nature de son engagement? Quelles sont les valeurs qu'elle défend? Comment son engagement se manifeste-t-il dans sa pratique artistique cosmopolite, en particulier dans sa musique?

Nombre de travaux ont cherché à établir des liens entre la pratique musicale contemporaine des Autochtones et des Inuit, et les bouleversements sociaux qu'ils subissent ou auxquels ils contribuent. Au Canada, on relève des études sur la recontextualisation de la musique populaire d'origine autochtone (Krouse 2001; Valentine 2003; Tulk 2007) et sur le rap en particulier (Ullestad 1999; Fox et Lashua 2010; Marsh 2009). Dans l'ensemble, ces études fondamentales portent leur regard sur les transformations subies par leur communauté et leurs effets sur l'identité autochtone (Diamond 2012). Bien que ces études soient cruciales pour comprendre le déploiement des musiques autochtones dans le monde contemporain, peu de travaux analysent de façon approfondie la manière dont s'inscrivent leurs pratiques musicales dans le courant artistique transnational tout en rendant compte des influences de leur culture d'origine. Ainsi, afin de dresser le portrait de la place qu'occupe l'artiste autochtone aujourd'hui dans le monde, nous choisissons de l'aborder à travers le prisme du *cosmopolitisme esthétique*, tel que le définit Regev :

It is a process of intensified aesthetic proximity, overlap, and connectivity between nations and ethnicities. [...] It is a process in which the expressive forms and cultural practices used by nations at large, and by groupings within them, to signify and perform their sense of uniqueness, growingly comes to share large proportions of aesthetic common ground, to a point where the cultural uniqueness of each nation or ethnicity cannot but be understood as a unit within one complex entity, one variant in a set of quite similar — although never identical — cases. (2013 : 3)

Même si le cosmopolitisme peut être observé comme une forme de « stratégie d'alliance » pour définir des rapports entre des genres musicaux, des personnes et des cultures (Diamond 2007), notre objectif n'est pas de critiquer la position de l'artiste sur la scène globale du point de vue de la scène locale, mais d'en rendre compte en l'intégrant dans ce qu'elle est — un ensemble — plutôt que de subdiviser cette production artistique, de la catégoriser. On tente ainsi le plus possible de se prémunir contre une vision essentialiste des cultures : on ne veut ni acclamer une vision « globalisante » (qui ramène tout au *mainstream*), ni critiquer une vision plus « autochtonisante ». Notre objectif est de rendre compte de ce qui est et de ce que cela produit ou peut produire. De la même manière, notre intention n'est pas d'évaluer la production artistique de cette jeunesse autochtone, notamment celle de Tagaq, mais de mieux comprendre la réalité, artistique et sociale, qu'elle vit tant bien que mal. Ainsi, sans faire d'axiologie et plutôt que de questionner la façon dont les changements sociaux

« modernes » altèrent l'identité et la condition autochtones, on se demande, selon la perspective de Regev, comment ces transformations permettent à ces artistes autochtones de contribuer au discours artistique transnational — le tout, évidemment, en tenant compte des origines autochtones. Des travaux récents adoptant cet angle se sont entre autres penchés sur des genres musicaux (Regev 2013) ou sur des artistes en particulier (Harnish 2013). Ce regard éclairant sur les rapports entretenus par ces artistes et la scène musicale mondiale, tout en tenant compte de leur singularité ethnique ou nationale, nous semble pertinent et approprié pour aborder la pratique artistique engagée de Tagaq. Par contre, à notre connaissance, aucune recherche ne s'est spécifiquement intéressée aux artistes autochtones, notamment aux artistes Inuit, sous l'angle du cosmopolitisme, et encore moins sous l'angle de l'engagement d'une artiste spécifique comme Tanya Tagaq.

Les valeurs portées par Tanya Tagaq

Comme beaucoup d'artistes canadiens d'origine autochtone, Tagaq fait face à de nombreux stéréotypes et stigmatisations, tant en raison de ses origines inuit et de son esthétique que parce qu'elle est une femme. Elle offre de nombreuses entrevues à travers le monde, s'exprime librement et défend ses valeurs dans la presse (Winnipeg Free Press 2014; Sobolewski 2014; Puxley 2014), déclenchant parfois polémiques et controverses. En 2015, elle s'est élevée contre l'utilisation abusive de sa musique et la représentation des communautés nordiques par l'artiste Dominic Gagnon dans *Of the North* (Radio Canada 2015; voir aussi Fontaine Rousseau 2015). Sorte de documentaire expérimental, *Of the North* consiste en une sélection arbitraire de vidéos téléversées sur YouTube par des habitants du Grand Nord, dont des Inuit, produisant ainsi un collage de 74 minutes sans narration ni contextualisation de la production et de la démarche du cinéaste. Selon Tagaq, qui ajoute sa voix à de nombreuses autres qui se sont élevées contre cette vidéo, Dominic Gagnon contribuerait à renforcer les stéréotypes et la faible opinion que les Autochtones peuvent parfois avoir d'eux-mêmes :

Ce sont des images comme celles-là qui encouragent la violence vis-à-vis des membres les plus vulnérables de nos communautés. [...] Pour être franche, je m'en fous, du cinéaste. [...] Je voyage dans le monde, je sais ce qu'est l'art et il y a partout des artistes qui font de la merde. Je ne peux pas les en empêcher. J'en veux aux directions de festivals qui font des choix de programmation douteux et irresponsables. (Tanya Tagaq dans Siag 2015)

Le chant de gorge qu'elle pratique, à sa manière, est une façon pour elle « d'exprimer les douleurs causées par le racisme, le sexisme, la violence sexuelle et les horreurs qui ont eu cours, impunément, dans les pensionnats. En même temps, le chant de gorge me ramène à une vie avant le colonialisme » (Tagaq, communication personnelle, 10 janvier 2016). Ainsi, le soir de la cérémonie du Prix Polaris, le 24 septembre 2014, Tagaq présentait son improvisation et criait sur scène, tandis que les noms des 1200 femmes autochtones disparues ou assassinées au pays défilaient sur un grand écran (voir GRECEM 2014). Son discours est donc relativement critique quant à l'aliénation qu'a fait subir le Sud à sa communauté. Mais si elle a à cœur de valoriser sa culture d'origine, elle dénonce en même temps l'auto-aliénation dont serait responsable sa communauté. Ce type de rapport nous semble typique d'une posture cosmopolite engagée :

Nous devons négocier avec ces représentations que l'on se fait de nous, tous les jours de notre vie. Nous sommes la lie de la société, les gens qui n'ont pas de Dieu, les gens qui n'ont pas d'espoir et en tant que femme inuit je vis également avec cette réalité. Au Canada aujourd'hui on combat ces préjugés. Avant d'entrer en scène, on m'avertit de ne pas trop boire, je me fais suivre dans un magasin parce qu'on croit que je vais voler quelque chose. (Tanya Tagaq, citée dans Hervé 2015)

Les valeurs que Tagaq défend avec ferveur sont ses origines, sa féminité, la souffrance des femmes autochtones, le réchauffement de la planète, le mode de vie ancestral des siens et l'appartenance de la culture inuit au monde. Artistiquement aussi, à l'instar de Lucie Idlout ou d'autres artistes issus de communautés autochtones, Tagaq réclame le droit « de ne pas sonner inuit »⁷. Ainsi, bien que ses origines soient très importantes dans sa création, elle affirme en même temps son droit à la modernité par le mélange culturel, le métissage entre des éléments pouvant être considérés comme locaux/autochtones, et empruntés/non autochtones. Pour Tagaq comme pour d'autres, le fait de rester attachée à la culture inuit ne signifie donc pas que la culture inuit soit une culture du passé, mais au contraire qu'elle fait partie du monde.

Tagaq a un message à transmettre, qui peut parfois être peu audible dans sa communauté (celle-ci considérant son message comme étant trop tourné vers la culture du Sud ou lui reprochant d'utiliser le chant traditionnel à des fins mercantiles), et qui n'est pas transmissible tel quel dans le Sud (jugé cette fois comme étant trop autochtone). Pourtant, loin de ces considérations, Tagaq utilise des codes communs, partagés par le plus grand nombre, pour faire

ressentir son imaginaire. Elle montre une volonté de se saisir de tout ce qui est à sa disposition pour transmettre au public sa culture inuit. Sa musique, ses peintures, ses performances scéniques, ses albums sont le reflet de cet engagement. Tagaq est ouverte à l'expérimentation, à l'exploration : comment utilise-t-elle les images, les symboles reliés à sa culture d'origine et comment les communique-t-elle? Avec quels outils? On constate que l'ensemble de sa pratique artistique fait appel au corps, à la sensualité, à l'humain, au vivant. Tagaq ne considère pas le langage comme un véhicule premier pour sa musique. Certes, quelques mots en inuktitut ou en anglais apparaissent dans ses chansons, mais c'est surtout le corps qui parle, notamment à travers les sons vocaux produits. En outre, toute sa démarche repose sur le recours systématique à la technologie, ce qui relève également du cosmopolitisme esthétique :

Central to the emergence and consolidation of aesthetic cosmopolitanism is the institutionalization of [...] certain technologies of expression, as signifiers of a universal modernity, as manifestations of the proper way to create and express cultural uniqueness in late modernity. [A]mong these forms [...] is [...] music [...] based on sound manipulation by recording machines, electric and electronic instruments, and amplification. The technologies at the heart of these forms render them culturally neutral, as it were. (Regev 2013 : 9)

Le studio d'enregistrement constitue un outil de production musicale transnationale, un « monde » (Becker 1982), dont les équipements et les conventions sont relativement standardisés et partagés à l'échelle du globe. Il s'agira donc d'étudier comment les techniques d'enregistrement contribuent à la « mise en scène phonographique » du discours musical cosmopolite de Tagaq, notamment par le truchement d'effets divers (écho, réverbération, etc.) (Lacasse 2000, 2011). L'analyse tiendra aussi compte du recours systématique, dans la musique de Tagaq, à des sonorités produites par des synthétiseurs et autres appareils électroniques. Afin de rendre compte de la nature complexe de son discours sonore et musical, nous aurons recours à des outils relativement traditionnels d'analyse et à des procédés permettant de mieux visualiser des rapports sonores qu'une partition ne peut illustrer à elle seule (par exemple, des spectrogrammes).

Mais c'est avant tout la performance vocale de Tagaq qui constituera l'objet principal de notre enquête. En effet, la grande variété des effets vocaux qu'elle produit, incluant des techniques issues du *katajjaq*, mais aussi d'autres techniques plus « occidentales », illustre une posture cosmopolite. En même

temps, ce vocabulaire stylistique demeure celui d'une artiste spécifique, Tanya Tagaq : c'est son *phonostyle*, au sens où l'entend Pierre Léon (1993) pour la parole, et que l'on appliquera au cas particulier de l'art vocal, soit l'ensemble des traits vocaux qui détermine le style d'un chanteur. Ces traits vocaux peuvent se compter par centaines. Ils n'incluent pas seulement des techniques dont les musicologues tiennent souvent compte, comme le vibrato ou le portamento, mais aussi (et surtout) quantité d'autres effets souvent négligés ou considérés comme du « bruit », alors qu'ils participent tout autant, sinon davantage, à l'acte de communication artistique : voix soufflée, voix craquée, grondement, sons gutturaux, claquement de la langue, sons de déglutition, spasmes respiratoires, etc. (Lacasse 2010). Ces traits phonostylistiques sont en outre « mis en scène », sur le plan phonographique, par les techniques d'enregistrement, en plus d'être soutenus par un accompagnement sonore et musical : c'est ce sur quoi se penchera notre analyse. Notre objectif est de décrire des structures musicales et sonores de même que des rapports entre discours musical « traditionnel » et transnational contemporain, en vue de mieux saisir le style musical cosmopolite de Tagaq, à travers lequel elle s'engage, *dans son ensemble*. Selon nous, ces éléments culturels globalisés deviennent des supports de protestation politique. Comment les sons vocaux produits par Tagaq (sans paroles), et leur mise en scène à travers les techniques d'enregistrement sonore, le tout soutenu par les arrangements musicaux, contribuent-ils à façonner une forme de discours sonore stylisé et potentiellement porteur de significations en lien avec la posture d'engagement adoptée par l'artiste?

« Fracking »

L'album *Animism*, lancé en 2014, traite autant de colonialisme que de violence et de changements climatiques. Comment se manifeste l'engagement de la chanteuse à travers sa performance vocale? Nous portons notre regard sur la chanson « Fracking » qui, comme le suggère son titre, dénonce la fracturation hydraulique pour l'extraction du gaz de schiste. Comment les sons vocaux et la musique soutiennent-ils ce discours engagé? Peut-on identifier la phonostylistique de Tagaq en lien avec la symbolique qui se dégage de son chant? Et quel rôle la technologie joue-t-elle dans l'élaboration de ce discours?

En proposant une interprétation de la musique de Tagaq fondée sur nos entretiens avec elle et sur nos analyses phonostylistiques précédentes (voir en particulier Lacasse 2014), notre objectif est de démontrer que même si sa musique est imprégnée des sons et du symbolisme de sa culture d'origine, l'absence de paroles au sein de ses chansons, plutôt que de nuire

à la communication de son engagement politique et social, peut l'exprimer autrement, notamment par la voix seule. La tradition inuit du *katajjaq* n'est pas qu'une pratique ludique féminine : c'est aussi un chant censé agir symboliquement sur l'esprit des animaux pour qu'ils se laissent tuer (lorsque les hommes sont à la chasse), une imitation de bruits environnants (comme le fracas de la glace, les grognements d'animaux) ou encore une berceuse (*aqasiq*). Tagaq maîtrise la technique traditionnelle du jeu de gorge et en connaît les codes symboliques, mais elle « déplace » le *katajjaq* (Beaudry 1978) de son contexte d'origine, le reterritorialise (Deleuze et Guattari 1980). Elle le pratique seule (ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, elle l'a d'ailleurs appris ainsi, en écoutant des cassettes), ce qui lui donne une plus grande latitude dans la durée de la performance globale et dans le développement des motifs musicaux; ce déplacement fait aussi en sorte qu'elle combine à elle seule différents modes de production vocale. Ainsi, l'arsenal vocal de Tagaq fait appel à plusieurs techniques, dont celles dérivées du *katajjaq*, comme c'est notamment le cas dans « Fracking ». Il s'agira ici de proposer une interprétation — subjective, nous en convenons, comme toute analyse d'ailleurs — de « Fracking », en portant une attention particulière à la production vocale et à ses effets.

Analyse

Le titre « Fracking » de Tagaq fait référence à cette technique fortement controversée (Louarn 2016), la fracturation hydraulique, technique d'extraction des gaz qui consiste à soumettre les couches de roches souterraines (schiste gazéifère) à de grandes pressions hydrauliques afin de les fissurer pour recueillir les gaz pétrolifères (SCGNC s.d.) :

Basically, I wanted a song to be unlistenable, so ugly and disgusting, so I imagined my whole body was the Earth and that someone was doing fracking on me [...] I wanted to sonically shove that in people's faces. (Tanya Tagaq, cité dans Rogers 2014)

C'est donc à une impression d'immersion que nous convie Tagaq : un geste sonore, surtout vocal, qui nous fait entendre et ressentir de l'intérieur, en quelque sorte, le grincement et le craquement des roches, en même temps qu'une forte émotion de souffrance et de désenchantement. Tagaq aura ici recours à une grande variété de techniques vocales, parfois caractéristiques du *katajjaq*, mais dans une forme stylisée.

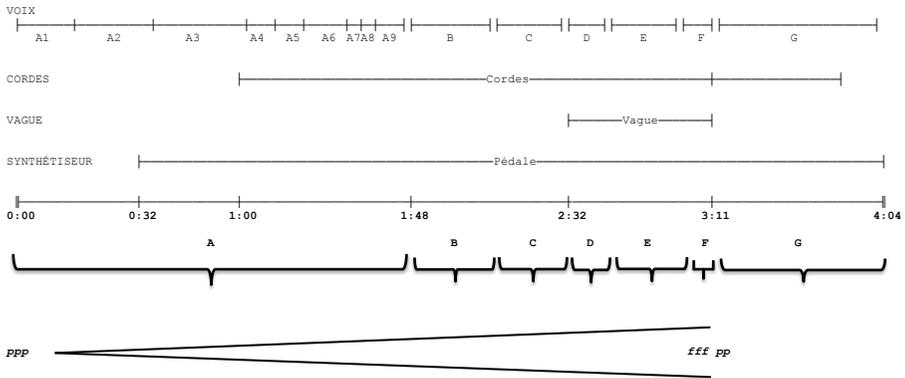


Figure 1 : Schéma formel de « Fracking »

Comme le suggère la Figure 1, on peut diviser « Fracking » en six sections que l'on nommera simplement A, B, C, D, E, F et G. Cette division se fonde sur les différentes techniques vocales qui caractérisent chacune des parties. Les six premières sections se développent en un long crescendo de plus de trois minutes qui se termine abruptement au début de la dernière section (3:11). Ainsi, la section A (00:00-1:48) nous fait entendre principalement des sons vocaux expirés, relativement doux mais souvent grinçants, entrecoupés d'inspirations audibles; la section B (1:48-2:10) est constituée de sons généralement aspirés et fortement hachurés; dans la section C (2:10-2:32), Tagaq produit des sons gutturaux graves plutôt expirés, mais parfois avec des aspirations voisées se rapprochant du *katajjaq*; la section D (2:32-2:42) présente un long segment aspiré et rocailleux (voix craquée) qui se fond dans la section suivante E (2:42-3:03), alors caractérisée par des sons expirés et parfois aspirés un peu à la manière de la section A, mais exécutés avec beaucoup plus d'intensité et dans un registre plus élevé; dans la section F (3:03-3:11), Tagaq poursuit avec une série de sons puissants et graves, tant aspirés qu'expirés, rappelant, encore une fois, le *katajjaq*; finalement, la dernière section G (3:11-4:04), qui joue le rôle d'une coda très contrastante, clôt la pièce avec des sons expirés très doux, toujours en faisant appel aux techniques du *katajjaq* dans une alternance de sons gutturaux et voisés.

La performance vocale de Tagaq est, en outre, soutenue par un accompagnement qui contribue grandement, lui aussi, à l'effet de crescendo et de tension que l'on ressent dans « Fracking ». On peut d'abord entendre une pédale de *do* grave jouée au synthétiseur qui fait son entrée à 0:32 et qui oscille lentement entre la gauche et la droite, de même qu'un ensemble de cordes

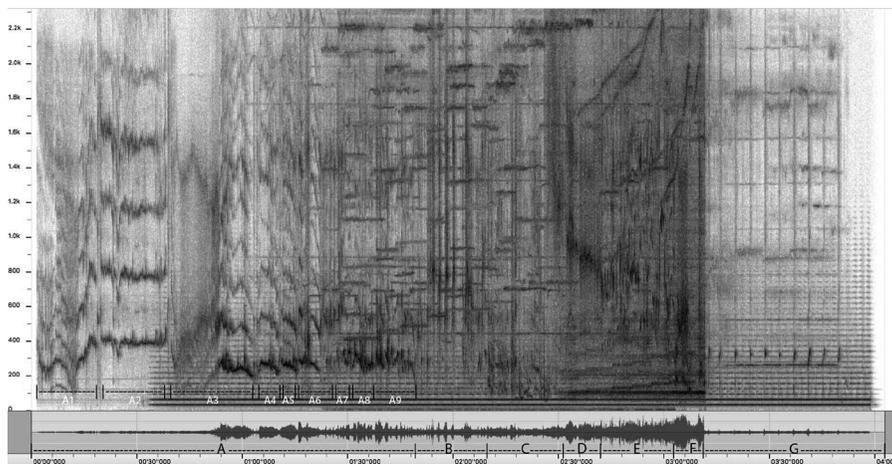


Figure 2.

(constitué de la superposition de pistes de violon jouées par Jesse Zubot et de sons synthétiques⁸) qui entre en fondu à 1:00. Finalement, vers 2:32, surgit une sorte de vague sonore supplémentaire (encore une fois créée à l'aide de sons synthétiques et de pistes de violon) ajoutant une forte tension au crescendo déjà bien entamé.

Une analyse plus approfondie de la partie vocale nous permettra d'établir des liens plus étroits entre la performance de Tagaq et l'engagement politico-écologique que « Fracking » semble exprimer. Le spectrogramme de la Figure 2, qui nous servira de repère, permettra de visualiser certains des traits vocaux et sonores dont nous parlerons. Nous procéderons ainsi section par section en tentant de dégager une sorte de récit que pourrait nous proposer « Fracking ».

Comme nous l'avons déjà évoqué (et comme on peut bien le voir sur le spectrogramme), la section A est constituée de longs segments vocaux entrecoupés de huit inspirations qui jouent ici un rôle à la fois de ponctuation et de transition entre les neuf segments. Comme nous le verrons, chacun de ces segments contribue, à sa manière, au discours d'ensemble. Les trois premiers segments de la section A sont relativement longs, autour de 20 secondes chacun. Suggérant comme une sorte d'éveil douloureux, le premier (A1) débute avec la bouche fermée et fait entendre un son crispé et craqué baignant dans une réverbération assez longue et un écho lui donnant un caractère éthéré. La bouche s'ouvre graduellement à mesure que le dessin mélodique monte jusqu'à une note qui s'approche du *sol* (autour de 400 Hz sur le spectrogramme)⁹. Après une brève inspiration sonore, le segment A2 demeure autour du *sol* avec un son chancelant sur une voyelle se rapprochant du [ã]. C'est d'ailleurs sur ce *sol*

qu'émerge le *do* grave du synthétiseur à 0:32, ajoutant une touche dramatique à une voix déjà fragile¹⁰. La profonde respiration qui suit, mise en évidence par l'écho, annonce une plongée vers le grave au début du segment le plus long, A3, dans une sonorité se rapprochant du son [ø] qui s'ouvre lentement en même temps que la ligne monte autour du *si* bémol dans un son plus voisé (0:50), évoquant une sorte de rire (ou de pleur) nerveux et inquiet, lequel se clôt en descendant sur une respiration brève, en même temps que surgissent graduellement les cordes. Les trois segments suivants (A4-A6) répètent trois fois la fin de A3 avec de plus en plus d'intensité et de fébrilité (comme le suggère une voix de plus en plus tremblotante), mais A6 se termine sur une descente dans une sonorité voisine des trois premiers segments, ce que poursuit, après une brève inspiration, le segment A7 pendant que les cordes poursuivent leur longue remontée. Les segments A8 et A9 demeurent dans le même esprit, mais s'y ajoutent de petits spasmes qui augmentent en intensité jusqu'à la fin de A9 marquée par une forme d'inspiration voisée rappelant le *katajjaq* (1:48). En résumé, la section A véhicule une sorte de malaise et fait entendre des grincements qui nous plongent dans l'atmosphère sombre et inquiétante de « Fracking ».

L'inquiétude est dramatiquement accrue à la section B (1:48-2:10) dans laquelle la protagoniste semble s'étouffer, s'étrangler, chercher de l'air, comme l'illustre une courte série de sons aspirés particulièrement crispés et forts, émis sur des voyelles se rapprochant du [a], et qui évoquent clairement l'angoisse, voire la panique. C'est alors à la section C (2:10-2:32) que le personnage semble ressentir une colère sourde, suggérée par une sorte de grognement animal qui, parfois, fait entendre deux sonorités vocales simultanées, diphonie caractéristique du chant de gorge inuit. Mais ce sera de courte durée. Bientôt, vers 2:32, la vague sonore nous engage dans la dernière montée du crescendo (comme le montre bien le passage plus sombre du spectrogramme, signe d'une texture beaucoup plus dense), ce qui se traduit, du côté de la voix, par la longue aspiration granuleuse de la section D (2:32-2:42) menant à E (2:42-3:03) où la protagoniste semble vivre la plus grande des terreurs. Évoquant à la fois la douleur, la peur et la recherche d'une issue, la voix est ici fortement expirée sur une voyelle voisine du [œ]. Vers 2:58, la section se termine sur une montée soudaine dans le registre élevé avec un [a] aspiré en voix de tête, proche du cri, suivi d'une rapide descente qui mène à la section suivante. Ici, à la section F (3:03-3:11), la tension est à son paroxysme et la protagoniste semble sauvagement malmenée, comme le suggèrent les violents tremblements gutturaux produits par Tagaq, lesquels sont abruptement interrompus, comme l'accompagnement, à 3:11, comme on peut clairement le voir sur le spectrogramme. On semble ici avoir terminé un long calvaire balisé par le malaise, l'étouffement, la colère, l'effroi, puis la violence.

Débute alors la longue section G (3:11-4:04), parsemée d'une dizaine de très faibles gestes vocaux typiques du *katajjaq*, qui font graduellement entendre une note relativement précise oscillant entre *mi* bémol et *mi*, parfois agitée d'un léger vibrato : « Fracking » se conclut en une sorte de plainte pouvant évoquer la stupeur, le désenchantement.

Pour nous être entretenus avec Tanya Tagaq et avoir travaillé avec elle au cours de ses passages au Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC)¹¹ pour le mixage d'*Animism*, et de « Fracking » en particulier (notamment dans un contexte de recherche-crédation : voir Stévance et Lacasse 2013, 2015; Stévance 2017), on pourrait interpréter, à la suite de nos entretiens avec l'artiste en janvier 2016, ce périple dans la douleur par ce que vit « Gaïa », la Terre conçue comme être vivant, lorsqu'on lui assène des coups et lui fracture les entrailles afin d'en retirer les gaz précieux (du moins à nos yeux). Il est tout à fait dans l'esprit autochtone de considérer la Terre et ses souffrances sous cet angle, et c'est ce que semble suggérer « Fracking ». En incarnant, peut-être, Gaïa (toujours à la suite de nos entretiens avec l'artiste)¹², Tagaq prend résolument position, une fois de plus, dans un combat qui oppose une vision du monde, que l'on pourrait aujourd'hui qualifier d'« écologiste » (une vision qui a d'ailleurs toujours existé chez les peuples autochtones), et celle plus néolibérale de la société occidentale, du moins telle que manifestée par la majorité des dirigeants des pays concernés, dont le Canada. À notre avis, « Fracking » parvient à nous toucher profondément et à nous alerter davantage, en particulier par une performance vocale à la fois profondément troublante et résolument assumée.

Conclusion

Il nous semble que le fait d'aborder la pratique de Tanya Tagaq sous l'angle du cosmopolitisme esthétique permet de faire ressortir sa posture singulière d'artiste, à la fois attachée à sa culture d'origine et présente sur la scène artistique transnationale. À notre avis, cette posture singulière lui offre une plateforme de choix pour exprimer son point de vue sur le monde, son engagement. Ainsi, dans quelle mesure le cosmopolitisme de Tanya Tagaq est-il *engagé*?

Plusieurs auteurs distinguent deux formes de cosmopolitisme : un premier qui serait plus « superficiel » et un autre plus « profond » :

We can discern two distinct but related modes of cosmopolitanism: a « superficial » cosmopolitanism that entails dabbling in cultural difference; and a more « authentic » cosmopolitanism that translates into deeper forms of cross-cultural engagement. [...] On the

one hand, critics identify certain forms of cosmopolitan consumption as little more than an aesthetic appreciation or recognition of cultural difference that remains on the surface, so to speak. [...] In this case, cosmopolitanism entails a primarily stylistic engagement with cultural difference, concerned more with what looks, tastes or feels interesting than with the political or economic conditions of production and consumption. (Germann Molz 2011 : 39)

Alors que d'autres envisagent le cosmopolitisme esthétique comme étant potentiellement « profond » et riche d'engagement :

For other authors [...] the introduction of the aesthetic dimension marks a significant change in the way we can consider cosmopolitanism. [...] The issue of global citizenship not only rotates around the political and civil participation commitment, but also around cultural communities, based on shared cosmopolitan tastes, styles and imaginaries about the Self (or the Same) and the Other, which nurtured identities and belongings (Germann Molz 2011: 37). Nikos Papastergiadis is convinced that ethical and political sentiment toward the Other cannot be born without a minimum interest in the culture of the latter. Accordingly, aesthetic cosmopolitanism is fundamental, because it is based on the individual and collective ability to build a picture of the world (2012: 94): it is not a way to represent the truth of the world, but a tool to imagine the reality of it. (Cicchelli, Octobre et Riegel 2016 : 59-60)

Dans ce contexte, nous considérons que le cosmopolitisme de Tagaq est engagé à ces deux niveaux : tout d'abord, sur le plan plus superficiel du métissage musical, de son isomorphisme multiple. Ensuite, sur le plan plus profond des significations, son cosmopolitisme esthétique exprime un engagement qui non seulement se manifeste dans ses propos politiques, mais dans sa musique même. Il nous semble que le fait d'aborder la pratique de Tanya Tagaq sous cet angle permet de faire ressortir sa posture singulière d'artiste à la fois attachée à sa culture maternelle et présente sur la scène artistique transnationale. Cette posture lui permet d'exprimer son engagement. Ainsi, comment se manifeste le cosmopolitisme esthétique chez Tagaq, en particulier dans « Fracking »?

Sur le plan musical, le style de Tagaq répond tout à fait à la caractérisation du cosmopolitisme esthétique tel que proposée par Regev. D'abord, elle a recours à des éléments de sa culture d'origine (en particulier des techniques

vocales propres au *katajjaq*) qu'elle intègre à un ensemble stylistiquement plus global, ce que Regev appelle « l'isomorphisme esthétique » :

Expressive isomorphism is [...] the process through which national uniqueness is standardized so that expressive culture of various different nations, or of prominent social sectors within them, comes to consist of similar — although not identical — expressive forms, stylistic elements, and aesthetic idioms. It is the process through which expressive cultural uniqueness is constructed by adopting, adapting, adjusting, incorporating, and legitimating creative technologies, stylistic elements, genres, and forms of art derived from world models. (Regev 2013 : 11; voir aussi Regev 2011)

Autrement dit, il s'agit d'intégrer à un genre musical transnational des éléments de la culture locale en les adaptant afin qu'ils puissent s'y fondre de manière cohérente. Dans le cas de Tagaq, qui est par ailleurs reconnue comme une artiste à tendance expérimentale, sa musique ne peut être associée à un style transnational particulier : plutôt, elle intègre des éléments de *katajjaq* à plusieurs genres musicaux, comme le rock, la techno ou, comme c'est le cas ici avec « Fracking », l'avant-garde. En outre, le phonostyle lui-même de Tagaq est cosmopolite en ce qu'il inclut des techniques issues de quantité de styles : le *katajjaq*, bien sûr, mais aussi le rock, le pop, parfois le classique, etc. À notre avis, et comme Lacasse l'a soutenu ailleurs (2014), l'isomorphisme expressif de Tagaq est ainsi *multiple*, en ce sens que les « véhicules » stylistiques transnationaux qu'elle emprunte sont variés.

La technologie constitue un autre aspect important du cosmopolitisme esthétique. Dans le cas de Tagaq, toute sa musique (même celle des premiers albums où elle chante le plus souvent en solo) fait constamment appel à la technologie, et se définit même en grande partie par elle. Dans le cas de « Fracking », en plus du recours à l'enregistrement sonore, nos analyses montrent que la présence d'écho et de réverbération contribuent au discours musical en soutenant la prestation vocale; de même, les cordes et la « vague sonore » sont construites à l'aide de la superposition de pistes de violon jouées par un même musicien (Jesse Zubot) et de sons produits par des synthétiseurs, lesquels sont également utilisés pour produire le son de la pédale. Bref, il est clair que la pratique de Tagaq repose sur la technologie, même sur scène, où il s'agit d'un apport crucial.

Finalement, nous avons tenté de mieux comprendre, à travers l'analyse de la chanson « Fracking », la position cosmopolite engagée de Tanya Tagaq, laquelle

s'exprime tant par ses actions politiques que dans sa musique elle-même. C'est en ce sens que son cosmopolitisme est plus « profond », en étant tout à la fois *engagé* (politiquement, socialement) et motivé par une quête *esthétique* soutenue. L'engagement politico-écologique de Tagaq repose à la fois sur des valeurs clés de sa culture d'origine et sur celles des courants activistes transnationaux actuels. Toutefois, quelques tensions demeurent en cette intersection, par exemple concernant les relations que nous entretenons avec certains animaux, dont les phoques (Isuma TV 2009)¹³ : dans la culture inuit traditionnelle, non seulement est-il nécessaire — vital — de chasser le phoque, mais l'acte prend la forme d'un rituel qui illustre son importance pour la culture, alors que les images véhiculées dans le monde non autochtone suggèrent une sauvagerie et une inconscience, ce qui ne rend évidemment pas justice au monde inuit. Il existe donc encore des terrains de négociation et de compréhension mutuelle en cette intersection cosmopolite qu'il faudra poursuivre, un effort auquel Tagaq contribue sans conteste. ❁

Notes

1. Tanya Tagaq, entretien avec Sophie Stévançe, 7 janvier 2016, au Laboratoire audio-numérique de recherche et de création (projet approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval, n° d'approbation 2013-177 A-1 R-1 / 14-12-2015).

2. Pour écouter des extraits de l'album, voir le site CCCA (Université Concordia Beaux-Arts) indiqué en bibliographie.

3. Sa carrière ayant vraiment démarré aux alentours de 2004, ceci explique pourquoi nous n'avons pour l'instant pu retrouver aucun enregistrement de ses performances datant d'avant cette date.

4. Fondateur en 1977 la revue *Études Inuit Studies*, puis en 1987 du Groupe d'études inuit et circumpolaires devenu en 2004 le Centre interuniversitaire d'études et de recherche autochtones (CIERA), lequel est reconnu pour son enseignement et ses recherches sur les Inuit.

5. Nous adoptons la terminologie de la Constitution canadienne qui désigne par « Autochtones » ou « Peuples autochtones du Canada » (termes interchangeables), les premiers peuples d'Amérique du Nord (les Premières Nations, les Métis et les Inuit) et leurs descendants (Gouvernement du Canada, « Peuples et collectivités autochtones », en ligne).

6. Nous sommes évidemment conscients que de telles dichotomies atténuent considérablement les fréquents chevauchements et dialogues entre les cultures, comme l'a observé Beverley Diamond (2007) dans la foulée de la critique post-colonialiste. Dans le cadre de notre contribution, elles nous aident néanmoins à identifier d'une manière générale les sources auxquelles puisent les artistes. Notre objectif est de démontrer

comment des artistes comme Tanya Tagaq rendent plus diffuses ces oppositions à travers un métissage qui reflète leur propre situation sur la scène transnationale. En outre, nous sommes également conscients que l'utilisation de ces oppositions rend compte, justement, de la culture non autochtone des auteurs. Et malgré toute la distance que nous essayons de garder vis-à-vis de notre objet d'étude, il n'en demeure pas moins que notre posture est influencée par notre culture non autochtone. Heureusement, des travaux comme ceux de Diamond nous aident à nous prémunir au moins partiellement de ce type de raccourcis potentiels.

7. Par exemple, dans le cas de la chanteuse inuit Lucie Idlout et de son album *E5-770 My Mother's Name* (2003), l'artiste défend son droit à « ne pas sonner inuit » (« her right NOT to sound Inuit in any way ») (Diamond 2002 : 19).

8. Jesse Zubot, communication personnelle, 22 août 2016.

9. La fréquence précise du *sol* (en *la* 440) est de 392 Hz. Sur le spectrogramme, on peut voir la fréquence fondamentale autour de 400 Hz, ainsi que les harmoniques qui s'y superposent.

10. Sur le spectrogramme, les notes du synthétiseur apparaissent comme une superposition de lignes verticales très droites (à l'opposé des traits vocaux dont le tracé est résolument plus sinueux). On remarque d'ailleurs que le fondamental (environ 33 Hz) et le deuxième harmonique (environ 65 Hz) sont relativement plus intenses que les (nombreux) autres harmoniques.

11. Voir le site Internet du Laboratoire audionumérique de recherche et de création (<http://larc.oicrm.org>).

12. À noter que pour le titre de son prochain album, mixé également au LARC et lancé à l'automne 2016, Tagaq hésitait entre *Gaïa* et *Retribution* (finalement retenu).

13. Il s'agit d'une vidéo, « Tungijjuq » (What We Eat), dans laquelle Tanya Tagaq « répond à Brigitte Bardot et au lobby anti-chasse au phoque en mettant de l'avant la réalité éternelle de la chasse ».

Bibliographie

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

Attali, Jacques. 2003. *L'homme nomade*. Paris : Fayard.

Baudry, Nicole. 1978. Le Katajjaq, un jeu traditionnel. *Études Inuit* 2 (1) : 35-53.

Beck, Ulrich. 2006. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?* Paris : Aubier/Flammarion.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

CCCA – Base de données sur l'art canadien. s.d. Tanya Tagaq Gillis. Université Concordia Beaux-Arts. <http://www.ccca.ca/inuit/english/tanya.html?languagePref=en&>.

Chartier, Daniel. 2005. Définir des modernités hybrides. Entre société, patrimoine, savoir, pouvoirs contemporains et culture autochtones. *Globe. Revue internationale d'études québécoises* 8 (1) : 11-16.

- Cicchelli, Vincenzo, Sylvie Octobre et Viviane Riegel. 2016. After the Omnivore, the Cosmopolitan Amateur: Reflections about Aesthetic Cosmopolitanism. *The Global Studies Journal* 9 (1): 55-70.
- Dean, Dave. 2014. Tanya Tagaq's Cute Sealie Pissed Off A Lot of Idiots. *Vice*, 9 avril. http://www.vice.com/en_ca/read/tanya-tagaqs-cute-sealgie-pissed-off-a-lot-of-idiots.
- Deirdre, Meintel. 1993. Transnationalité et transethnicité chez les jeunes issus de milieux immigrés à Montréal. *Revue européenne de migrations internationales* 9 (3) : 63-79.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie*, 2 vol. Paris : Éditions de Minuit.
- Diamond, Beverley. 2002. Native American Contemporary Music: The Women. *Worlds of Music* 44 (1): 9-35.
- . 2007. The Music of Modern Indigeneity: From Identity to Alliance Studies. *European Meetings in Ethnomusicology* 12: 169-190.
- . 2011. Sound Reviews: *Medúlla* (Björk) and *Sinaa* ([Tanya] Tagaq). *Journal of American Folklore* 124 (491): 95-97.
- . 2012. *Inuit and First Nations Music in Eastern North America*. New York: Oxford University Press.
- Fontaine Rousseau, Alexandre. 2015. Sans Nanook : *of the North* de Dominic Gagnon. *24 Images* 175 : 63.
- Fox, Karen M. et Brett D. Lashua. 2010. Hold Gently People Who Create Space on The Margins: Urban Aboriginal-Canadian Young People and Hip Hop Rhythms of "Leisures". Dans *Decentring Work: Critical Perspectives on Leisure, Social Policy, and Human Development*, 229-250. Dir. Heather Mair, Susan M. Arai et Donald G. Reid. Calgary: University of Calgary Press.
- Germann Molz, Jennie. 2011. Cosmopolitanism and Consumption. Dans *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, 33-52. Dir. Maria Rovisco et Magdalena Nowicka. Londres : Ashgate.
- Giguère, Nadia. 2009. De l'aller-retour au point de non-retour : Étude comparative de l'expérience interculturelle et du sentiment d'épuisement culturel des expatriés occidentaux en Inde. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Gouvernement du Canada. s.d. Peuples et collectivités autochtones. <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100013785/1304467449155>.
- GRECEM (Groupe de recherche-crédation en musique). s.d. Tanya Tagaq Gillis and Celina Kalluk Perform a Traditional Throat Song. <http://grececm.oicrm.org/diffusions/tanya-tagaq-culture-ethno-pop/>.
- . 2014. Clip 6 : Tanya Tagaq, Polaris Prize, septembre 2014. <http://grececm.oicrm.org/diffusions/aesthetic-cosmopolitanism-in-the-studio-the-place-of-contemporary-inuit-singer-tanya-tagaq-in-a-global-world/>.
- Harnish, David. 2013. The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan. *Ethnomusicology Forum* 22 (2): 188-209.
- Hervé, Jean-Baptiste. 2015. Of the North, un film raciste? *Voix*, 30 novembre. <https://voir.ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-tagaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>.

- Isuma TV. 2009. « Tungijjuq » (What We Eat). Vidéo avec Tanya Tagaq réalisée par Zacharias Kunuk. 12 mars <http://www.isuma.tv/fr/tungijjuq/tungijjuq720p>.
- Krouse, Susan A. 2001. Tradition Iroquois Socials: Maintaining Identity in the City. *American Indian Quarterly* 25 (3): 400-408.
- Lacasse, Serge. 2000. « Listen to My Voice »: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression. Thèse de doctorat, Université de Liverpool.
- . 2010. The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing. Dans *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, 225-251. Dir. Amanda Bayley. Cambridge, R.-U.: Cambridge University Press.
- . 2011. The Introspectionist: The Phonographic Staging of Voice in Peter Gabriel's "Blood of Eden" and "Digging in the Dirt". Dans *Peter Gabriel, from Genesis to Growing Up*, 211-224. Dir. Michael Drewett, Sarah Hill et Kimi Kärki. Aldershot : Ashgate.
- . 2014. Le cosmopolitisme esthétique de Tanya Tagaq : Racines inuites, technologie et isomorphisme expressif multiple. Communication présentée au 19^e congrès d'Études inuit, Québec, 29-1^{er} novembre 2014.
- Laugrand, Frédéric. 2013. Pour en finir avec la spiritualité : l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec. Dans *Les Autochtones et le Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*, 213-232. Dir. Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Léon, Pierre. 2005 [1993] *Précis de phonostylistique : Parole et expressivité*. Paris : Nathan Université.
- Louarn, Anne-Diandra. 2016. Rapport : la fracturation hydraulique cause presque tous les séismes en Alberta et en C.-B. *Radio Canada*, 29 mars. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/772980/fracking-fracturation-hydraulique-seisme-tremblements-terre-canada-ouest-alberta-cb>.
- Marsh, Charity. 2009. Don't Call Me Eskimo: The Politics of Hip Hop Culture in Nunavut. *MUSICultures* 36: 110-129.
- Morley, David et Kevin Robins. 1995. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Londres : Routledge.
- Papastergiadis, Nikos. 2012. *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge, R.-U.: Polity.
- Poitras, Marie-Hélène. 2011. Tanya Tagaq : à gorge déployée. *Voir*, 3 février. <http://voir.ca/musique/2011/02/03/tanya-tagaa-a-gorge-deployee/>.
- Puxley, Chinta. 2014. Inuk Singer Tanya Tagak Says She Was Racially, Sexually Harassed in Winnipeg. *The Globe and Mail*, 9 octobre. <http://www.theglobeandmail.com/arts/music/inuk-singer-tanya-tagak-says-she-was-racially-sexually-harassed/article21009733/>.
- Radio Canada. 2015. Le Québécois Dominic Gagnon menacé de poursuite pour son film "of the North." *Huffpost*, 26 novembre. http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/11/26/dominic-gagnon-of-the-north_n_8656910.html.

- Regev, Motti. 2013. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge, R.-U.: Polity.
- . 2011. Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic and the Cosmopolitan in Popular Music. *American Behavioral Scientist* 55 (5): 558-573.
- Rogers, Sarah. 2014. Tanya Tagaq's New Album Captures the Spirit of Good and Evil. *Nunatsiaq News*, 16 mai. http://nunatsiaq.com/stories/article/65674tanya_tagaqs_new_album_captures_the_spirit_of_good_and_evil/.
- SCGNC. s.d. *Introduction à la fracturation hydraulique*. Calgary : Société canadienne des gaz non-conventionnels. http://www.csur.com/sites/default/files/Hydr_Frac_French_web.pdf.
- Siag, Jean. 2015. Tanya Tagaq dénonce un film québécois "raciste." *La Presse*, 27 novembre. <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201511/27/01-4925337-tanya-tagaq-denonce-un-film-quebecois-raciste.php>.
- Six Shooters Records. 2015. Tanya Tagaq Receives Honorary Doctorate from NSCAD. 27 avril. <http://sixshooterrecords.com/tag/tanya-tagaq/>.
- Skeggs, Beverley. 2004. *Class, Self, Culture*. Londres : Routledge.
- Smulders, Marilyn. 2015. Introducing NSCAD Honorary Degree Recipients. NSCAD (Nova Scotia College of Arts and Design), 24 avril. <http://nscad.ca/en/home/abouttheuniversity/news/introducingnscadshonorarydegreerecipients.aspx>.
- Sobolewski, Samantha. 2014. Tanya Tagaq Says She Was Sexually Harassed During Recent Trip to Winnipeg. *National Post*, 9 octobre. <http://news.nationalpost.com/arts/music/tanya-tagaq-says-she-was-sexually-harassed-during-recent-trip-to-winnipeg>.
- Stévançe, Sophie et Serge Lacasse. 2013. *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : institution, définition, formation*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 2015. Research-Creation in Music as a Collaborative Space. *Media-N* 11 (3): 78-85.
- . 2019. Tanya Tagaq: A Cosmopolitan Artist in the Studio. Dans *The Art of Record Production Volume 2: Creative Practice in the Studio*. Dir. Simon Zagorski-Thomas, Katia Isakoff, Sophie Stévançe et Serge Lacasse. Londres : Routledge.
- Stévançe, Sophie. 2011. The Inuit Katajjaq in Popular Culture: The Canadian Throat-Singer Superstar Tanya Tagaq. *Itamar* 3: 79-85.
- . 2014. Tanya Tagaq : l'ethno-pop comme mise en spectacle. Dans *Quand la musique prend corps*, 309-330. Dir. Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- . 2015. Les performances d'improvisation de Tanya Tagaq : une analyse descriptive de la culture ethno-pop. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* 1. <https://itineraires.revues.org/2765>.
- . 2017. From Throat Singing to Transcultural Expression: Tanya Tagaq's *Katajjaq* Musical "Signature." Dans *The Routledge Research Companion to Popular Music & Gender* : 40-61. Dir. Stan Hawkins. Londres : Routledge.
- Toynbee, Jason et Byron Dueck. 2011. *Migrating Music*. Londres : Routledge.

- Tulk, Janice E. 2007. Cultural Revitalization and the Language of Tradition: Mi'kmaq Music in Miawpukek, Newfoundland. Dans *Folk Music, Traditional Music, Ethnomusicology: Canadian Perspectives, Past and Present*, 201-211. Dir. Anna Hoefnagels et Gordon E. Smith. Cambridge, R.-U. : Cambridge Scholars.
- Ullestad, Neal. 1999. American Indian Rap and Reggae: Dancing "To the Beat of a Different Drummer." *Popular Music and Society* 22 (3): 63-91.
- Valentine, Lisa P. 2003. Song of Transformation: Performing Iroquoian Identity through Nontraditional Song. *Ethnologies* 25 (2): 131-144.
- Wheeler, Brad. 2014. Polaris Prize Winner Tanya Tagaq on her Controversial Acceptance Speech. *The Globe and Mail*, 23 septembre. <http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/polaris-prize-winner-tanya-tagaq-on-her-controversial-acceptance-speech/article20747538/>.
- Winnipeg Free Press. 2014. Singer Sexually Harassed Here Says She Was Followed by Man Who Used Profanity and Ethnic Slur. 10 octobre. <http://www.winnipegfreepress.com/local/singer-sexually-harassed-here-278761281.html>.