

Université de Montréal

**Le travail des danseuses nues :  
Au-delà du stigmat, une relation de service marchand**

par  
Shirley Lacasse

Département de sociologie  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en sociologie

Août, 2003



© Shirley Lacasse, 2003

HM

15

U54

2004

v.007

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**Le travail des danseuses nues :  
Au-delà du stigmaté, une relation de service marchand**

présentée par :  
Shirley Lacasse

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse :	Mona-Josée Gagnon Sociologie, Université de Montréal
Directrice de recherche :	Deena White Sociologie, Université de Montréal
Codirectrice de recherche :	Frances M. Shaver Sociologie, Université Concordia
Membre du jury :	Viviane Namaste Institut Simone de Beauvoir, Université Concordia
Examinatrice externe :	Gayle M. Mac Donald Sociology, St. Thomas University
Représentante du doyen :	Maria Rosaria Pandolfi Anthropologie, Université de Montréal

Thèse acceptée le : 21 mai 2004

## Résumé

Cette thèse étudie le travail des danseuses nues dans un contexte caractérisé par la présence de plus en plus marquée d'établissements qui permettent la pratique de la danse-contact, c'est-à-dire qui autorisent les contacts physiques entre les danseuses et les clients. Elle part du constat de l'existence d'un moralisme sexuel et d'une grande confusion entre les influences respectives des rapports de travail et des rapports sociaux de sexe dans le traitement de la question, et ce, tant par les danseuses que par d'autres acteurs sociaux intéressés par le débat.

Face à ce constat, notre recherche poursuit l'objectif d'examiner comment les danseuses nues, principales actrices en jeu, construisent leur métier au sein de conditions structurelles particulières et de comprendre le rôle que peut jouer la nature sexuelle du service – la présence ou l'absence de contact – dans ce processus et dans l'organisation de travail. Les modalités de rémunération de ce métier, la rémunération à la pièce, c'est-à-dire par le nombre de danses en privé exécutées pour les clients et payées par eux, nous amènent toutefois à conceptualiser la danse érotique dans les termes d'une relation de service.

Mais en quoi et comment cette situation de travail pose-t-elle les conditions à la construction de la danse érotique comme une relation de service ? Les conditions de travail, qui poussent les danseuses à intensifier et à prolonger leur interaction avec les clients afin de se constituer un revenu, ne contribuent-elles pas plutôt à la construction d'une relation d'exploitation réciproque fondée sur la dissimulation et sur les faux liens intimes, comme le concluent les travaux qui s'inscrivent dans une perspective de la déviance ? Ou encore la dimension sexuelle des services des danseuses, qui ne se distinguent pas toujours clairement de la prostitution, n'est-elle pas un élément qui permet de comprendre ce métier, comme le fait le féminisme radical, dans les termes de la violence et de l'exploitation sexuelle des femmes ? L'analyse de ces deux approches, dont les conclusions semblent réductrices et fondées sur des interprétations moralisatrices

de la sexualité, et l'examen d'une troisième, le féminisme « pro-travail du sexe », nous conduisent à appréhender la danse érotique sous l'angle du travail et à envisager les danseuses comme une catégorie de travailleuses stigmatisées.

Nous avons étudié la construction du travail de danseuse nue et les effets de la sexualisation des services sur ce processus à partir d'une démarche ethnographique combinant entretiens non dirigés et observations directes dans deux établissements, l'un permettant les danses avec contact et l'autre les interdisant. Au-delà de cette distinction, les conditions structurelles de travail dans ces deux établissements et les caractéristiques des danseuses sont semblables.

Notre étude, informée par la théorie ancrée, souligne l'importance de considérer les influences des conditions de travail et celles du stigmaté lié à la sexualité commerciale sur la négociation des termes et des conditions d'échange des services. Plus précisément, notre étude montre que l'exercice de la danse érotique implique l'intériorisation du stigmaté et l'utilisation de pratiques de gestion individuelle et collective du stigmaté et que ces dernières ne diffèrent pas selon la présence ou l'absence de contact entre les danseuses et les clients. Elle indique aussi que les conditions de travail sous pression, la rémunération à la pièce et la compétitivité des relations, inscrivent la danse érotique dans une logique marchande qui encourage les danseuses à utiliser des stratégies de vente persuasive et de fidélisation de la clientèle, mais aussi à développer des aptitudes en matière d'expression et de gestion de leurs émotions et de celles des clients.

Enfin, nos résultats laissent voir que la marchandisation de la sexualité des danseuses semble moins influencée par la nature sexuelle des services que par les conditions de vente sous pression. Néanmoins, la présence du stigmaté associé à ce service sexuel suggère que la construction du travail des danseuses demeure autant marquée par les rapports de travail que par les rapports sociaux de sexe.

**Mots-clés :** danseuse nue, travail du sexe, stigmaté, déviance, relation de service, relation marchande, travail émotif, étude féministe, étude ethnographique.

## Abstract

This thesis studies the work life of nude dancers, in a context increasingly characterized by establishments that allow the practice of lap-dancing, which allows physical contact between the dancer and the client. There appears to be considerable confusion between the respective influence of work relations and gender relations in thinking about such issues as lap-dancing, both by the dancers themselves and by other social actors who have shown interest in the debate.

The aim of the research is to examine how nude dancers themselves construct their occupation under particular working conditions. It seeks to understand the role played by the sexual nature of the services provided - that is, the presence or absence of physical contact between dancers and their clients - in the ongoing organization of their work. The dancers' income comes entirely from the clients who pay them by the number of dances they carry out in private. Within this structural context, exotic dancing can be seen as an interactive service relation. Working conditions structure the service relation by pushing the dancers to intensify and prolong their interaction with the clients.

Those who have studied exotic dancing as a form of deviance see these working conditions as contributing to the construction of a reciprocally exploitative relation, based on deceit and the creation of false intimacy. Alternatively, from the radical feminist standpoint, the analysis of nude dancing all comes down to sexual exploitation. These views are both tainted by moralizing interpretations of sexuality. A third approach, « pro-sex work » feminism, suggests looking at exotic dancing as a form of work, and seeing the dancers as a stigmatized category of workers. This is the general approach adopted here. The study focuses on the construction of nude dancing as an occupation and on the effects of the increasing sexualization of the dancers' services. The methodology is ethnographic, combining unstructured interviewing and direct observation in two separate establishments, one in which lap-dancing is permitted and the other in which there is no touching between

dancers and clients allowed. Otherwise, basic working conditions and the characteristics of the dancers themselves are similar.

Informed by a grounded theory approach, the study highlights the importance of considering the influence of working conditions as well as the stigma associated with commercial sex, on the negotiation of the terms and conditions of the exchange of sexual services. Specifically, the study shows that the practice of nude dancing involves an interiorization of the stigma, and the development of individual and collective strategies for its management. These do not differ in the presence or absence of contact between dancers and clients. Furthermore, it shows that autonomous piece-work, working under pressure and the competitive relations that these conditions encourage amongst the dancers, set exotic dancing within a market logic. Not only do these conditions push the dancers to develop their talent in expressing and managing emotions (their own as well as well as their clients') which, as others have shown, is the key to success in their occupation, but also, to hone their persuasive sales strategies and their tactics for gaining and maintaining client loyalty.

Finally, the results reveal that the marketization of the dancers' sexuality appears to be less influenced by the sexual nature of the service they sell than by the working conditions created by high pressure sales. None the less, the prevailing presence of the stigma associated with sexual services suggests that the construction of the exotic dancers' occupation is affected as much by gender relations as by work relations.

**Keywords:** exotic dance, sex work, stigma, deviance, interactive service work, market relation, emotional labour, feminist studies, ethnography.

# Table des matières

Résumé .....	I
Abstract.....	III
Liste des tableaux .....	VIII
Remerciements.....	X
Introduction.....	1
<b>Chapitre 1. Les tâches de travail et leur rémunération : les conditions propices au développement d'un métier relationnel de service .....</b>	<b>12</b>
1.1 Le rôle des danseuses nues : d'un divertissement à une prestation de service .....	13
1.2 La rémunération du travail : de la rémunération à la tâche à la rémunération à la pièce .....	18
1.3 Une prestation de service dans des conditions de travail sous pression.....	22
<b>Chapitre 2. L'étude du travail des danseuses nues : d'une relation d'exploitation à une relation de service stigmatisé.....</b>	<b>24</b>
2.1 L'approche de la déviance : une analyse en termes d'exploitation réciproque.....	25
2.2 Les approches féministes : une analyse en termes de rapports sociaux de sexe.....	32
2.2.1 Le travail du sexe : une violence sexuelle à l'endroit des femmes .....	33
2.2.2 Le travail du sexe : un travail légitime qui stigmatise les travailleuses .....	36
2.3 Le travail des danseuses nues : une relation de service stigmatisé .....	38
<b>Chapitre 3. La démarche méthodologique .....</b>	<b>41</b>
3.1 Le plan général de la recherche .....	41
3.2 La négociation de l'entrée dans le milieu.....	44
3.2.1 Les difficultés liées à l'entrée sur le terrain .....	45
3.2.2 La constitution de relations privilégiées.....	47
3.3 Le terrain d'étude.....	47
3.3.1 Le bar <i>Le rendez-vous</i> .....	48
3.3.2 Le bar <i>Le détour</i> .....	50
3.4 Les conditions de production des données.....	53
3.4.1 Les rôles et l'implication de la chercheuse.....	54
3.5 La collecte des données.....	57
3.5.1 La période d'observation.....	58
3.5.2 Les entretiens ethnographiques.....	59
3.5.3 Les données documentaires .....	63

3.6 Les procédures d'analyse .....	64
3.6.1 La rédaction du journal de terrain et sa codification.....	64
3.6.2 Organisation de l'analyse.....	66
<b>Chapitre 4. Les rapports de travail entre les danseuses nues : des efforts de régulation des activités de travail et de gestion d'un stigmaté .....</b>	<b>69</b>
4.1 La gestion des impressions comme mode de régulation des activités de travail : un modèle d'analyse .....	71
4.2 Les ruptures de représentation : des pratiques qui menacent la définition de la situation .....	73
4.2.1 La gestion du stigmaté lié à la sexualité commerciale .....	74
4.2.2 La régulation des prestations de service.....	80
4.3 Conclusion : la gestion collective d'une prestation de service stigmatisée .....	89
<b>Chapitre 5. Le processus de négociation des conditions d'échange des prestations de service marchand .....</b>	<b>94</b>
5.1 La vente persuasive et la fidélisation de la clientèle comme mode de négociation de l'échange marchand : un modèle d'analyse .....	95
5.2 Des conditions de travail identiques mais des revenus différents .....	97
5.3 La vente persuasive comme mode principal de recrutement de la clientèle .....	99
5.3.1 La danse érotique : une situation marchande qui comporte peu d'acheteurs et plusieurs acheteurs potentiels .....	100
5.3.2 Les modalités de vente persuasive et leur efficacité respective .....	103
5.3.3 Les représentations frauduleuses.....	113
5.4 Les modalités de fidélisation de la clientèle .....	116
5.4.1 La construction de la confiance au sein de la relation marchande.....	118
5.4.2 La personnalisation de l'échange marchand.....	121
5.4.3 Le maintien des contacts en dehors du milieu de travail.....	123
5.4.4 La fidélisation : une nécessité variant selon le type de clients .....	126
5.5 Les modalités de renégociation d'une relation marchande .....	127
5.6 Conclusion : La danse érotique comme une prestation de service marchand négocié.....	131
<b>Chapitre 6. L'expression et la gestion des émotions dans l'échange des prestations de service marchand .....</b>	<b>135</b>
6.1 L'expression et la gestion des émotions comme condition d'échange des prestations de service : un modèle d'analyse .....	136
6.2 Des exigences interactionnelles et des qualifications diverses .....	138
6.2.1 Le travail émotif dans la dimension sexuelle.....	139
6.2.2 Le travail émotif dans la dimension relationnelle .....	145

6.3 Les modalités de gestion des situations de surcharge émotionnelle.....	148
6.3.1 La gestion des violences et des transgressions dans la relation de service marchand.....	148
6.3.2 Le stress émotionnel lié à l'échec de l'échange marchand.....	154
6.4 Conclusion : La danse érotique comme une prestation émotionnelle négociée.....	156
<b>Conclusion.....</b>	<b>159</b>
7.1 La danse érotique : un service marchand négocié.....	160
7.1.1 L'intériorisation et la gestion du stigmate.....	160
7.1.2 La négociation des conditions de l'échange marchand.....	164
7.1.3 L'expression et la gestion des émotions dans la personnalisation des services marchands.....	167
7.1.4 La transformation du marché de la danse érotique.....	172
<b>Bibliographie .....</b>	<b>175</b>
<b>Annexe 1 : L'infraction de fraternisation.....</b>	<b>I</b>
<b>Annexe 2 : La réglementation des établissements qui permettent la danse-contact .....</b>	<b>VI</b>
<b>Annexe 3 : La jurisprudence en matière de danse-contact.....</b>	<b>VII</b>
<b>Annexe 4 : Description des types de spectacles sur scène.....</b>	<b>X</b>
<b>Annexe 5 : Description du rôle des employés.....</b>	<b>XVI</b>
<b>Annexe 6 : Liste des personnes rencontrées .....</b>	<b>XIX</b>

# Liste des tableaux

## **Chapitre 3 :**

Tableau 1 : Profil des danseuses nues au moment de la collecte des données ... 61

## **Annexe 2 :**

Tableau 2 : La réglementation dans les établissements qui permettent la  
danse-contact ..... VI

*À Christophe*

## Remerciements

Cette thèse n'aurait pu être achevée sans l'appui et l'intervention de différentes personnes, auxquelles je dois mes plus sincères remerciements.

Tout d'abord, et d'une manière très particulière, à Deena White, ma directrice. Qu'elle trouve ici l'expression de ma plus profonde reconnaissance et de ma plus grande considération pour son soutien assidu tout au long de cette recherche. Son intérêt manifesté à l'égard de ma recherche, la rigueur de ses commentaires, sa grande disponibilité et ses paroles encourageantes ont grandement contribué au succès de cette longue et tumultueuse expérience de doctorat. Merci Deena.

Ensuite, à Frances Shaver qui a généreusement accepté de co-diriger cette thèse à une étape particulièrement exigeante de la recherche, celle de l'analyse des données. Son attention ainsi que ses fins et précieux conseils m'ont permis de reprendre intérêt à mon étude et d'y donner un nouveau sens.

À Maurice Lévesque qui a apaisé mes angoisses de fin de rédaction de thèse en répondant avec beaucoup de générosité à mes nombreuses questions théoriques et pratiques, mais aussi et surtout qui m'a amenée à pousser plus loin mes réflexions sur le plan conceptuel. Qu'il soit aussi remercié pour le titre de cette thèse, dont il est pratiquement l'auteur !

À Nicole Laurin et à Luc Racine qui ont accompagné les débuts de cette thèse.

À Maître Robert Lahaye qui a généreusement accepté de me donner un avis juridique sur la danse-contact.

À la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour son soutien financier durant ces années.

Puis, sur le plan personnel, à tous mes proches qui m'ont accompagnée et encouragée durant toutes ces années... même à ceux qui m'ont manifestée de l'intérêt en me posant incessamment la question la plus redoutable, à savoir « *c'est pour quand la thèse ?* »

À Sylvie Théberge, ma grande et fidèle amie, pour sa patience, son écoute et ses opinions juridiques. À Olga Lucio, pour son amitié sincère, sa compassion dans mes moments difficiles et sa grande disponibilité à réviser et commenter mes textes. À Marc-Olivier Laflamme, pour avoir généreusement accepté de réviser des chapitres dans un moment de presse. À Lysanne Couture, pour son amitié et son enthousiasme à réviser les dernières versions de certains chapitres.

Et d'une manière bien spéciale, à mon fils Christophe et à mon conjoint Éric pour leur amour et les difficiles compromis qu'ils ont dû faire au cours des dernières années. Merci de votre présence dans ma vie.

Enfin, à mes deux informatrices clés pour leur confiance et leur participation assidue tout au long de l'enquête de terrain, ainsi qu'à toutes les autres personnes qui ont généreusement accepté de partager leur expérience de vie et qui ont rendu possible cette étude.



## Introduction

Qu'est-ce qui inspire le choix de la danse érotique comme sujet d'une thèse de doctorat ? Une position politique par rapport à la légitimité revendiquée du travail du sexe ? Un intérêt ou une curiosité à l'endroit des femmes qui gagnent leur vie de manière « déviante » ? Ni l'un ni l'autre, mais plutôt la tournure d'un débat médiatique sur les enjeux liés à une « nouvelle » forme controversée de travail du sexe; la danse-contact. Dans les années 90, il faut savoir que la danse-contact ne constituait pas un phénomène nouveau au Québec. C'est plutôt son arrivée dans les établissements situés sur l'île de Montréal et sa forte médiatisation qui l'ont fait connaître au grand public.

L'idée de la thèse se profile donc au cours de l'automne 1995, lorsque se tient à Montréal une manifestation d'une vingtaine de danseuses nues devant le Palais de justice. Préoccupées par la prolifération des établissements permettant la pratique de la danse-contact, communément appelée le « lap dancing » ou les « danses à 10 \$ », les danseuses demandaient aux autorités municipales d'intervenir dans le dossier. En réaction à la popularité grandissante de la danse-contact auprès de la clientèle mais aussi auprès des tenanciers qui y voyaient une occasion d'affaires et qui installaient des isoloirs afin d'en autoriser la pratique, des danseuses ont ainsi exprimé publiquement leur inquiétude. Les quelques danseuses impliquées dans cette croisade soulevaient alors un enjeu important pour elles : le risque de voir leur métier se transformer en une forme de prostitution et d'y être associées.

En réalité, ce sont moins les enjeux liés à l'expansion de la danse-contact que l'ampleur de la couverture médiatique et la rhétorique moralisatrice employée tant par des journalistes que par des danseuses pour dénoncer cette pratique qui ont suscité notre intérêt de recherche pour la danse érotique. En effet, la manifestation du petit groupe de danseuses nues a donné lieu à la publication d'une série d'articles journalistiques dans lesquels plusieurs acteurs sociaux, policiers, conseillers municipaux, commissaires de la Communauté urbaine de

Montréal, avocats, juges, journalistes et femmes travaillant dans les établissements qui n'autorisaient que des danses sans contact, ont été amenés à exprimer leur point de vue sur la danse-contact. Curieusement, le point de vue des principaux acteurs sociaux concernés par la question, les danseuses qui travaillaient dans des établissements permettant la danse-contact, avait été très peu sollicité.

En plus de cette absence marquée, la nouvelle journalistique était empreinte d'un moralisme sexuel très peu respectueux des personnes. À cet égard, le titre d'un article paru dans *La Presse* et signé par plusieurs danseuses qui refusaient de pratiquer la danse-contact et qui craignaient d'être associées à la prostitution – « *Les danseuses « clean » défendent leurs principes moraux* » – est éloquent (mercredi, 27 septembre 1995)<sup>1</sup>. Dans cet article, la danse érotique « traditionnelle », celle sans contact, qui n'avait pourtant jamais été présentée publiquement comme un métier légitime et honorable, est étonnamment utilisée comme modèle exemplaire de moralité par rapport à celle qui implique des contacts sexuels. Du point de vue des danseuses signataires, la danse-contact, en plus des risques qu'elle comporte sur le plan social (par la transmission des maladies sexuelles, par exemple), fait préjudice à leur intégrité et à leur réputation. Pour ce faire, elles réclament le droit « *d'exercer paisiblement [leur] métier de danseuses nues sans honte et sans humiliation* ».

Cette hiérarchisation du travail du sexe par les danseuses elles-mêmes et le moralisme sexuel qui sous-tend leurs revendications, nous ont amené à nous intéresser davantage au traitement journalistique de ce phénomène, et cela, par un examen plus systématique des articles du journal *La Presse* publiés sur la danse-contact entre 1991 et 1996. Ainsi, notre lecture des articles journalistiques montre que les danseuses qui acceptent d'offrir ce type de service sont à la fois, et paradoxalement, immorales et victimes d'exploitation sexuelle<sup>2</sup>. De plus, certaines observations effectuées dans le cadre d'activités professionnelles journalistiques

---

<sup>1</sup> Le souligné est de nous.

donnent lieu à des « descriptions » du genre : des « [...] danseuses s'accrochent littéralement aux clients dès qu'ils entrent [...] » ou encore « les danseuses rencontrées [...] sont libertines et [...] acceptent les avances des clients [...] » (La Presse, dimanche 30 octobre 1994). Quant aux danseuses qui refusent de pratiquer la danse-contact, elles ont « leur fierté » : « Moi je ne ferai jamais ça, c'est indigne [...]. Ça me tente pas de faire plus d'argent comme ça. J'ai ma fierté. Je me sentirais comme un déchet » (La Presse, samedi 2 septembre 1995). Du point de vue d'un journaliste, la danse-contact n'est toutefois qu'une manifestation de l'exploitation sexuelle des femmes par les hommes.

*Dans l'isoloir, on est un no man's land où les hommes font encore la loi, où ils développent de nouveaux champs de compétence, où ils fixent les prix et s'arrangent pour qu'ils restent bas (La Presse, jeudi 25 novembre 1993).*

Par ailleurs, le langage utilisé pour parler des clients n'est guère mieux. En effet, les comptes rendus d'observations sont parfois accompagnés, sans aucune raison précise, de descriptions des qualités corporelles de certains hommes. C'est ainsi qu'on parle du « crâne dégarni » d'un camionneur qui en est « à sa quatrième visite dans la cabine avec "sa" danseuse » ou bien des « allures frustes » d'hommes qui « occupent des places de choix » (La Presse, dimanche 30 octobre 1994) et qui peuvent, du point de vue d'une autre journaliste, « *toucher, tripoter, baver, bander, haleter sans récolter la moindre plainte, sans se faire traiter de gros porc ou de bœuf avarié* » (La Presse, 25 novembre 1993)<sup>3</sup>.

En plus de sa dimension manifestement moralisatrice, ce traitement journalistique de la danse-contact laisse voir une grande confusion entre les influences respectives des rapports de travail et des rapports sociaux de sexe. Ce sont les limites de ces discours journalistiques et la confusion que suscite leur « analyse » que nous avons cherché à dépasser en choisissant la danse érotique comme sujet de thèse et en inscrivant notre étude dans une approche

---

<sup>2</sup> La liste de ces articles est reproduite dans la bibliographie.

<sup>3</sup> Le souligné est de nous.

interactionniste. Cette approche, en accordant une place centrale au sens que les acteurs donnent à leur situation et en reconnaissant leur capacité d'agir sur les déterminants sociaux, nous permet ainsi de mieux comprendre qu'est-ce qui, dans la construction quotidienne de la danse érotique, relève du travail d'une part et de la sexualité d'autre part.

De manière plus précise, notre étude poursuit l'objectif d'examiner comment les danseuses, principales actrices en jeu, construisent et reconstruisent leur métier au sein de conditions structurelles particulières et le rôle que peut jouer la nature du service sexuel – la présence ou l'absence de contact physique – dans ce processus et dans l'organisation du travail. Sans aucun doute, le stigmate de la sexualité commerciale subsiste et les danseuses nues demeurent une catégorie de travailleuses collectivement discréditées, c'est-à-dire marquées par une « fâcheuse différence » (Goffman, 1975). Cependant, le fait que la dimension sexuelle de leur métier soit une source de stigmate ne signifie pas nécessairement que les danseuses le vivent en tant qu'exploitation sexuelle. L'exploitation peut, selon nous, être attribuable aux conditions objectives de travail dans lesquelles les danseuses pratiquent leur métier.

En effet, notre examen de l'ensemble des travaux qui portent sur le milieu du spectacle érotique, aussi bien canadiens qu'étasuniens, et nonobstant leurs objectifs de recherche respectifs, nous amène à considérer l'importance des conditions objectives de travail sur la construction du métier de danseuse nue. Cet examen nous conduit aussi à situer la pratique actuelle de la danse érotique dans l'ensemble des changements survenus dans la définition des tâches de travail des danseuses et de leur rémunération, plus particulièrement sur le plan relationnel. Dans le cadre de leurs activités de travail, les danseuses nues ont depuis toujours été amenées à interagir avec leur public. Aux cours des soixante dernières années, et suivant l'évolution des lois en matière de moralité sexuelle, le rapport des danseuses au public s'est toutefois profondément transformé, contribuant ainsi à inscrire la danse érotique dans une logique de prestation de service plutôt que de divertissement.

Jusqu'au début des années 80, le rôle des danseuses nues consistait principalement à divertir la clientèle par la présentation de spectacles à caractère érotique sur une scène centrale (Ross, 2000). Plusieurs danseuses étaient des professionnelles de scène embauchées par un contrat à durée déterminée et rémunérées selon leur notoriété dans le milieu du spectacle érotique. Les tenanciers leur versaient des salaires hebdomadaires variant entre 150 \$ et 1500 \$ (Salutin, 1971; Skipper et McCaghy, 1970, 1971, Prus et Stylianos, 1980). Des travaux menés au début des années 70 indiquent néanmoins que les danseuses les moins bien rémunérées, souvent embauchées à titre d'employées, devaient, en plus de présenter des spectacles sur scène, servir les consommations à la clientèle (Boles et Gardin, 1974a, b, c). Des tenanciers de l'époque promouvaient également l'incitation à la consommation d'alcool en offrant aux danseuses un pourcentage sur chacune des ventes effectuées<sup>4</sup>. Ainsi, par la vente d'alcool mais aussi en échange de leur compagnie, ces danseuses percevaient des pourboires et augmentaient considérablement leur revenu.

La dimension du service dans le travail des danseuses nues était donc présente dès le début des années 70. Dans les années 80, l'introduction des danses en privé, c'est-à-dire des performances érotiques exécutées pour le bénéfice d'un seul client et payées par celui-ci, a toutefois accentué cette dimension tout en redéfinissant de nouveau le rôle des danseuses. Avec l'introduction de ces danses en privé coïncide aussi une détérioration graduelle des conditions salariales (Bruckert, 2002, 2000). Dans le revenu provenant de la vente des danses en privé, les employeurs ont en réalité trouvé un moyen de réduire au maximum leurs coûts de main-d'œuvre sans néanmoins diminuer leurs effectifs.

De nos jours, le revenu des danseuses, aussi bien au Canada qu'aux États-Unis, provient essentiellement, voire exclusivement, de la vente de ces danses en privé pour les clients. Lorsqu'elles sont salariées, les danseuses

---

<sup>4</sup> Cette pratique a toutefois encore lieu dans certains États américains. Nous en discutons dans le

perçoivent un montant équivalent et parfois même inférieur au salaire minimum versé aux travailleurs au pourboire. Cependant, comme l'indiquent nos observations mais aussi celles d'études récentes, qu'elles soient salariées ou non les danseuses sont toujours tenues de divertir la clientèle en présentant à tour de rôle un spectacle érotique sur scène (Bruckert, 2002, 2000; Price, 2000; Sanchez, 1997; Wood, 2000). La dimension du divertissement demeure donc essentielle à l'exercice quotidien du travail des danseuses bien qu'elle ne soit cependant que très peu ou pas rémunérée par les employeurs. Les modalités de rémunération du travail des danseuses, c'est-à-dire la rémunération par le nombre de danses en privé exécutées pour des clients, placent en fait la dimension du service au premier plan.

Mais comment ce contexte crée-t-il les conditions nécessaires à la construction du travail des danseuses nues comme une relation de service ? Ce contexte particulier de travail ne contribue-t-il pas plutôt, comme le concluent les travaux qui s'inscrivent dans une approche sociologique de la déviance (Boles et Gardin, 1974a, b, c; Enk et Preston, 1998; Forsyth et Deshotels, 1997), à la construction d'une relation sociale d'exploitation réciproque camouflée par de faux liens intimistes ? Pour expliquer l'exploitation ces travaux mettent l'accent sur la façon dont la dimension du service, c'est-à-dire l'exécution de danses en privé et parfois la vente d'alcool, accentue la divergence d'intérêts entre les danseuses et les clients. Selon cette approche, c'est en effet la divergence d'intérêts entre les acteurs sociaux impliqués dans ce rapport social – le gain pour les danseuses et les faveurs sexuelles à bas prix pour les clients – et les tactiques utilisées pour les combler – le mensonge et la manipulation – qui inscrit la danse érotique dans un rapport d'exploitation.

Dans une autre perspective, celle du féminisme radical contemporain, la danse érotique est tout simplement, au même titre que toute autre relation sociale impliquant une sexualité commerciale, une violence sexuelle à l'endroit des

femmes, voire une forme d'exploitation qu'il convient de freiner (Barry, 1982; Dworkin, 1981; Geadah, 2003, MacKinnon, 1987, 1989, 1995; Pateman, 1988; Poulin, 1993). Pour le féminisme radical, la prolifération récente des établissements qui permettent la pratique de la danse-contact, et sa légitimation législative, est d'ailleurs une manifestation probante de la tendance actuelle à la banalisation de l'exploitation sexuelle des femmes (Geadah, 2003).

Selon nous, ces deux approches, celle de la déviance et celle du féminisme radical, ne permettent pas de bien comprendre et d'expliquer le travail des danseuses nues et la dynamique qui lui est liée. Elles sont non seulement réductrices parce qu'elles restreignent les activités de travail des danseuses nues soit à des actes de dissimulation, soit à des manifestations d'une structure patriarcale mais elles conduisent également à des interprétations essentialistes de la sexualité humaine. Depuis le début des années 70, plusieurs recherches féministes ont montré la pertinence de concevoir la vente de services sexuels dans les termes du travail et les femmes qui participent à ce commerce comme une catégorie de travailleuses stigmatisées. C'est dans cette optique que s'inscrit notre démarche de recherche.

Pour réaliser notre étude, nous avons recours à une démarche méthodologique de type ethnographique informée par la théorie ancrée, dont la cueillette principale des données repose sur l'observation directe. C'est en effet par l'observation prolongée de terrain et des acteurs en situation qu'il nous apparaît possible de cerner et de saisir la manière dont les danseuses construisent leurs activités de travail dans des conditions structurelles particulières et de comprendre le rôle que joue la sexualisation des services privés dans ce processus. Pour ce faire, nous avons sélectionné deux établissements qui présentent des spectacles érotiques. Le choix de ces établissements repose sur leur localisation géographique, mais aussi et surtout sur le type de danses en privé qui y est pratiqué. Ainsi, l'un des établissements est situé en plein cœur du centre-ville de Montréal et n'autorise que la pratique des danses en privé sans contact physique entre les danseuses et les clients, alors que l'autre est localisé en

banlieue et accepte certains contacts physiques de nature sexuelle pendant l'exécution des danses en privé. Cette différence entre les deux sites de recherche permet ainsi de faire ressortir les influences de la sexualisation des danses en privé sur la stigmatisation des danseuses nues. À ce propos, rappelons que les danseuses ayant manifesté devant le Palais de justice craignaient justement que leur métier soit davantage stigmatisé par la pratique de la danse-contact qui, selon elles, constituait une forme de prostitution.

À notre connaissance, aucune recherche n'a jusqu'à présent procédé à une étude comparative de deux établissements proposant des services érotiques différents à leur clientèle. Quelques études sur la danse érotique ont toutefois été conduites dans une approche du travail et ont permis d'identifier certaines des caractéristiques que partage le métier de danseuse nue avec d'autres métiers relationnels de service qui ne comportent pas le stigmate de la sexualité commerciale (Bruckert, 2002, 2000; Chapkis, 2000; Price, 2000; Wood, 2000). En empruntant aux analyses sociologiques du travail, ces auteures ont entre autres été amenées à considérer la dimension émotive de la danse érotique comme étant constitutive de toute autre forme de travail impliquant un contact avec le public, comme celui des infirmières ou encore celui des agentes de bord.

Ces auteures dirigent donc notre attention sur certains aspects du métier de danseuse nue qui présentent des conditions qui ne sont pas liées aux rapports sociaux de sexe mais qui s'y additionnent. Par exemple, la prise en compte des modalités particulières de rémunération du travail des danseuses - la rémunération à la pièce - ouvre la voie à l'analyse de la relation entre les danseuses et les clients dans les termes d'une relation marchande négociée au même titre que celle entre tout vendeur de biens et services et ses acheteurs potentiels. Ainsi, en concevant la prestation de service des danseuses sous l'angle d'un échange marchand, notre étude met en évidence les éléments les plus importants qui contribuent à construire ce travail en tant que tel. Cependant, malgré une plus grande tolérance sociale à l'endroit de ce type de travail érotique, ce que les changements législatifs en cette matière illustrent bien, et les nombreuses

caractéristiques qu'il partage avec les métiers relationnels de services marchands, les femmes qui y participent demeurent une catégorie de travailleuses stigmatisées. Les quelques danseuses qui ont manifesté contre la tolérance à l'égard de la danse-contact soulevaient d'ailleurs cette question.

La thèse est divisée en deux parties. La première partie est consacrée à la présentation des considérations théoriques et méthodologiques et se compose de trois chapitres. Le premier chapitre identifie les principaux changements qui ont marqué le travail des danseuses nues et qui ont contribué à poser les conditions nécessaires à sa construction en tant que relation de service, mais une relation de service qui stigmatise les travailleuses. Le deuxième chapitre fait un survol des principales approches théoriques à partir desquelles le travail des danseuses nues et, plus largement, le travail du sexe ont été étudiés. Ce chapitre indique les limites particulières de deux des approches identifiées, celle de la déviance et du féminisme radical contemporain, et montre la valeur théorique et empirique des études féministes qui envisagent la vente de services sexuels sous l'angle du travail, tout en considérant l'influence de ses conditions objectives et de son stigmate sur son processus et sa dynamique. En nous inspirant de cette approche, nous élaborons ensuite notre problématique théorique qui consiste à inscrire le travail des danseuses nues dans le secteur plus large des services. Le troisième chapitre expose, quant à lui, notre démarche méthodologique, inspirée de la théorie ancrée, et fait état des difficultés qui lui sont liées.

La deuxième partie de la thèse est consacrée à la présentation et à l'analyse des principaux résultats de notre recherche. Chaque chapitre développe son propre modèle d'analyse qui s'inscrit dans le cadre général de l'interactionnisme et qui emprunte aux analyses sociologiques des métiers relationnels de services marchands et non marchands. Le quatrième chapitre analyse l'impact du stigmate de la sexualité commerciale sur la pratique quotidienne de la danse érotique. À partir d'une perspective microsociologique inspirée principalement des travaux de Goffman (1973a, b; 1975; 1991), nous examinons comment les danseuses, malgré les rapports de rivalité qui les divisent,

tentent d'instaurer des rapports de coopération au sein de leur équipe afin de gérer le stigmate qui les discrédite dans leurs activités de travail. Ce chapitre illustre bien comment la régulation collective des activités de travail intègre la situation des stigmatisées.

Le cinquième chapitre analyse les influences des modalités de rémunération de la danse érotique sur la relation entre les danseuses et les clients, conceptuellement décrite comme une relation marchande. En nous inspirant de travaux ethnographiques qui étudient les activités quotidiennes de vendeurs de biens et services (Bigus, 1973; Prus, 1986, 1987, 1989a, b), nous examinons les conditions de possibilité de l'échange marchand entre les danseuses et les clients. Le modèle que nous développons fait ressortir l'importance des stratégies de vente de services personnalisés pour la constitution du revenu. Ainsi, nous montrons que la négociation marchande dans le contexte de la danse érotique emprunte largement au milieu de la vente des biens et services en général. Dans le recrutement de nouveaux clients comme dans la fidélisation de la clientèle, les danseuses sont engagées dans un processus complexe de négociation et mobilisent un ensemble de compétences. Cette analyse permet bien d'identifier certaines des limites des analyses sociologiques qui s'inspirent de l'approche de la déviance et de celle du féminisme radical.

Le sixième chapitre pousse l'analyse des conditions de possibilité de cet échange marchand en analysant le travail émotif qui lui est constitutif. À partir de l'approche développée par Hochschild (1979, 1983) et raffinée par d'autres (Abiala, 1999; Wharton et Erickson, 1997; Wharton, 1993), nous montrons comment l'expression et la gestion des émotions construisent la prestation de service des danseuses et contribuent à l'inscrire dans le secteur plus large des services de type personnalisé. Ce chapitre fait lui aussi ressortir la diversité des compétences nécessaires à l'accomplissement de ce travail érotique, qu'il implique ou non un contact entre les danseuses et les clients.

Enfin, dans la conclusion nous insistons sur la pertinence d'appréhender toute forme de travail impliquant la vente de services sexuels dans une perspective du travail et d'envisager les personnes qui y sont engagées comme une catégorie de travailleuses. Par cette approche, nous arrivons à montrer que c'est moins la nature sexuelle des services que les conditions de travail sous pression qui influencent la marchandisation de la sexualité des danseuses. Néanmoins, la présence du stigmata associé à ce service sexuel suggère que la construction du travail des danseuses demeure autant marquée par les rapports de travail que par les rapports sociaux de sexe.

## **Chapitre 1. Les tâches de travail et leur rémunération : les conditions propices au développement d'un métier relationnel de service**

Notre objectif de recherche, qui est d'examiner la manière dont les danseuses construisent et reconstruisent leur métier au sein de conditions structurelles particulières et le rôle que peut jouer la nature du service sexuel dans ce processus, s'articule autour d'un constat empirique : celui d'une transformation profonde au cours des soixante dernières années du rapport des danseuses à leur public. L'examen des travaux qui portent sur le milieu du spectacle érotique, nonobstant les objectifs exprimés par leur auteur, laisse voir que des changements importants sur le plan de la définition des tâches de travail et de leur mode de rémunération ont posé les conditions nécessaires à la construction du travail des danseuses comme une relation de service plutôt que comme un métier du divertissement.

Dans le présent chapitre, nous présentons, à partir d'études canadiennes et américaines, les principaux changements qui ont affecté le travail des danseuses nues et qui ont contribué à l'inscrire toujours davantage dans une logique de prestation de service. Nos propres observations de terrain et notre lecture des législations et jurisprudences canadiennes et québécoises nous amènent alors à préciser le contexte actuel de travail des danseuses québécoises qui ont fait l'objet de cette étude.

Ce chapitre est divisé en deux parties. Dans un premier temps, nous montrons en quoi le rôle de danseuse nue, d'abord défini dans les termes du divertissement, semble s'inscrire depuis les années soixante, peut-être même plus, dans une logique de prestation de service. Depuis les années 80, la dimension du service dans le travail des danseuses nues a cependant été amenée à prendre de plus en plus d'importance dans la pratique quotidienne de ce métier. Cette

transformation s'explique, c'est ce que nous verrons dans un second temps, par des conditions de travail sous pression.

## **1.1 Le rôle des danseuses nues : d'un divertissement à une prestation de service**

Les premières recherches sur le travail des danseuses nues datent de la fin des années 70 et du début des années 80 (Boles et Gardin, 1974a, b, c; McCachy et Skipper, 1969, 1972; Prus et Irini, 1980; Salutin, 1971; Skipper et McCaghy, 1970, 1971) et rendent compte d'activités bien différentes de celles observées par nous-mêmes et par d'autres auteurs d'études plus récentes (Bruckert, 2002, 2000; Chapkis, 2000; Forsyth, et Deshotel, 1998, 1997; Lewis, 2000, 1988a, b; Lewis et Maticka-Tyndale, 1998; Maticka-Tyndale et coll., 1999; Price, 2000; Ronai, 1992; Ronai et Cross, 1998; Ronai et Ellis, 1989; Perrucci, 2000; Prewitt, 1989; Sanchez, 1997; Thompson et Harred, 1992; Wood, 2000). Les auteurs des premiers travaux rapportent l'existence de deux types d'établissements qui faisaient commerce de la présentation de spectacles érotiques : les boîtes de nuit (*night clubs*), qui portaient aussi l'appellation de cabarets de strip-tease (*strip clubs*), et les théâtres (*theaters*)<sup>5</sup>. Les études de Skipper et McCaghy et celle de Salutin ont été conduites dans les théâtres alors que celles de Boles et Gardin et de Prus et Irini ont été effectuées dans les boîtes de nuit<sup>6</sup>. Comme le montrent ces travaux, le rôle des danseuses nues et les conditions de travail qui leur étaient offertes diffèrent quelque peu selon le type d'établissement dans lequel ces femmes pratiquaient le métier.

Dans les théâtres, selon les auteurs, le rôle de danseuse consistait uniquement à divertir la clientèle par la présentation de spectacles érotiques sur

---

<sup>5</sup> En réalité, le phénomène est beaucoup plus complexe. Au cours des années soixante-dix, comme l'indiquent Skipper et McCaghy, les stripteaseuses exerçaient leur métier dans quatre types de milieux : « *Stripping is limited primarily to four types of work settings : night clubs, theaters, carnivals, and occasional private showing or "stag show" »* (1970 : 393).

<sup>6</sup> Les études de Skipper et McCaghy et celles de Boles et Gardin sont étasuniennes tandis que celle de Salutin et celle de Prus et Irini sont canadiennes.

scène tandis que dans les cabarets de strip-tease, certaines danseuses devaient se joindre aux clients afin de les inciter à la consommation d'alcool. En fait, dans les cabarets de strip-tease, on trouvait deux types de danseuses : les « features », engagées par contrat pour une période de temps déterminée, et les « house girls », embauchées à titre d'employées de l'établissement. Et les « features » et les « houses girls », présentaient un spectacle sur scène, mais on exigeait aussi des « house girls » qu'elles se joignent aux clients et qu'elles les incitent à consommer davantage d'alcool, la vente d'alcool étant alors la principale source de revenus des tenanciers. Dans les théâtres, toutes les danseuses étaient engagées par contrat à titre de « feature » et n'avaient pas pour tâche de travail l'incitation à la consommation.

De plus, comme le précisent les auteurs de l'ensemble des études menées à cette époque, le type de spectacle érotique présenté dans les théâtres et dans les cabarets de strip-tease variait selon les limites établies par les lois en matière d'obscénité et d'indécence, mais aussi et surtout en fonction des divergences quant à leur interprétation et leur mise en application au sein d'un territoire donné<sup>7</sup>. Ainsi, dans certains États américains ou encore dans certaines villes canadiennes, les danseuses recouvraient leurs mamelons par des pastilles et portaient en tout temps un cache-sexe, tandis que dans d'autres elles découvraient entièrement leurs seins et laissaient parfois entrevoir leur pubis.

À ce jour, la nudité complète dans ce type de commerce demeure prohibée dans certains États américains mais elle ne l'est plus au Canada<sup>8</sup>. Les théâtres ont aussi lentement disparu au profit de la multiplication des clubs de strip-tease et de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler aux États-Unis les bars de topless (*topless bar*). Dans les bars de topless, les danseuses portent en tout temps un cache-sexe et des pastilles recouvrant leurs mamelons alors que dans les clubs de

---

<sup>7</sup> Les infractions en matière d'obscénité et d'indécence ne sont pas toujours définies très clairement et elles sont aussi appelées à évoluer dans le temps parce qu'elles s'apprécient, du moins au Canada, à partir de la norme de tolérance de la société canadienne.

<sup>8</sup> Au Canada, seul le gouvernement fédéral a le pouvoir de légiférer en matière d'immoralité sexuelle.

strip-tease, elles se dévêtent complètement pendant l'exécution de leur spectacle érotique (Ronai et Ellis, 1989; Price, 2000; Wood, 2000). Au Canada, on ne trouve pas ce genre de distinction entre les établissements qui présentent des spectacles érotiques puisque la nudité complète dans ce contexte n'est plus considérée obscène (Bruckert et Dufresne, 2002).

Au cours des années 80, le rôle des danseuses s'est aussi peu à peu modifié avec l'introduction des danses en privé, c'est-à-dire des danses érotiques exécutées pour le bénéfice d'un seul client et payé par ce dernier. Aux États-Unis, plusieurs tenanciers d'établissements exigent toujours des danseuses, en plus de la présentation de spectacles sur scène et de l'exécution de danses en privé, qu'elles incitent les clients à la consommation d'alcool (Chapkis, 2000; Forsyth et Deshotel, 1997, 1998; Enk et Preston, 1988). Soulignons toutefois que l'incitation à la consommation d'alcool n'a jamais été une activité légale, aussi bien aux États-Unis qu'au Canada. Plusieurs grandes villes américaines telles que Chicago, Miami, New Orleans, New York, Los Angeles ou San Francisco se sont en effet dotées, dans les années 60, d'un règlement qui vise à contrer cette pratique (Durand, 1998). En 1967, la ville de Montréal avait elle aussi créé, en s'inspirant des règlements des villes américaines, un règlement (le règlement 3416) interdisant aux danseuses de se mêler aux clients<sup>9</sup>. Par la vente d'alcool et la fraternisation, les danseuses se sont ainsi toujours exposées à des poursuites judiciaires<sup>10</sup>. Au Québec, c'est seulement depuis juin 1999 que la fraternisation, telle que définie par un règlement de la Régie des alcools, ne constitue plus une infraction<sup>11</sup>. Notre étude, tout comme celle menée par Bruckert (2002, 2000), indique toutefois que l'incitation à la consommation d'alcool dans le but d'augmenter le revenu des tenanciers n'a plus cours au Québec et en Ontario.

---

<sup>9</sup> Ce règlement a été jugé inconstitutionnel en 1993. Pour plus de précisions, voir l'annexe 1.

<sup>10</sup> Boles et Gardin (1974c) font aussi mention de la vulnérabilité des danseuses américaines face aux poursuites judiciaires en matière de fraternisation des clients.

<sup>11</sup> Pour une meilleure compréhension de la distinction entre le règlement municipal 3416 et le règlement de la Régie des alcools (l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*), revoir l'annexe 1.

Au Canada comme aux États-Unis, les auteurs d'études plus récentes ont aussi observé deux types de danses en privé : les danses avec contact, communément appelées le « lap dancing » et les danses sans contact, couramment désignées par le terme « table dancing » (Bruckert, 2000, 2002; Chapkis, 2000; Lewis, 1998a, 2000; Lewis et Maticka-Tyndale, 1998; Maticka-Tyndale et coll., 1999; Price, 2000; Ronai et Ellis, 1989, Sanchez, 1997)<sup>12</sup>. Notre étude porte d'ailleurs sur l'observation de ces deux types de danses en privé. Les danses aux tables, généralement sans contact, sont exécutées devant le client soit debout, soit sur un petit tabouret disposé entre les jambes de ce dernier. Les danses-contact, quant à elles, ont lieu le plus souvent dans une petite pièce plus ou moins privée aménagée à cette fin. Ce type de « danses » implique principalement des attouchements sur différentes parties du corps, excluant « normalement » les organes génitaux<sup>13</sup>. En fait, suivant la politique des établissements, mais aussi et surtout suivant les lois en matière d'obscénité et d'indécence du territoire dans lequel ils sont situés, des règles formelles précisent de manière plus ou moins détaillée les types de touchers permis ou non entre les danseuses et les clients pendant l'exécution d'une danse en privé<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Nous n'avons pas identifié de travaux qui ont étudié la période de l'introduction de la danse en privé dans le rôle des danseuses. Dans un essai de nature autobiographique (Dragu et Harisson, 1988), on lit toutefois que les premières danses dites privées, c'est-à-dire non exécutées sur la scène, avaient lieu *sur* la table même des clients plutôt que debout ou encore sur un petit tabouret disposé devant la table des clients.

<sup>13</sup> Nos propres observations mais aussi celles de plusieurs travaux récents (Bruckert, 2000, 2002; Lewis, 2000, 1998a; Lewis et Maticka-Tyndale, 1998; Maticka-Tyndale et coll., 1999; Ronai et Ellis, 1989; Sanchez, 1997; Price, 2000), indiquent que cette limite est souvent dépassée par les danseuses et les clients pendant l'exécution de la danse-contact. Cette question fait toutefois l'objet d'une analyse plus précise dans les chapitres 4 et 5.

<sup>14</sup> L'ensemble des établissements que nous avons visités et fréquentés au cours de cette recherche affichaient la même réglementation à l'égard de la pratique de la danse-contact. Dans la plupart de ces établissements, le règlement était affiché dans le vestibule et dans les salles de toilettes afin que toutes les personnes qui y pénètrent puissent en prendre note. Ce règlement est, nous a confié un des employeurs interrogés dans le cadre de cette étude, le résultat d'un commun accord entre différents propriétaires d'établissements qui permettent les danses-contact. En affichant ce règlement à la vue de tous, les tenanciers se munissent ainsi d'une protection légale supplémentaire face à d'éventuelles poursuites judiciaires. Ce règlement est reproduit en annexe 2. Dans la pratique quotidienne, on observait toutefois des écarts de conduite non réprimandés. Des danseuses accusaient d'ailleurs les tenanciers de manifester une trop grande tolérance à l'endroit de certains écarts de conduite pouvant mener à des poursuites judiciaires. Les résultats d'une étude américaine tendent aussi à montrer que des tenanciers se dotent d'un règlement précis et

Au Québec, la pratique des danses-contact, couramment désignée par le terme « danse à 10 \$ », n'est pas nouvelle. Certaines de nos répondantes ont exercé leur travail dans des établissements qui la permettent depuis plus de quinze, voire vingt ans. Ce qui est récent, c'est la généralisation de cette pratique dans les établissements situés dans les grandes villes comme Montréal. À ce jour, les établissements qui interdisent les contacts entre les danseuses et les clients pendant l'exécution d'une danse en privé sont très peu nombreux, faisant ainsi de la danse-contact la pratique la plus répandue dans le milieu du spectacle érotique québécois. La multiplication des établissements qui autorisent la danse-contact est en fait attribuable à une décision de la Cour suprême du Canada dans laquelle cette dernière, en clarifiant des limites en matière de décence, a légitimé une forme de danse-contact en autorisant certains touchers de nature sexuelle entre les danseuses et les clients<sup>15</sup>.

Dans le cadre de notre étude, la présentation de spectacles érotiques sur scène ainsi que l'exécution de danses dites privées pour des clients, qu'elles soient avec ou sans contact, sont donc les principales activités pour lesquelles les femmes sont embauchées à titre de danseuse nue. Par ces deux tâches de travail, les danseuses sont alors amenées à exercer à la fois un métier du divertissement et une activité de service. Toutefois, comme nous le voyons dans la section qui suit, elles sont très peu rémunérées, sinon pas du tout, pour leur spectacle sur scène, et cela, malgré l'obligation d'y paraître. La principale source de revenu des danseuses étant la danse en privé, celle-ci devient alors la préoccupation première des travailleuses.

---

l'affichent à la vue de tous dans l'unique intention de se protéger légalement puisque, dans les faits, ils manifestent une grande tolérance à l'endroit des écarts de conduite de leurs employées (Sanchez, 1997).

<sup>15</sup> Le règlement formel adopté par plusieurs tenanciers québécois qui permettent la pratique de la danse-contact s'inspire d'ailleurs des écrits jurisprudentiels sur le sujet. Pour des précisions sur cette décision judiciaire, voir l'annexe 3.

## 1.2 La rémunération du travail : de la rémunération à la tâche à la rémunération à la pièce

Les modalités actuelles de rémunération du travail des danseuses nues, tant au Canada qu'aux États-Unis, diffèrent de celles qui prévalaient au cours des années 70. De contractuelles ou employées rémunérées à la tâche qu'elles étaient, les danseuses sont devenues des travailleuses autonomes rémunérées à la pièce, c'est-à-dire selon le nombre de danses en privé exécutées pour des clients et payées par eux. Comme nous le verrons, ce changement a un impact important sur les conditions de travail des danseuses nues.

Dans les années 70, les tenanciers de théâtres américains versaient aux danseuses à leur emploi un minimum de 200 \$ par semaine. À cette même époque, les danseuses canadiennes, notamment les Torontoises, percevaient environ 165 \$ par semaine de leur employeur (Salutin, 1971). Skipper et McCaghy (1970, 1971) distinguent toutefois trois modalités de rémunération des danseuses selon leur notoriété : 1) les « headliners » étaient les mieux rémunérées et leur salaire pouvait grimper jusqu'à 1500 \$<sup>16</sup>; 2) les « co-features » gagnaient entre 250 \$ et 350 \$ par semaine; 3) et enfin, les « liners » recevaient entre 200 \$ et 250 \$ par semaine. Nous ne possédons pas de données précises sur le revenu hebdomadaire des danseuses américaines qui travaillaient dans les clubs de strip-tease mais, au Canada, nous savons que les « features » percevaient entre 300 \$ et 600 \$ par semaine, tandis que les « house girls » gagnaient entre 150 \$ et 300 \$ (Prus et Stylianoss, 1980). Au Canada comme aux États-Unis, les « house girls » percevaient aussi, en plus de leur salaire hebdomadaire, les pourboires liés à la vente d'alcool<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Durant les années 50 et 60, certaines danseuses, des vedettes de scène, recevaient jusqu'à 4000 \$ en salaire pour un week-end de travail (Ross, 2000).

<sup>17</sup> Dans un ouvrage autobiographique (Paquin, 1978), l'auteure précise que durant les années 70, les danseuses québécoises recevaient entre 25 \$ et 40 \$ par journée de travail, selon l'établissement ou encore selon qu'elles acceptaient ou non de se dévêtir complètement pendant leur spectacle sur scène. Par le service aux tables et par l'incitation à la consommation d'alcool, elles pouvaient doubler, voire tripler leur revenu hebdomadaire.

De nos jours, aussi bien aux États-Unis qu'au Canada, il existe essentiellement deux pratiques de rémunération du travail des danseuses nues, selon le statut particulier accordé aux travailleuses. Dans certains établissements, les danseuses sont considérées comme des travailleuses au pourboire et sont payées en fonction de ce statut tandis que, dans d'autres, elles sont embauchées à titre de travailleuses autonomes et ne sont pas rémunérées par l'employeur. Selon les établissements, les danseuses embauchées à titre de travailleuses au pourboire reçoivent un salaire variant entre 20 \$ et 50 \$ par journée de travail (Bruckert, 2000, 2002; Chapkis, 2000; Forsyth et Deshotel, 1997, 1998; Sanchez, 1997; Price, 2000). Dans l'un des établissements ayant fait l'objet de notre étude, les danseuses recevaient le salaire minimum fixé par le gouvernement québécois, c'est-à-dire un montant de 49,20 \$ par journée de travail. Les travailleurs au pourboire sont en effet des salariés assujettis à la *Loi sur les normes du travail* qui stipule que tous ces travailleurs ont droit au salaire minimum déterminé par le gouvernement québécois, qui était de 6,15 \$ / l'heure au moment de notre enquête. Certains employeurs, tout en considérant les danseuses comme des travailleuses au pourboire, offrent toutefois des conditions de rémunération inférieures à celles prévues par la *Loi sur les normes du travail*. Des tenanciers versent, par exemple, une somme de 25 \$ par quart de travail à chacune des danseuses à leur emploi. Certains employeurs exigent aussi des danseuses qu'elles travaillent un minimum de journées par semaine pour avoir droit à un salaire<sup>18</sup>.

Ce ne sont toutefois pas tous les tenanciers qui versent un salaire aux danseuses à leur emploi. En effet, il semble que de plus en plus de tenanciers, aux États-Unis comme au Canada, embauchent les danseuses à titre de travailleuses autonomes et ne leur versent pas un salaire (Bruckert, 2000, 2002; Chapkis, 2000; Sanchez, 1997; Price, 2000). Au Québec, les travailleurs autonomes ne sont pas des salariés assujettis à la *Loi sur les normes du travail*. Ainsi, en embauchant les

---

<sup>18</sup> Dans certains établissements québécois, une danseuse qui travaille moins de trois journées par semaine ne reçoit aucun salaire de la part de son employeur.

danseuses à titre de travailleuses autonomes, comme c'était le cas dans l'un des établissements ayant fait l'objet de notre recherche, les employeurs ne se croient pas tenus de les rémunérer. Les propos des personnes interrogées dans le cadre de notre étude, tant des danseuses que des employeurs, indiquent que le phénomène du travail autonome prend de plus en plus d'ampleur dans le milieu du spectacle érotique québécois. Selon plusieurs de nos répondantes, c'est souvent sans donner de préavis ni d'explication que les employeurs ont procédé au changement de statut des danseuses. Pour certaines danseuses, ce changement de statut s'est traduit par une précarisation de leurs conditions de travail. Le salaire de base, aussi minime fut-il, leur garantissait un minimum de revenu par quart de travail. Aujourd'hui, à défaut d'avoir réussi à danser en privé pour des clients, des danseuses quittent parfois le travail sans le sous. De plus, pour les danseuses qui déclaraient leurs revenus, ce changement de statut met aussi un terme aux quelques avantages sociaux desquels elles avaient bénéficié jusque-là, comme les indemnités des congés annuels<sup>19</sup>.

Cependant, le statut de travailleur et de travailleuse autonome, que ce soit dans le milieu du spectacle érotique ou dans tout autre milieu de travail, ne revient pas d'office, du moins au Québec, à l'employeur. Comme le précisent le ministère du Revenu et la Commission des normes du travail, il ne suffit pas que les employeurs et les employés soient consentants pour que le statut de travailleur autonome d'une personne soit reconnu comme tel. Dans le milieu qui nous intéresse, un employeur peut considérer les danseuses comme des travailleuses autonomes alors qu'aux yeux du ministère du Revenu ou de la Commission des normes du travail du Québec, elles ont en réalité le statut de salariées<sup>20</sup>. Le

---

<sup>19</sup> Selon plusieurs de nos répondantes, aucun des nombreux employeurs pour lesquels elles ont travaillé au cours de leur carrière n'a respecté l'ensemble des normes minimales de travail fixées par la *Loi sur les normes du travail*. Avant d'être déclarées travailleuses autonomes, certaines réussissaient toutefois à obtenir leur indemnité de congé annuel au moment de prendre des vacances.

<sup>20</sup> À ce jour, il n'y a pas d'uniformité à propos de la définition du statut de travailleur autonome d'une instance gouvernementale à l'autre. Les critères utilisés par le ministère du Revenu ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux retenus par la Commission des normes du travail et, lorsqu'ils le sont, on ne leur concède pas toujours la même importance dans la décision du statut de

ministère du Revenu pourrait, de sa propre initiative, vérifier la situation des danseuses et conclure qu'elles ne sont pas des travailleuses autonomes mais bien des salariées<sup>21</sup>. Si tel était le cas, l'employeur serait alors tenu de payer rétroactivement certaines cotisations. La Commission des normes du travail ainsi que le ministère du Revenu spécifient toutefois que seule une enquête sur une situation précise permet de déterminer le statut de salarié ou de travailleur autonome d'une personne. Une auteure américaine (Sanchez, 1997), soulève aussi un doute par rapport à la légalité du statut de travailleuse autonome que décernent plusieurs employeurs aux danseuses nues.

Qu'elles soient travailleuses au pourboire ou travailleuses autonomes, les danseuses, au Canada et aux États-Unis, gagnent donc essentiellement leur revenu auprès des clients, c'est-à-dire en exécutant des danses en privé pour eux. Ce ne sont toutefois pas les clients qui déterminent le montant à déboursier pour obtenir une danse en privé. Une danse en privé dure généralement le temps d'une chanson et coûte entre 5 \$ et 20 \$, selon l'établissement (Bruckert, 2002, 2000; Enk et Preston, 1988; Forsyth et Deshotels, 1997, 1998; Price, 2000). Dans certains États américains, il est toutefois illégal d'exiger une somme d'argent en échange d'une danse en privé. Dans ces circonstances, les danseuses ne sont donc pas autorisées à réclamer un montant d'argent précis aux clients; c'est de manière indirecte qu'elles demandent à être payées pour leur service : «*Do you have a present for me.* » (Chapkis, 2000 : 185). Lorsque les clients refusent de les rémunérer, elles n'ont souvent aucun recours (Ronai et Ellis, 1989). Précisons néanmoins que les gains amassés par les danses en privé appartiennent entièrement aux danseuses. Certains tenanciers américains font toutefois

---

travailleur d'une personne. Ce manque d'uniformité est problématique pour les travailleurs puisqu'une instance gouvernementale pourrait remettre en question le statut de travailleur pourtant reconnu par une autre.

<sup>21</sup> La Commission des normes du travail ne fait pas d'enquête de sa propre initiative. Les personnes en désaccord avec les décisions de leur employeur doivent porter plainte auprès de la Commission pour qu'une enquête soit menée. C'est seulement à ce moment-là que la Commission des normes du travail déterminera le statut du travailleur.

exception en percevant un pourcentage sur les pourboires que les danseuses gagnent en dansant en privé pour des clients (Enk et Preston, 1988).

Toujours aux États-Unis, plusieurs tenanciers exigent des danseuses, en plus de leur spectacle sur scène et des danses en privé, qu'elles incitent les clients à la consommation. Dans certains établissements, elles reçoivent entre 1,00 \$ et 1,50 \$ pour chacune des consommations qui leur sont offertes par des clients (Chapkis, 2000; Forsyth et Deshotel, 1997, 1998; Enk et Preston, 1988). Selon les auteurs, ce type de rémunération fait en sorte que plusieurs danseuses travaillent régulièrement dans un état d'ivresse avancé pour maximiser leur revenu. Il y a également des tenanciers qui exigent des danseuses qu'elles atteignent un quota de vente d'alcool avant d'avoir droit à un pourcentage sur chacune des ventes. Ces conditions, observent les auteurs, obligent les danseuses à circuler continuellement entre les tables et à inciter les clients à commander une nouvelle consommation, pour eux-mêmes ou pour elles. Les danseuses canadiennes, du moins celles qui ont fait l'objet d'études récentes, ne retirent cependant aucun bénéfice de la vente d'alcool et ne sont pas tenues d'inciter les clients à acheter davantage de consommations. Dans tous les établissements québécois que nous avons visités et fréquentés, ce sont d'ailleurs des serveuses, plutôt que des danseuses, qui assurent le service aux tables et qui conservent les pourboires reliés à la vente des consommations<sup>22</sup>.

### **1.3 Une prestation de service dans des conditions de travail sous pression**

Notre examen des études qui portent sur le travail des danseuses ainsi que nos propres observations de terrain nous amènent au constat suivant : le travail des danseuses nues a toujours comporté, du moins depuis la fin des années 60, à la fois une dimension de divertissement et de service. Par la présentation de

---

<sup>22</sup> Pour une description du rôle des différents acteurs (gérant, portier, disc-jockey, serveuse, barmaid) qui œuvrent au sein de ce type de commerce, voir l'annexe 5.

spectacles érotiques sur une scène centrale, le rôle des danseuses s'inscrit bien dans une logique du divertissement. Or, par la vente d'alcool et par l'incitation à la consommation, le rôle des danseuses s'inscrit toutefois dans une logique du service plutôt que du divertissement. Parce que la vente d'alcool permet aux danseuses d'augmenter de manière considérable leur revenu, on ne peut ignorer l'importance de cette dimension dans leur travail.

Dans les années 80, l'introduction des danses en privé pour les clients, et les revenus qui lui sont liés ont, semble-t-il, accentué la dimension de service dans le travail des danseuses nues. Dans le revenu provenant de la vente des danses en privé, les employeurs ont en effet trouvé le moyen de réduire leurs coûts de main-d'œuvre sans avoir besoin de diminuer leurs effectifs. En réduisant les salaires accordés aux danseuses ou tout simplement en cessant de les rémunérer pour leur spectacle sur scène, les employeurs ont créé des conditions de travail sous pression.

Ainsi, de nos jours, une partie du rôle des danseuses nues consiste toujours à divertir la clientèle par la présentation de spectacles érotiques sur scène. Elles n'en sont cependant que très peu rémunérées sinon pas du tout. Ce sont donc les prestations de service qui composent leur revenu. De ce point de vue, la rémunération à la pièce, c'est-à-dire la rémunération selon le nombre de prestations de service vendu aux clients, a contribué à poser les conditions nécessaires à la construction du travail des danseuses nues comme un métier relationnel de service plutôt que du divertissement. Mais comment ces conditions suffisent-elles à définir le travail des danseuses comme un métier relationnel de service ? En quoi l'exécution de danses en privé et ses modalités de vente constituent-elles une relation de service ? La nature sexuelle des prestations de service n'est-elle pas suffisante pour distinguer le travail des danseuses de toute autre métier relationnel de service ? Le chapitre 2 tente de répondre à ces questions.

## **Chapitre 2. L'étude du travail des danseuses nues : d'une relation d'exploitation à une relation de service stigmatisé**

Notre examen des études relatives à la danse érotique nous a conduit à l'identification de trois principales approches théoriques à partir desquelles les auteurs ont tenté d'expliquer les conditions qui construisent la relation entre les danseuses et leurs clients. Une première approche, celle de la déviance, définit la danse érotique en termes d'exploitation réciproque et se propose d'en identifier les conditions par l'étude de la dynamique interactionnelle entre les danseuses et les clients. Une deuxième approche, associée aux analyses féministes radicales contemporaines, établit un lien direct entre la nature sexuelle du travail des danseuses et l'exploitation des femmes. Enfin, la troisième approche, représentée par certains travaux de féministes qui se posent en rupture envers les analyses féministes radicales contemporaines, conceptualise la vente de services sexuels dans les termes du travail et envisage les femmes qui participent à ce commerce comme une catégorie de travailleuses stigmatisées.

Notre examen des études sur le travail des danseuses nues nous amène à constater l'insuffisance théorique de deux de ces trois approches. Les travaux qui s'inspirent d'une perspective de la déviance et qui postulent d'emblée que la danse érotique constitue une occupation déviante mènent à des interprétations réductrices et moralisatrices de la relation entre les danseuses et les clients. La seconde approche, celle du féminisme radical qui associe conceptuellement l'ensemble des services du commerce du sexe à l'exploitation sexuelle des femmes, ne permet pas non plus de saisir le travail des danseuses dans toute sa complexité. Cette approche, qui distingue le travail du sexe de tout autre travail par la nature sexuelle des services offerts, développe des arguments moralisateurs qui reposent sur une définition essentialiste de la sexualité humaine.

Les travaux qui s'inscrivent dans la troisième approche permettent toutefois de dépasser les limites de la perspective de la déviance et du féminisme radical contemporain. Plutôt que de poser un regard moralisateur sur la vente de services sexuels, cette approche fait ressortir l'importance que l'on doit accorder aux deux composantes centrales du travail du sexe soit sa dimension structurelle – c'est-à-dire les conditions structurelles dans lesquelles les femmes sont amenées à exercer leur travail et qui conduisent à leur stigmatisation – et sa dimension dynamique – le processus de négociation des termes et des conditions d'échange du service sexuel entre les travailleuses et leurs clients.

Pour l'étude du travail des danseuses nues, cette approche est intéressante parce qu'elle nous permet d'explorer de manière approfondie l'influence des conditions de travail sous pression sur la relation entre les danseuses et les clients, tout en tenant compte de l'impact du stigmate de la sexualité commerciale sur la construction de cette relation. Cette approche, à partir de laquelle nous avons construit notre problématique de recherche, ouvre ainsi la voie à une meilleure compréhension du travail des danseuses nues en faisant ressortir certaines dimensions ignorées par l'approche de la déviance et par le féminisme radical. C'est ce que nous verrons dans la dernière section de ce chapitre. Mais d'abord, passons en revue l'approche de la déviance et celle du féminisme radical.

## **2.1 L'approche de la déviance : une analyse en termes d'exploitation réciproque**

Un grand nombre des travaux sur la danse érotique appréhendent les activités des danseuses nues en termes d'occupation déviante et se donnent pour objectif principal de recherche d'analyser la dynamique interactionnelle à l'œuvre dans cette situation sociale. Ces études arrivent toutes à une même conclusion : les interactions entre les danseuses et les clients sont essentiellement caractérisées par une apparence d'intimité, voire par une « fausse intimité » (*counterfeit intimacy*) qui conduit à l'exploitation des uns et des autres. Dans cette

optique, la notion d'exploitation ne rejoint cependant pas la thèse des féministes radicales contemporaines qui associe le travail du sexe à la violence envers les femmes. Toutefois, comme on le verra plus loin, elle s'en rapproche en ce qu'elle conduit à des interprétations moralisatrices des interactions entre les danseuses et leurs clients.

Boles et Gardin (1974b,c), les premiers à s'être interrogés sur la question des interactions entre les danseuses et leurs clients, sont les auteurs qui ont eu le plus d'influence sur le développement et l'utilisation du concept de « fausse intimité » dans le contexte de la danse érotique. Cette influence oblige donc à porter une attention particulière à leur position conceptuelle.

L'étude de Boles et Gardin repose sur une proposition générale, à savoir que les interactions entre les danseuses et leurs clients sont caractérisées par une « fausse intimité » et que cette dernière est directement attribuable à l'environnement de travail des danseuses et aux règles entourant la réalisation de leur rôle. Ces auteurs indiquent que l'environnement de travail des danseuses se divise en trois zones interactionnelles : la scène centrale, l'aire de circulation et l'extérieur de l'établissement. Ces zones sont en réalité les trois espaces où, selon les auteurs, les interactions entre les danseuses et les clients sont possibles. Ainsi, les danseuses interagissent avec les clients lorsqu'elles exécutent leur spectacle sur scène, lorsqu'elles circulent dans l'établissement et leur vendent des consommations et, enfin, lorsqu'elles acceptent de les fréquenter en dehors des heures de travail. De leur proposition générale, les auteurs tirent deux prémisses : (1) plus la distance qui sépare les danseuses des clients est mince, plus la « fausse intimité » qui s'installe entre eux est importante; (2) plus la fonction de divertissement du métier de danseuse nue s'affaiblit, plus la « fausse intimité » qui caractérise leurs interactions s'amplifie.

Les auteurs possèdent peu de données au sujet des interactions entre les danseuses et les clients qui ont lieu en dehors des établissements. En revanche, ils procèdent à une description assez détaillée des types d'interactions ayant cours

lorsque les danseuses exécutent leur spectacle sur scène, mais aussi et surtout lorsqu'elles circulent entre les tables à titre de serveuse. Il faut se rappeler ici que Boles et Gardin ont conduit leur étude à une époque où les danses en privé pour des clients ne figuraient pas au registre des tâches de travail des danseuses nues mais où l'incitation à la consommation d'alcool leur permettait d'augmenter considérablement leur revenu<sup>23</sup>. Selon les auteurs, la vente d'alcool éloigne les danseuses de la fonction de divertissement de leur métier et, par voie de conséquence, amplifie la « fausse intimité » entre les acteurs.

Cette « fausse intimité » s'observe, notent Boles et Gardin, par les stratégies qu'usent les danseuses pour augmenter leur revenu. Selon les auteurs, la principale stratégie utilisée par les danseuses consiste à prendre place à la table des clients et à converser avec eux tout en veillant à créer une certaine ambiance d'intimité, notamment en adoptant des postures suggestives ou encore en leur caressant les cheveux, les incitant ainsi à poursuivre la conversation et à commander davantage de consommations. En échange de leur compagnie, les danseuses étaient amenées à réclamer un montant d'argent aux clients.

D'après les auteurs, cette mise en scène, conceptualisée en termes de « fausse intimité », caractérise l'ensemble des interactions entre les danseuses et les clients et voile les conflits d'intérêts qui les opposent. Alors que les danseuses ne sont en réalité intéressées qu'au pourboire rattaché à la vente de consommations, les clients, quant à eux, ne cherchent qu'à contempler la nudité des danseuses et à leur soutirer des faveurs sexuelles à bas prix. Selon les auteurs, le rapport entre les danseuses et les clients en est donc un d'exploitation. Il s'agit toutefois d'une exploitation réciproque.

*It must be remembered, however, that as the stripper perceives the customer's objectifying and exploiting her, in turn, she is exploiting them. Thus, the club is characterized by a great deal of*

---

<sup>23</sup> On se souvient qu'à cette époque les tenanciers versaient toujours un salaire aux danseuses mais que les pourboires rattachés à la vente d'alcool s'y ajoutaient.

*mutually exploitative interactions masked by an aura of intimacy – a counterfeit intimacy (Boles et Gardin, 1974b : 141).*

D'autres auteurs ont repris le concept de « fausse intimité » pour analyser les interactions entre les danseuses et les clients, mais cette fois dans un contexte où le revenu des danseuses est tributaire non seulement du nombre de consommations qu'elles arrivent à vendre aux clients mais aussi du nombre de danses en privé qu'elles exécutent pour eux. Enk et Preston (1988), à l'instar de Boles et Gardin, soutiennent eux aussi que les interactions entre les danseuses et les clients s'organisent et se construisent sur la base d'une « fausse intimité ». Selon eux, les danseuses manipulent avec succès les fantasmes des clients en créant un climat de « fausse intimité » grâce à leur habileté à maîtriser les impressions qui se dégagent de leur représentation. Selon eux, les danseuses utilisent des formules du type « *You're my favorite customer* », « *Have you missed me ?* » ou encore « *I'm dancing only for you* » pour donner aux clients l'illusion qu'une intimité sexuelle ou affective est possible avec eux (p.370). Les auteurs indiquent que ces stratégies mensongères permettent aux danseuses d'augmenter considérablement leur revenu. D'après les auteurs, les clients tentent eux aussi de faire valoir leur intérêt par de fausses révélations du type « *I'm really in love with you* » ou encore « *Talk to me, I'm lonely* » (p. 377).

C'est donc en termes de représentation cynique, au sens gofmanien, que les auteurs conçoivent la manière dont les danseuses et les clients desservent leurs intérêts respectifs. Selon eux, les représentations cyniques ont du succès parce que les acteurs sociaux arrivent difficilement à combler leurs besoins par l'intermédiaire d'institutions légitimes, c'est-à-dire non déviantes.

*The customer pays for counterfeit intimacy because the legitimate institution for intimacy fails to provide the benefits he thinks appropriate. Rather than surrender his expectations, he seeks fulfillment in some alternative setting where the cynical performance is socially created specifically for people who share his frustration (1988 : 379).*

Cette conception fonctionnaliste des établissements qui présentent des spectacles érotiques présente cependant peu d'intérêt pour notre recherche puisqu'elle ne conduit pas à une meilleure compréhension des conditions qui construisent la relation entre les danseuses et les clients.

Les auteurs d'une étude plus récente, Forsyth et Deshotels (1997), proposent une analyse très semblable à celle de Enk et Preston tout en apportant, disent-ils, des nuances aux modalités d'application du concept de « fausse intimité ». D'après eux, il est inexact d'affirmer que les danseuses se comportent toujours de manière cynique à l'endroit des clients parce que plusieurs d'entre elles voient en ces rencontres l'occasion de conquérir l'amour d'un homme pour ainsi quitter le milieu du spectacle érotique.

*Another finding seemingly contradicting the cynical performance model of stripper – customer relationships involves the fact that many of the dancers said that strip clubs provide good places to meet men and that if the right came along they would be willing to marry him and quit dancing (p.140).*

Cette compréhension des interactions entre les danseuses et les clients, toujours fonctionnaliste par ailleurs, ne permet pas non plus de nuancer les conclusions des travaux analysés. Cette étude, comme les précédentes, propose des interprétations plutôt réductrices et moralisatrices des conditions rendant possible l'échange entre les danseuses et leurs clients. Pour ces travaux, les conditions qui construisent la relation entre les danseuses et les clients se réduisent à deux possibilités : soit à des conduites manipulatrices et à des attitudes cyniques, soit à des conduites et des attitudes ayant pour finalité la réciprocité affective ou amoureuse. Dans cette optique, ce sont les intérêts divergents des danseuses et de leurs clients et l'absence de réciprocité affective ou amoureuse qui conduisent à l'exploitation réciproque, cette dernière étant voilée par une « fausse intimité ».

Ainsi, lorsque les danseuses ne sont charmantes et séduisantes que par intérêt financier ou encore lorsque les clients ne sont généreux et attentifs que

pour leur soutirer des faveurs sexuelles à bas prix, il y a exploitation réciproque. Or, si ces travaux montrent bien que les danseuses et les clients ont souvent des intérêts divergents, ils ne font toutefois pas la démonstration que ces divergences dégènèrent en relation d'exploitation. Selon nous, les travaux qui s'inscrivent dans une approche de la déviance n'arrivent pas à bien expliquer la relation entre les danseuses et les clients parce qu'ils omettent de la considérer sous son angle principal, celui d'un échange marchand. Dans l'exercice de leur travail, les danseuses proposent un service et les clients qui fréquentent leur milieu de travail en sont les acheteurs potentiels. Comme dans toute relation marchande, la manipulation et la tromperie sont toujours possibles, mais elles ne peuvent à elles seules expliquer les conditions de l'échange (Chantelat et Vignal, 2002).

Le langage de la manipulation des hommes par les danseuses est bien présent dans les études qui envisagent la danse érotique sous l'angle d'une occupation déviante, plutôt que comme une relation marchande. Discutant de la socialisation professionnelle, Lewis stipule que les danseuses,

*need to learn how to use impression management skills to create an illusion that will allow them to control/manipulate their audience in order to achieve some specified goal, in this case the acquisition of money (1998b : 57).*

Selon nous, cette proposition omet de considérer une dimension importante dans toute relation marchande : la négociation. En conceptualisant les activités des danseuses nues en termes d'occupation déviante plutôt qu'en termes de relation marchande et en imputant une moralité douteuse aux acteurs, ces travaux négligent donc d'examiner concrètement par quel processus les danseuses et les clients entrent en interaction et en arrivent à un consensus temporaire, c'est-à-dire à une définition commune de la situation qui leur permette d'atteindre une position acceptable au regard de leurs objectifs respectifs (Goffman, 1973a). Cette position nous amène aussi à reconnaître que le client et la danseuse ne sont pas de simples réceptacles des attitudes cyniques et des manœuvres manipulatrices des uns et des autres. De plus, cela nous porte à considérer la dimension proprement

dynamique de l'échange marchand, dimension occultée dans les travaux analysés et qui conduit à des descriptions plutôt statiques des interactions entre les danseuses et les clients.

Sur ce dernier point, d'autres auteures (Ronai et Ellis, 1989) ont émis des réserves similaires à la nôtre. Comme l'indiquent les auteures, « *as actors get caught up in dialogue, they exchange symbols, extract meanings, and modify expectations of what goals they can reasonably expect to reach* ». Partant de cette proposition, les auteurs analysent les stratégies de négociation qu'utilisent les danseuses pour offrir leur service, mais aussi pour faire face aux résistances des clients. D'après les auteures, les danseuses ont recours à des stratégies de travail et de négociation similaires à celles qui construisent les relations marchandes. Les auteures n'élaborent cependant pas sur cette proposition, qui nous apparaît pourtant fort prometteuse, et arrivent à une conclusion plutôt surprenante au sujet de la dynamique relationnelle entre les danseuses et les clients dans cette situation sociale.

*As a subordinate group, women in general have responded to men's macromanipulation of societal institutions by using micromanipulation – interpersonal behaviours and practices – to influence the power balance. Women in the bar play a game that they know well; in some form, they have been forced to play it for years. They are accustomed to anticipating male behaviour, pleasing and charming men, appearing to be what they want, and following their rules. At the same time, dancers are skilled at manipulating to get their own needs met. The bar is a haven for them; they are old hands (1989 : 464).*

Cette explication qui fait appel à l'habileté naturelle ou acquise des femmes à mentir, à feindre et à dissimuler, n'est pas sans rappeler les thèses criminologiques du XIXe et du début du XXe siècle, empreintes tantôt de biologisme, tantôt de sociologisme et tantôt de psychologisme (Bertrand, 1979). Cette explication n'est pas non plus sans rejoindre celle des travaux précédents qui font du cynisme la principale attitude des danseuses à l'endroit des clients.

Enfin, nous croyons que la notion de « fausse intimité » élaborée dans les travaux qui s'inscrivent dans une perspective de la déviance mène à des interprétations moralisatrices des relations entre les danseuses et les clients qui ne conduisent pas à des liens amoureux ou, du moins, qui sont dépourvues de cette intention. En affirmant que les relations entre les danseuses et les clients conduisent à l'exploitation parce qu'elles ne sont pas fondées sur des liens amoureux bien qu'elles en donnent l'illusion, ces travaux adoptent une position morale à l'endroit de certains comportements sexuels. Cette position morale, qui rejoint d'ailleurs celle du féminisme radical contemporain, s'appuie sur une conception essentialiste de la sexualité humaine. C'est ce que nous voyons dans la section suivante.

## **2.2 Les approches féministes : une analyse en termes de rapports sociaux de sexe**

Une des grandes approches théoriques de l'étude des services du commerce du sexe s'exprime sous l'angle des rapports sociaux de sexe. Cette approche, qui privilégie des analyses en termes de rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes, s'inscrit dans le champ plus vaste des études féministes contemporaines. Or, le féminisme est pluriel. Il existe en effet une quantité d'approches et de conceptions différentes de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le travail du sexe et, plus largement, de la sexualité humaine. Au-delà des divergences qui divisent le féminisme, on distingue toutefois deux grandes perspectives ou deux manières différentes de définir le travail du sexe. D'abord, il y a le féminisme radical contemporain qui associe conceptuellement toute forme de travail du sexe à la violence et à l'exploitation sexuelle des femmes. Ensuite, il y a le féminisme radical dit parfois « pro-travail du sexe » qui définit les services du commerce du sexe comme un travail légitime<sup>24</sup>. La logique conceptuelle propre à

---

<sup>24</sup> Soulignons toutefois que des différences théoriques et pratiques, sur le plan de la compréhension de la sexualité humaine et des propositions de stratégies politiques, s'observent au sein même de ces deux grandes positions conceptuelles du travail du sexe. Pour une analyse plus

chacune de ces définitions conduit à des interprétations fort différentes de la nature du travail accompli par les femmes engagées dans le commerce du sexe.

### **2.2.1 Le travail du sexe : une violence sexuelle à l'endroit des femmes**

Pour le féminisme radical contemporain, nonobstant les divergences sur le plan théorique et pratique qui coexistent au sein de ce courant, la commercialisation de la sexualité humaine constitue une forme d'exploitation sexuelle des femmes<sup>25</sup>. Pour les tenants de l'approche de la déviance, nous l'avons vu, la danse érotique constitue aussi une forme d'exploitation. Dans la perspective de la déviance, l'exploitation, qui est conceptualisée dans les termes de la réciprocité, s'explique par des relations sociales fondées sur la dissimulation et sur de faux liens intimistes. Selon cette approche, c'est la divergence d'intérêts entre les acteurs sociaux impliqués dans ce rapport social – le gain pour les danseuses et les faveurs sexuelles à bas prix pour les clients – et les tactiques utilisées pour les combler – le mensonge et la manipulation – qui inscrivent la danse érotique dans un rapport social d'exploitation. Cette exploitation, notent les auteurs des travaux analysés, est cependant masquée par une « fausse intimité ». Cette « fausse intimité » renvoie en fait aux attitudes et aux comportements des

---

fine de ces différences, nous renvoyons le lecteur à l'un des ouvrages de Wendy Chapkis, 1997. *Live Sex Acts. Women Performing Erotic Labor*, New York : Routledge.

<sup>25</sup> Les féministes radicales n'accordent pas toutes la même signification à la sexualité humaine. Des féministes, comme Kathleen Barry (1992), distinguent les « bonnes » pratiques sexuelles des « mauvaises ». Selon cette auteure, les pratiques sexuelles positives sont vécues dans l'amour, l'affection et la tendresse. Elles sont des expériences de cœur. Les pratiques sexuelles négatives, quant à elles, renvoient aux rapports sexuels dépersonnalisés et dépourvus de toute réciprocité affective ou amoureuse. D'autres auteures, comme MacKinnon (1987, 1989), associent cependant toute forme de sexualité humaine à la domination et au pouvoir des hommes sur les femmes. D'après cette auteure, la sexualité constitue le levier du pouvoir masculin puisqu'elle est entièrement construite par le regard mâle (*the male gaze*). Pour une analyse plus précise des diverses conceptions de la sexualité humaine chez les féministes, nous renvoyons le lecteur à un des ouvrages de Linda Lemoncheck, 1997. *Loose Women, Lecherous Men. A Feminist Philosophy of Sex*, Oxford : Oxford University Press. Plus précisément, voir le chapitre 4, « I Only Do It for the Money ».

danseuses et des clients qui se fondent sur les modèles des liens amoureux ou affectifs mais qui n'en sont pas.

Chez les féministes radicales, du moins chez les principales représentantes américaines de ce courant (Barry, 1982; Dworkin, 1981; MacKinnon, 1987, 1989, 1995; Pateman, 1988), l'exploitation ne se comprend toutefois pas dans les termes de la réciprocité. Selon cette approche, la danse érotique, comme toute autre forme de travail du sexe d'ailleurs, traduit plutôt les rapports sociaux historiques inégaux entre les femmes et les hommes : des rapports qui renvoient à l'appropriation collective du corps et de la sexualité des femmes. Par conséquent, le travail du sexe constitue une violence sexuelle et représente la forme ultime de l'oppression et de la subordination des femmes. Dans cette perspective, la question du choix d'exercer un métier du sexe ne se pose donc pas puisque les femmes sont amenées à subir les conditions de la sexualité masculine. Les femmes sont soit des victimes impuissantes, soit des victimes consentantes. Pour ces raisons, la commercialisation de la sexualité féminine ne peut être tenue pour légitime. Afin de démontrer en quoi les services du commerce du sexe se distinguent de tout autre travail, les féministes radicales invoquent quatre principaux arguments.

D'abord, pour plusieurs féministes radicales ce ne sont pas des services de nature sexuelle que les femmes vendent mais plutôt leur propre corps. En conséquence, les femmes n'ont le choix que de se distancier du produit de leur travail, voire de s'aliéner. Aussi, toujours selon les féministes radicales, le commerce du sexe est la seule industrie de service asymétrique où les femmes vendent et les hommes achètent. Ainsi, les femmes qui consentent à y participer font du tort à l'ensemble des femmes<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Pour une analyse plus fine des arguments développés par plusieurs féministes radicales pour appuyer leur position théorique et pratique à l'endroit du travail du sexe, nous renvoyons le lecteur à un article de Frances M. Shaver, 1994. « *The Regulation of Prostitution : Avoiding the Morality Traps* », CJLS/RCDS, 9 (1) : 123-145.

Parmi l'ensemble des travaux identifiés qui portent sur la danse érotique, un seul, celui de Poulin (1993), conceptualise cette pratique en ces termes. Dans cette étude, l'auteur s'intéresse aux « *propriétés de cette marchandise particulière que constitue la danseuse nue, comme corps pornographique* » (p.71). D'emblée, l'auteur pose les danseuses au rang d'objets « *dépositaires des appétits sexuels masculins* » (p.78). Il ne s'intéresse donc pas à elles en tant que catégorie de travailleuses agissantes, voire en sujets, mais les considère plutôt comme des victimes de la domination masculine. Selon l'auteur, les activités des danseuses ne se présentent pas comme un travail légitime mais bien comme « *une traite des blanches banalisée et normalisée* » (p.79). Cette conception de la danse érotique conduit ainsi l'auteur à identifier les caractéristiques du métier qui, selon lui, contribuent à l'exploitation sexuelle des danseuses.

Cette étude, comme la thèse du féminisme radical qui la sous-tend, comporte des limites importantes pour la compréhension du travail du sexe dans sa complexité. Selon Shaver (1994), l'incapacité du féminisme radical à évaluer adéquatement la nature du travail sexuel est en grande partie attribuable au moralisme sexuel intrinsèque à cette thèse, c'est-à-dire à l'ensemble des arguments sur lesquels elle s'appuie pour le distinguer de tout autre travail. Le féminisme radical tient une position moralisatrice et essentialiste face à la sexualité humaine en accordant une valeur intrinsèquement négative à la vente et à l'achat de services de nature sexuelle. Les travaux qui appréhendent la sexualité commerciale dans les termes du travail démontrent d'ailleurs clairement que les arguments invoqués par les féministes radicales pour appuyer leur proposition selon laquelle le travail du sexe ne peut être défini dans les termes de la légitimité, ne sont pas empiriquement fondés. C'est ce que nous voyons brièvement dans la section qui suit.

## **2.2.2 Le travail du sexe : un travail légitime qui stigmatise les travailleuses**

Depuis la fin des années 70, de nombreuses études démontrent la richesse conceptuelle des notions de travail du sexe (*sex work*) et de travailleuses du sexe (*sex workers*)<sup>27</sup> pour rendre compte de la vente de services sexuels dans toute sa complexité. Les recherches montrent bien que c'est en envisageant la vente de services sexuels sous l'angle du travail et en considérant les femmes qui participent à ce commerce comme une catégorie de travailleuses qu'il devient possible de se dégager des interprétations moralisatrices qui traversent plusieurs des travaux sur la question.

L'angle du travail permet de mieux saisir les dimensions constitutives du travail du sexe et de sa dynamique, mais aussi de montrer en quoi plusieurs de ses conditions ne se distinguent pas de celles de tout autre travail. Par exemple, en réponse à certains arguments du féminisme radical, plusieurs travaux expliquent que les travailleuses du sexe, les prostituées notamment, utilisent bel et bien des stratégies de mise à distance pour se protéger du produit de leur travail (Brewis et Linstead, 2000; Chapkis, 1997; Shaver, 1994; Vanwesenbeeck, 2001). Ces travaux démontrent toutefois que le recours à des stratégies de mise à distance pour se protéger de l'aliénation n'est pas spécifique au travail du sexe et ne peut pas être invoqué pour le distinguer de toute autre catégorie de travail.

D'autres professionnels, comme les médecins, les psychologues ou les infirmières, ont aussi recours à des stratégies de mise à distance dans leurs rapports aux clients. Dans les milieux de travail dits « respectables », la capacité des personnes à adopter de telles stratégies contribue d'ailleurs à distinguer les meilleurs employés des médiocres et le réglage de la « bonne distance » fait souvent l'objet d'un apprentissage. Dans certains cas, des normes précisent l'engagement des professionnels dans la relation à la clientèle (Shaver, 1994).

Dans les analyses sur les métiers relationnels de service, les difficultés liées à la relation avec la clientèle ne constituent donc pas des préoccupations récentes.

Ainsi, la nécessité d'avoir recours à des stratégies de mise à distance pour se protéger de l'aliénation n'est donc pas inhérente au travail du sexe. Elle est plutôt liée aux conditions dans lesquelles les travailleurs et les travailleuses exercent leur travail. Les travaux qui s'inscrivent dans cette approche réfutent en réalité l'idée selon laquelle les problèmes actuels liés au travail du sexe sont attribuables à la vente même de services de nature sexuelle. Selon ces travaux, les problèmes qui caractérisent le travail du sexe sont plutôt imputables aux conditions marginales dans lesquelles les travailleuses sont amenées à exercer leurs activités (son statut légal notamment) mais aussi au puissant stigmatisme rattaché à la sexualité commerciale. En d'autres mots, si le travail du sexe ne constitue pas un travail comme les autres, c'est parce qu'il n'est pas légalement reconnu et parce que les travailleuses sont stigmatisées. Ce sont d'ailleurs les mauvaises conditions de travail et le discrédit dont font l'objet les travailleuses qui influencent la capacité de chacune à négocier les termes de l'échange des services sexuels. Mais, comme le font remarquer ces travaux, les conditions dans lesquelles les travailleuses du sexe exercent leur travail varient considérablement d'un milieu à l'autre, allant d'une grande autonomie à une situation s'apparentant à celle de l'esclavage (Lemoncheck, 1997).

Cette approche fait donc ressortir l'importance que l'on accorde aux deux composantes centrales du travail du sexe, soit sa dimension structurelle – c'est-à-dire les conditions structurelles dans lesquelles les femmes sont amenées à exercer leur travail et qui conduisent à leur stigmatisation – et sa dimension dynamique – le processus de négociation des termes et des conditions d'échange du service sexuel entre les travailleuses et les clients. C'est dans cette optique que nous précisons notre problématique.

---

<sup>27</sup> Les notions de *travail du sexe* et de *travailleuses du sexe* sont intéressantes parce qu'elles permettent de tenir compte de la pluralité des services du commerce sexuel (danse érotique, escorte, prostitution sur la rue, massage, cinéma, etc.).

## 2.3 Le travail des danseuses nues : une relation de service stigmatisé

Les travaux qui appréhendent la vente de services sexuels dans les termes du travail présentent un grand intérêt pour notre recherche parce qu'ils se dégagent des interprétations moralisatrices de la sexualité humaine qui caractérisent un nombre important d'études sur le sujet. En fait, cette approche met en évidence la possibilité de concevoir la sexualité en dehors du cadre exclusif des liens d'intimité et de la réciprocité affective ou amoureuse. Cette perspective permet également d'envisager les travailleuses du sexe comme sujets capables de négocier les termes et les conditions d'échange de leur service plutôt qu'uniquement comme objets d'exploitation sexuelle. Si la sexualité commerciale ne peut être tenue pour intrinsèquement mauvaise, elle est toutefois, comme le rappellent des auteurs, responsable de la stigmatisation des travailleuses du sexe. Par conséquent, le stigmate lié à la sexualité commerciale peut réduire la capacité des actrices à négocier les termes et les conditions d'échange de leur service : « *[I]f sex workers have more trouble than other working women in determining the terms and conditions of their work, it is the "sex" in sex work that is the reason* » (Lemoncheck, 1997 :121). Le travail du sexe est fortement marginalisé et souvent criminalisé et, comme le soulignent des auteurs, même si la société a sans cesse repoussé les limites de sa tolérance envers les activités qui se déroulent dans les établissements qui présentent des spectacles érotiques, les danseuses demeurent bien une catégorie de travailleuses stigmatisées (Bruckert, 2002, 2002; Lewis, 1998b; Thompson et Harred, 1992).

L'angle du travail, par les nouvelles questions qu'il pose, ouvre la voie à une meilleure compréhension de l'expérience des danseuses nues en explorant certaines de ses dimensions jusque-là ignorées. Reconnaître les activités des danseuses en tant que travail légitime, si fortement stigmatisé, plutôt que comme une occupation déviante, c'est élargir les possibilités d'interprétation de ce phénomène en posant un nouveau regard sur cet objet.

Comme l'indique Hughes,

*[U]ne grande partie de notre terminologie et, en conséquence, de notre façon de poser [l]es problèmes, limite notre champ de perception. Il faut nous débarrasser de toutes les notions qui nous empêchent de voir que les problèmes fondamentaux que les hommes rencontrent dans leur travail sont les mêmes, qu'ils travaillent dans un laboratoire illustre ou dans les cuves malpropres d'une conserverie (1996 : 80).*

Toutefois, parce que le rôle de danseuse nue tend de plus en plus, nous l'avons vu dans le chapitre 1, à s'inscrire dans une logique de service, nous cherchons dans cette thèse à approfondir la compréhension de ce métier en l'appréhendant dans les termes d'une relation de service. Nous définissons la relation de service comme « *une interaction entre un prestataire et un bénéficiaire, satisfaisant certains besoins par le biais d'une prestation de service* » (Demailly, 1998). En termes goffmaniens,

*les professions vouées aux services personnalisés sont celles où les praticiens effectuent pour un ensemble d'individus un service personnel spécialisé, les nécessités de ce service exigeant qu'ils entrent directement et personnellement en communication avec chacun de ces sujets alors qu'aucun lien ne les unit à eux (Goffman, 1968 : 378).*

Cette conception de la vente de services sexuels, comme le montrent certains travaux sur le métier de la prostitution, permet de mettre en évidence l'ensemble des compétences relationnelles que doivent posséder les travailleuses dans l'exercice quotidien de leur fonction (Brewis et Linstead, 2000; Chapkis, 1997; Pryen, 1999, 2003; Shaver, 1994; Vanwesenbeeck, 2001). À cet égard, ces travaux illustrent bien le fait que la vente de services sexuels ne se réduit pas à l'accès au corps des femmes et à l'acte sexuel. Si la danse érotique peut être comparée à la prostitution, elle semble toutefois s'en distinguer en ce qu'elle comporte à la fois une dimension de divertissement public et de service privé. Cependant, peut-on penser, à l'instar de certaines danseuses, que la présence de la danse-contact dans le monde du spectacle érotique rapproche le

métier de danseuse nue de la prostitution et rend davantage problématique la pratique du métier en discréditant davantage les travailleuses ? En d'autres mots, la sexualisation du métier de danseuse nue entraîne-t-elle une augmentation des effets négatifs associés au stigmatisme de la sexualité commerciale ?

Cette étude tente de répondre à cette question en examinant comment les danseuses nues, principales actrices en jeu, construisent et reconstruisent leurs activités de travail au sein de conditions structurelles particulières et en cherchant à comprendre le rôle que joue la nature sexuelle des services – la présence ou l'absence d'un contact – dans ce processus et dans l'organisation du travail. Par ce double objectif de recherche, nous tentons de clarifier ce qui, dans la construction quotidienne du métier de danseuse nue, relève du travail d'une part et de la sexualité d'autre part.

C'est l'approche interactionniste qui sert de cadre théorique général à notre analyse de la construction quotidienne de la danse érotique, et cela, afin de saisir ce qui est en jeu dans les rencontres interactionnelles entre les danseuses et les clients. De notre perspective, il n'est pas possible de dire ce qu'est la danse érotique indépendamment des principales actrices concernées, c'est-à-dire des danseuses nues. Nous avons donc choisi cette approche parce qu'elle nous permet de comprendre la danse érotique à partir de l'expérience et du point de vue des danseuses mais aussi parce qu'elle conçoit les individus comme des acteurs capables d'agir sur les déterminants sociaux. Dans cette optique, les déterminants sociaux renvoient aux influences des conditions structurelles de travail et du stigmatisme lié à la sexualité commerciale sur le processus de négociation des termes et des conditions d'échange des services des danseuses.

Les réponses à nos questions de recherche et l'analyse des données sont présentées dans les chapitres 4, 5 et 6. Le chapitre qui suit, quant à lui, explique la démarche méthodologique qui sous-tend cette recherche.

## Chapitre 3. La démarche méthodologique

### 3.1 Le plan général de la recherche

Pour examiner comment les danseuses nues construisent et reconstruisent leur métier au sein de conditions structurelles particulières et comprendre le rôle que peut jouer la nature sexuelle – la présence ou l'absence de contact – dans ce processus et dans l'organisation du travail, nous procédons à une étude comparative de deux établissements autorisant des pratiques différentes de danses en privé, l'un permettant les danses avec contact physique et l'autre les interdisant. Selon nous, cet objectif de recherche nécessite toutefois l'utilisation d'une méthode d'enquête de type ethnographique, dont la cueillette principale des données repose sur l'observation directe. C'est en effet par l'observation prolongée de terrain et des acteurs en situation qu'il nous apparaît possible de cerner et de saisir de manière approfondie la construction de ce métier, et cela, à partir du point de vue et de l'expérience quotidienne des danseuses nues.

Par observation directe, nous entendons, à l'instar de Bogdan et Taylor (1975), « *une recherche caractérisée par une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers. Au cours de cette période, des données sont systématiquement collectées* » (cité par Lapassade, 1991 : 24). Les données recueillies dans le cadre de cette étude proviennent cependant de trois sources : (1) de l'observation proprement dite, c'est-à-dire de ce que le chercheur observe et entend; (2) d'entretiens de type ethnographique, c'est-à-dire des conversations spontanées et occasionnelles menées sur le terrain, mais aussi d'entretiens semi-dirigés réalisés avec des informateurs clés rencontrés dans le milieu; (3) et, enfin, de documents officiels tels que des articles de loi, de la jurisprudence et des publications gouvernementales. Le recours à une diversité de techniques de recherche répond

en fait à une volonté de procéder à une étude en profondeur du processus de travail des danseuses nues. La triangulation des données, expression consacrée à ce choix méthodologique, a en effet pour but de « *placer l'objet d'étude sous le feu d'éclairage différents dans l'espoir de lui donner tout son relief* » (Hamel, 1997 : 104).

Le choix de cette démarche de recherche s'explique également par notre conception de la danse érotique en tant que production collective, c'est-à-dire comme le produit des rencontres entre les acteurs sociaux au sein de conditions structurelles particulières. Notre approche, l'interactionnisme symbolique, stipule en effet que les acteurs sociaux développent, avant même l'arrivée des chercheurs sur le terrain, une perspective sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure. En accord avec leur perception et leur définition de la situation, les acteurs font alors des choix et orientent les circonstances. Comme le soulignent des auteurs, ces significations sont toutefois construites au cours d'interactions entre des acteurs. En d'autres mots, les gens agissent à l'égard des choses en fonction du sens que les choses ont pour eux, et cela, en gardant un œil sur ce que les autres font (Becker, 1986; Strauss, 1992). Le but de notre étude est justement de saisir le jeu de ces ajustements réciproques par la voie de l'observation des acteurs dans leur environnement naturel, c'est-à-dire là où se déroulent leurs actions, et par des entretiens.

Notre conception de la danse érotique ainsi que nos objectifs de recherche nous amène à orienter notre étude selon certains des principes de la théorie ancrée (*grounded theory*). La théorie ancrée, comme l'approche interactionniste, incorpore un principe significatif pour l'étude empirique de phénomènes sociaux, à savoir que les comportements des acteurs ne sont pas entièrement déterminés par les contraintes structurelles dans lesquelles s'inscrivent leurs actions. Dans cette approche, les acteurs sont plutôt « *perçus comme les détenteurs de moyens de contrôler leurs destinées par leurs réactions aux circonstances* » (Strauss et Corbin 2003 : 364). Dès ce moment, la théorie ancrée « *ne fait pas que découvrir des conditions pertinentes, mais montre également la façon dont les acteurs se*

*meuvent dans des espaces-temps de contraintes et d'opportunités, en répondant à ces conditions en mouvement et aux conséquences de leurs actions » (365).* Comme le soulignent les auteurs, c'est le jeu de cette interaction que doit saisir le chercheur.

Cette manière de procéder inscrit notre étude dans une démarche inductive. En réalité, la théorie ancrée est, par définition, une démarche inductive, c'est-à-dire un processus de recherche où le travail empirique et le travail théorique sont liés dans un va-et-vient constant et aboutissent à l'élaboration de propositions théoriques ou à la formulation d'hypothèses. À la différence d'une démarche dite déductive, une recherche orientée de façon inductive n'implique donc pas l'élaboration d'hypothèses qui reposent sur un cadre conceptuel préalablement défini. Au contraire, la théorie ancrée *« doit produire un ensemble bien intégrés de concepts qui émergent depuis les données sur des phénomènes sociaux. Elle doit décrire et expliquer »* (Strauss et Corbin, 2003 : 364). Et ce sont ces concepts, engendrés ou découverts dans le processus de recherche, qui constituent les unités de base de l'analyse du phénomène social.

Ainsi, dans l'approche inductive il n'y a pas, à la différence de l'approche déductive, une division du travail sociologique entre la formulation logico-déductive de théories séparées des faits et vérification de ces théories. En d'autres mots, la formulation de propositions théoriques ou d'hypothèses ne constituent pas une étape séparée de celle de la vérification; elles sont liées et vérifiées durant le processus de recherche. La théorie ancrée est donc une théorie qui découle inductivement de l'étude empirique d'un phénomène (Strauss et Corbin, 2003).

Les sections suivantes de ce chapitre discutent de la démarche générale de cette recherche, c'est-à-dire des étapes et des difficultés rattachées à la pratique d'une étude de type ethnographique allant de la négociation de l'entrée dans le milieu aux procédures d'analyse, en passant par la collecte des données. Elles ne sont toutefois pas un compte rendu exhaustif de la relation du chercheur à son terrain, ni un récit de son investissement affectif. Ces sections constituent plutôt

une explicitation méthodologique qui vise à fournir aux lecteurs des indications nécessaires sur la démarche de recherche empruntée.

### **3.2 La négociation de l'entrée dans le milieu**

Il existe plusieurs manières de négocier l'entrée sur le terrain et ces dernières sont souvent déterminées par le milieu d'étude choisi par le chercheur (Alder et Alder, 1987; Lapasade, 1991). Dans le cadre d'une recherche en milieu institutionnel par exemple, une permission formelle de la part des autorités en place est nécessaire pour accéder au terrain. Pensons ici à l'étude de Jodelet (1989) sur les représentations sociales de la maladie mentale dans une communauté semi-rurale qui accueille depuis le début du siècle, et sous la supervision d'un hôpital, des personnes ayant des problèmes de santé mentale. Pour entreprendre son étude sur le terrain, Jodelet devait d'abord obtenir une autorisation formelle de la part des autorités médicales en place. Dans d'autres milieux, comme ce fut le cas pour Favret-Saada (1977) dans son étude sur les pratiques de la sorcellerie dans la région du Bocage de l'ouest en France, ou encore pour Whyte (1996, tr. fr.) dans son étude sur l'organisation sociale d'un quartier pauvre d'immigration italienne aux États-Unis, une autorisation formelle n'était pas requise pour accéder au terrain.

En fait, la notion ethnographique d'entrée dans le milieu désigne parfois l'autorisation formelle d'accès au terrain, comme dans l'étude de Jodelet, mais dans certains cas elle renvoie plutôt au moment où les enquêtés accordent leur confiance au chercheur, comme dans l'étude de Favret-Saada et celle de Whyte. C'est toutefois l'expérience de Whyte (1996), en matière de négociation de l'entrée dans le milieu, qui illustre le mieux certaines des difficultés que nous avons rencontrées dans les débuts de notre enquête sur le terrain. L'étude de Whyte est un exemple de situation d'enquête où la constitution de relations privilégiées avec un membre du milieu est nécessaire à l'insertion et à l'acceptation du chercheur. L'auteur explique en effet que ce n'est qu'à partir du moment où Doc, le chef d'une bande de jeunes, qui lui avait d'ailleurs été présenté par une éducatrice d'un foyer

socioculturel, accepta de lui accorder sa confiance et de jouer le rôle d'informateur clé, qu'il a pu réellement entamer son étude. Avant sa rencontre avec Doc, ses tentatives pour entrer en contact avec des personnes du milieu avaient été vaines. Notre expérience de négociation d'entrée dans le milieu partage plusieurs similitudes avec celle de Whyte. C'est ce que nous voyons dans les pages qui suivent.

### **3.2.1 Les difficultés liées à l'entrée sur le terrain**

L'île de Montréal et ses environs comptent un grand nombre d'établissements qui présentent des spectacles érotiques. Durant plus de quatre mois, de janvier 1999 à mai 1999, nous avons effectué près de 70 heures d'observation dans une dizaine de ces établissements, allant de ceux ayant la réputation d'être chic et de n'avoir à leur emploi que de très belles femmes, aux petits établissements de quartier, peu connus. Parmi ces établissements, certains offraient des danses avec contact à leur clientèle depuis quelques années, tandis que d'autres ne permettaient que les danses sans contact physique entre le client et la danseuse. Les débuts d'enquête ont donc été essentiellement consacrés à l'exploration des différents sites potentiels de recherche en vue d'en sélectionner deux pour la réalisation de cette étude. Durant cette période, nous avons très peu discuté avec les personnes du milieu. Les quelques moments de conversation que nous avons eus avec des danseuses ont été principalement initiés par ces dernières dans le cadre de leurs activités de sollicitation de la clientèle. Au cours de cette période, c'est donc à titre de cliente que nous avons été reçue dans les différents établissements, et cela, en compagnie de notre conjoint. En fait, la majorité des établissements qui présentent des spectacles érotiques féminins, du moins dans la grande région métropolitaine, n'autorisent l'entrée qu'aux femmes accompagnées d'un homme.

C'est seulement au cours du mois de juin 1999, que nous avons finalement choisi les deux établissements dans lesquels nous voulions effectuer notre recherche de terrain. L'un d'eux était situé en banlieue et permettait les danses

avec contact, alors que l'autre, établi en plein cœur du centre-ville de Montréal, les interdisait. Durant plus de deux mois, à raison de trois à quatre fois par semaine, nous nous rendions dans ces deux établissements afin d'y mener notre enquête. À ce moment-là, nous n'avions pas encore d'idée précise sur la façon d'entrer en contact avec des danseuses. En fait, nous pensions que la meilleure stratégie pour initier des relations avec certains membres du personnel consistait d'abord à nous faire reconnaître par notre présence régulière au sein de leur milieu de travail, pour ensuite arriver à ce que des danseuses acceptent de discuter avec nous durant leur temps libre, c'est-à-dire lorsqu'elles n'étaient pas occupées à danser pour des clients. Cette démarche s'est avérée un échec. Au bout de deux mois d'observation, nous n'avions aucunement progressé dans cette direction. Nous avons donc décidé de nous retirer temporairement du terrain pour repenser notre stratégie de négociation d'entrée dans le milieu. De cette expérience de terrain, nous avons néanmoins compris qu'il nous fallait nous préserver de deux choses très importantes.

D'abord, nous devions éviter qu'on nous assigne le statut de cliente régulière, ce que nous avons acquis au fil des mois dans différents bars fréquentés. Dans notre cas, ce fut une erreur de penser que les danseuses seraient davantage intéressées à nous donner gratuitement de leur temps de travail sachant que nous étions des clients réguliers de la place. En effet, les quelques danseuses qui sont venues à notre rencontre sont celles qui sollicitaient des danses en privé à la clientèle. Se voyant refuser une invitation, elles poursuivaient leur tournée afin de trouver un client intéressé par leurs services. Leur attitude était tout à fait justifiée compte tenu du fait qu'elles devaient gagner leur vie. De notre côté, il était toutefois clair que nous ne pouvions pas nous permettre de rémunérer la compagnie des danseuses. D'abord, parce que nous n'avions pas les moyens pour financer une telle démarche et ensuite, parce qu'il nous importait que leur participation soit dépourvue d'intérêts financiers. En fait, nous ne voulions pas être confinée dans un rôle de cliente régulière.

Enfin, nous devons trouver un moyen de procéder à notre étude de terrain sans être obligée d'être accompagnée d'un homme afin de nous libérer de certaines contraintes. Les horaires de travail étaient en effet souvent difficiles à établir et il nous apparaissait évident que nous ne pouvions pas demander à une personne de consacrer plusieurs heures de son temps libre à une activité de recherche qui ne la concernait pas. Nous devons donc revoir notre stratégie d'entrée dans le milieu.

### **3.2.2 La constitution de relations privilégiées**

À l'instar de Whyte (1996), c'est la rencontre de personnes du milieu qui nous a finalement permis d'y entrer et d'y mener notre recherche. Au cours du mois de septembre 1999, nous sommes entrée en contact avec deux danseuses, inconnues l'une de l'autre, grâce à des connaissances que nous avons croisées au cours du mois d'août 1999. C'est en effet par hasard que nous avons revu, dans des circonstances et des lieux différents, des connaissances qui nous ont mise en relation avec des danseuses. En peu de temps, nous avons donc fait la connaissance de deux danseuses qui ont accepté de jouer le rôle d'informatrice clé au sein de leur milieu de travail respectif et qui nous ont par la suite accordé leur confiance. La rencontre de nos informatrices clés ainsi que la sélection de nos deux sites de recherche sont donc le résultat de circonstances tout à fait fortuites.

### **3.3 Le terrain d'étude**

La sélection de notre terrain d'étude n'est pas, nous venons de le préciser, le résultat d'une décision réfléchie et calculée en fonction de divers critères préalablement définis. Nous avons toutefois bien été servies par le hasard de nos rencontres. En effet, l'une de nos informatrices, Marie-Maxime, exerçait le métier de danseuse nue dans un bar qui permettait les danses-contact dans des isolements alors que l'autre, Laura, travaillait dans un bar qui les interdisait. De plus, l'établissement dans lequel travaillait Marie-Maxime, renommé le bar *Le rendez-vous* pour les fins de l'étude, était situé en banlieue, alors que celui de Laura, que

nous appellerons le bar *Le détour*, était localisé en plein cœur du centre-ville de Montréal. Il faut se rappeler qu'à cette époque la danse-contact ne se pratiquait pas dans les établissements situés sur l'île de Montréal et que ce n'est qu'à partir de 2000, suite à un jugement de la Cour suprême du Canada qui clarifiait une zone d'ombre importante entourant son statut légal, que des tenanciers ont progressivement installé des isolements afin d'en permettre la pratique.

Les distinctions entre les deux établissements dans lesquels travaillaient nos deux informatrices nous permettaient donc d'atteindre nos objectifs de recherche, c'est-à-dire d'examiner la construction du travail des danseuses nues à partir de leur point de vue et de comprendre le rôle que peut jouer la présence d'un contact dans ce processus et dans l'organisation du travail.

De plus, du point de vue de leur superficie, de leur aménagement intérieur, de l'apparence physique des clients et des danseuses qu'on y rencontre, ces deux établissements ne se démarquaient guère l'un de l'autre, ni même de plusieurs autres milieux visités. En fait, les établissements qui font commerce de la danse érotique et qui ont la réputation d'accueillir une clientèle d'affaires ou du *jet set* et d'embaucher que de jeunes femmes répondant à des critères de beauté très précis sont peu représentatifs du marché québécois.

### **3.3.1 Le bar *Le rendez-vous***

Le bar *Le rendez-vous*, situé en banlieue de Montréal, tient commerce depuis 1975. Ce bar accueille les clients du lundi au samedi de 12 h à 3 h. Le dimanche, le bar ouvre ses portes à 20 h et les ferme à 3 h. À l'exception du dimanche, il y a deux quarts de travail. Le quart de travail de jour débute à 12 h et se termine à 20 h alors que celui de soir commence à 20 h et prend fin à la fermeture du bar, c'est-à-dire à 3 h du matin. Durant ces deux quarts de travail, les clients peuvent assister à des performances sur la scène et demander des danses en privé.

Le bar *Le rendez-vous* présente un décor simple et modeste. Cependant, à la différence du bar *Le détour*, le décor du bar *Le rendez-vous* est quelque peu défraîchi, voire négligé. En franchissant le vestibule du bar, on arrive directement dans la salle où se déroulent les spectacles sur la scène. L'intérieur du bar a une forme plutôt rectangulaire et les murs sont tous recouverts de miroirs. Le comptoir du bar semble parfaitement centré contre le mur qui fait face à l'entrée principale. À ce comptoir, on dénombre dix places assises. Derrière le comptoir du bar, il y a deux pièces : le bureau du patron et un espace servant à entreposer la bière, l'alcool et d'autres objets divers. La scène, quant à elle, est située en plein centre de la pièce et des tables y sont placées tout autour. Comme dans la plupart des bars de ce type, des ampoules de différentes couleurs clignotent et éclairent la scène en permanence. L'éclairage de ce bar est toutefois beaucoup plus faible que celui qu'on retrouve dans plusieurs bars, notamment au bar *Le détour*. Un poteau se dresse également sur une des extrémités de la scène. Ce poteau constitue un accessoire de chorégraphie très utilisé par les danseuses<sup>28</sup>. Dans ce bar, à la différence de plusieurs autres, il n'y a pas de comptoir annexé à la scène<sup>29</sup>. Des tables y sont cependant rapprochées afin de permettre aux clients de regarder de près les spectacles des danseuses.

À droite de l'entrée principale du bar, se trouve la console et l'équipement audio servant à faire jouer la musique et à annoncer les spectacles sur la scène. Tout juste à côté de la console, il y a la loge des danseuses. La loge des danseuses est une minuscule pièce à l'intérieur de laquelle sont aménagés quelques casiers, un comptoir et un miroir. Cette pièce offre peu d'espace et de confort aux travailleuses. D'ailleurs, quelques danseuses n'ont d'autre choix que d'utiliser la salle de toilettes pour se préparer au travail. Dans ce bar, à la différence du bar *Le détour*, la salle de toilettes des femmes est une pièce distincte

---

<sup>28</sup> Toutes les scènes des établissements de danseuses nues que nous avons visités possèdent un tel poteau.

<sup>29</sup> La grande majorité des établissements de danseuses nues dispose d'un comptoir uni à la scène. D'ailleurs, lorsqu'un client entre dans un de ces bars, le portier pose très souvent la question suivante : « *une table ou le bar du stage ?* ». Le "bar du stage" renvoie en fait au comptoir annexé aux limites de la scène.

de la loge mais elle n'est guère plus grande que la loge des danseuses. En effet, dans cette pièce, il n'y a que deux toilettes, un comptoir – qui est par ailleurs toujours encombré des effets personnels des danseuses – un miroir et une chaise. Dans ce bar, les danseuses n'ont donc pas d'espace confortable pour se reposer durant la soirée. À droite de l'entrée du bar, entre la loge des danseuses et la salle des toilettes des femmes, une petite pièce semi-fermée par des murs de plexiglas loge quelques machines de loterie. Cette pièce est plus grande que la loge des danseuses.

Finalement, à gauche de l'entrée principale, il y a sept isolements installés les uns à côté des autres. Ces isolements, utilisés pour l'exécution des danses-contact, sont de petites pièces construites en treillis de bois et en plexiglas et conçus pour accueillir deux personnes : une danseuse et un client. Il n'y a en effet de l'espace que pour une chaise, un tabouret et une simple tablette fixée sur un mur afin d'y déposer les consommations. Ils ne sont cependant pas complètement fermés par une porte.

### **3.3.2 Le bar *Le détour***

Le bar *Le détour*, situé au centre-ville de Montréal, est en affaires depuis 1989. Ce bar accueille les clients du lundi au vendredi de 14 h à 3 h. Le samedi et le dimanche, le bar ouvre ses portes à 16 h et les ferme à 3 h. La semaine, durant la journée, c'est-à-dire de 14 h à 19 h, le bar n'est ouvert que pour servir des boissons aux clients. La présentation des spectacles érotiques et les danses en privé ne débutent que vers 19 h, heure à laquelle les danseuses entament leur quart de travail. De 14 h à 19 h, seuls une barmaid, un portier et le propriétaire sont présents<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Les danseuses qui désirent travailler durant ces heures ont toutefois la permission de le faire. Le patron n'oblige cependant aucune de ses employées à travailler pendant la journée. Dans les faits, il n'y a qu'une et parfois deux danseuses qui se présentent au travail durant le quart de travail de jour. Elles ne le font toutefois qu'occasionnellement et le plus souvent, elles s'y rendent vers 16 h pour ainsi terminer leur quart de travail à minuit plutôt qu'à 3 h.

Le bar *Le détour* est un endroit bien tenu. Le décor y est simple, sans élément superflu. À la différence de certains établissements de danseuses nues, le bar *Le détour* ne verse pas dans la surabondance de lumières fluorescentes de toutes les couleurs. En pénétrant dans l'établissement, on longe un petit couloir qui mène directement à la salle où se déroulent les spectacles des danseuses. Au bout de ce couloir, l'animateur<sup>31</sup>, qui a vue sur l'ensemble de la salle, s'affaire à annoncer les spectacles sur la scène et à faire jouer la musique. Tout près de la console de l'animateur, les tabourets qu'utilisent les danseuses pour l'exécution des danses aux tables sont empilés sur le plancher. Le comptoir du bar, disposé en plein centre de la salle, fait face à la console de l'animateur. Il y a une dizaine de places assises au comptoir du bar. Le comptoir du bar divise la salle de cet établissement en deux sections. À gauche de ce comptoir, on trouve quelques machines de loterie et quelques tables qui offrent une mauvaise visibilité aux clients désireux de regarder les spectacles sur la scène. Ces tables permettent toutefois aux clients de visionner des films pornographiques qui se succèdent toute la soirée. Un téléviseur est placé tout près du comptoir du bar. Seules les soirées télévisées de hockey délogent le programme régulier, c'est-à-dire la transmission des films pornographiques.

C'est dans cette section du bar que se situent la salle de toilettes des hommes et celle des femmes. La salle de toilettes des femmes sert aussi de loge aux danseuses, c'est-à-dire de lieu où elles s'apprêtent pour le travail. Les clientes utilisent la même salle de toilettes que les danseuses. Dans cette minuscule pièce, outre deux toilettes, un lavabo et un minuscule miroir, on trouve une dizaine de casiers qui permettent aux danseuses de ranger leurs vêtements et autres effets personnels. Dans cette pièce, il n'y a pas assez d'espace pour placer une chaise et les danseuses doivent se préparer debout dans cette salle de toilettes qui sert également de loge<sup>32</sup>. De plus, lorsque des danseuses désirent se reposer et

---

<sup>31</sup> L'animateur renvoie à ce qui est communément appelé le disc-jockey.

<sup>32</sup> Au mois de novembre 2001, le propriétaire de l'établissement entreprend des rénovations dans son établissement afin d'agrandir la loge des danseuses. Les travailleuses disposent alors d'un

prendre congé des clients quelques minutes, c'est dans cette pièce qu'elles se rendent. Il n'est pas rare de voir une danseuse cherchant le repos assise par terre tout au fond de la loge<sup>33</sup>. La salle de toilettes des hommes est localisée juste à côté de celle des femmes. Face à la salle de toilettes des hommes, une minuscule pièce sert de bureau au propriétaire et au gérant de l'établissement. Dans cette pièce, il n'y a de l'espace que pour une table, une chaise et quelques étagères sur lesquelles s'entassent des papiers et autres objets. Finalement, tout au fond du bar, on aperçoit une sortie d'urgence et une autre pièce. C'est dans cette pièce que sont entreposées les caisses de bières, les bouteilles d'alcool et les autres objets utilisés par les employés.

C'est dans la deuxième section de la salle, celle située à droite du comptoir du bar, que se trouvent la scène sur laquelle les danseuses offrent leur performance et les tables où prennent place les clients. La scène, accolée à un mur, est au centre de cette section. Des tables sont ainsi réparties autour des trois côtés de la scène. Un comptoir annexé aux limites de trois des côtés de la scène est aussi aménagé afin de permettre à des clients d'assister de près aux spectacles des danseuses. Une dizaine de chaises sont disposées tout autour de ce comptoir. Tous les murs de l'établissement sont recouverts de miroirs. Le sous-plafond de la scène est d'ailleurs lui aussi couvert d'un miroir. Outre les quelques néons qui éclairent l'ensemble du bar, des ampoules de différentes couleurs clignotent au-dessus de la scène et l'illuminent en permanence. Sur une des extrémités de la scène, un long poteau est érigé. Finalement, tout au fond de cette section, on trouve ce que le milieu des bars de danseuses nues appelle les « lits érotiques ». Ceux-ci consistent en une base de bois de la hauteur d'une table sur laquelle est posé un petit matelas. Une chaise est placée face à chacun de ces lits.

---

grand comptoir, de chaises et d'un long miroir qui leur permet de se maquiller dans un meilleur confort.

<sup>33</sup> Ce ne sont pas tous les bars de danseuses nues qui offrent si peu de confort à leurs travailleuses. En effet, dans quelques établissements visités, plus particulièrement ceux qui ont une grande superficie, les danseuses ont une loge fonctionnelle et plutôt confortable. Cette loge n'est cependant pas toujours distincte de la salle de toilettes qu'utilisent les clientes.

### 3.4 Les conditions de production des données

L'observation directe, en tant que dispositif de travail de recherche, impose une attitude réflexive au chercheur vis à vis les conditions de production de ses données. En effet, dans ce type de situation d'enquête, les interactions prolongées du chercheur sur le terrain jouent un rôle central dans la production des données. D'ailleurs, nombreux sont les ouvrages méthodologiques qui interrogent l'influence des conditions d'enquêtes et des relations face à face entre le chercheur et les interlocuteurs sur la qualité des informations recueillies pour la recherche. Nous ne souscrivons cependant pas à la position de plusieurs auteurs qui se réclament d'une épistémologie alternative ni à celle des adeptes de la réflexivité méthodologique, pour reprendre les termes de Sardan (2000), qui invitent les chercheurs à expliciter et à analyser systématiquement leur posture tout au long du processus de recherche. Leur compte rendu des conditions de production de leurs données et de leurs rapports aux acteurs sociaux donnent souvent lieu à de longs récits sur leur investissement affectif. Comme le rappelle Sardan,

*[q]u'il y est de surcroît, dans le séjour de terrain, de l'investissement affectif, des émotions, de la rencontre, de l'enthousiasme, c'est une évidence. Mais l'objectif de nos sciences reste cependant la connaissance empirique du social, sans illusion ni sur la transparence des sujets ni sur notre capacité à établir des relations radicalement nouvelles. Cet objectif de connaissance est suffisamment complexe en lui-même, et les gens que nous rencontrons à cet effet ont suffisamment d'épaisseur et de densité propres pour que l'on ne charge pas trop la barque en voulant que le terrain soit aussi et en même temps une rédemption, une conversion, une révolution, une fusion, un salut ou une psychothérapie (2000 : 442).*

À l'instar de Sardan, nous croyons que les problèmes soulevés par la question de la subjectivité du chercheur doivent être abordés uniquement dans une perspective méthodologique, c'est-à-dire du point de vue de ce qui est méthodologiquement pertinent. Comme l'affirme l'auteur,

*« si le terrain est souvent un fort lieu d'investissement affectif du chercheur, ce qu'il dit de sa relation personnelle aux acteurs locaux n'est pas aussi méthodologiquement intéressant que certains le proclament » (2000 : 417).*

C'est donc dans une perspective méthodologique que nous rendons compte de nos interactions de recherche les plus significatives eu égard de la production de nos données.

### **3.4.1 Les rôles et l'implication de la chercheuse**

C'est à titre d'amie que nos deux informatrices nous ont introduite aux portiers, les personnes en charge d'admettre ou de refuser les clients qui se présentent à leur bar. C'est ce statut qui nous a d'abord permis d'obtenir l'autorisation d'entrer et de fréquenter, sans la présence d'un homme et sur une base régulière, les deux établissements qui ont fait l'objet de cette recherche. Notre étude n'a cependant pas été conduite à visage couvert. Nous avons en effet d'entrée de jeu dévoilé nos intentions de recherche aux différentes personnes avec lesquelles nous sommes entrée en contact.

Tout au long de notre enquête, nous nous sommes en effet présentée comme une étudiante universitaire qui s'intéresse à la manière dont le métier de danseuse nue se pratique et qui devait, pour obtenir son diplôme, effectuer une étude sur un sujet de son choix. Durant notre enquête, nous sommes cependant demeurée, aux yeux de plusieurs personnes, une amie de Marie-Maxime et de Laura et, plus tard, une amie de Pascale, la barmaid du bar *Le rendez-vous*. En cours de route, nous devions souvent rappeler aux gens que nous étions toujours en train d'effectuer une étude sur la pratique de la danse érotique; les personnes avec qui nous avons réussi à établir un bon contact oubliaient régulièrement les motifs principaux de notre présence. En réalité, plusieurs personnes du milieu avaient de la difficulté à concevoir que notre travail de recherche puisse s'échelonner sur plusieurs mois. Régulièrement nous recevions des commentaires du genre *« Ah oui c'est vrai, j'avais oublié. Mais tu n'as pas encore terminé ? C'est*

*bien long* ». C'est donc avec ce double statut, d'amie d'une danseuse ou d'une barmaid, et d'étudiante qui doit produire «un très long travail de recherche», que nous avons effectué notre enquête de terrain.

Selon nous, notre statut d'amie d'une danseuse a grandement facilité et accéléré notre insertion dans le milieu. Par exemple, Laura travaillait depuis plusieurs années au bar *Le détour* et elle y était assez bien intégrée. Elle était également appréciée de l'ensemble de ses collègues, du portier et de son patron. Nous avons donc été bien accueillie par le personnel et, très rapidement, nous avons réussi à créer des liens de confiance avec quelques danseuses et avec le portier, ce qui nous permettait de nous présenter au bar en l'absence de Laura et de ne pas demeurer assise seule au bar.

Au bar *Le rendez-vous*, notre informatrice, Marie-Maxime, était toutefois assez impopulaire auprès de quelques danseuses. D'entrée de jeu, Marie-Maxime nous avait toutefois informée de l'hostilité que sa présence provoquait chez certaines de ses collègues. Cette hostilité était visible et s'expliquait par son très grand succès financier et sa popularité toujours grandissante auprès de la clientèle. Marie-Maxime n'avait cependant pas que des ennemis et sa popularité auprès des clients faisait en sorte que nous passions très peu de temps en sa compagnie lorsque nous étions au bar, ce qui nous permettait de nous distancier d'elle et de tisser ainsi des liens avec d'autres personnes.

Très tôt dans notre enquête nous nous sommes liée d'amitié avec la barmaid de ce bar. La barmaid était une jeune femme très enjouée et appréciée de l'ensemble des personnes que nous avons rencontrées en cours de terrain. Les liens de confiance que nous avons réussi à établir avec plusieurs danseuses et avec plusieurs clients réguliers de la place sont d'ailleurs attribuables en grande partie à notre bonne entente avec la barmaid de ce bar. La barmaid nous a en effet régulièrement mis en contact avec plusieurs interlocuteurs utiles à notre recherche puisque nous passions beaucoup de temps assise à son comptoir. Il s'agissait par ailleurs d'un assez bon endroit pour l'observation puisque plusieurs clients y

prenaient place et plusieurs danseuses s'y réunissaient pour bavarder entre elles et avec la barmaid. Il était aussi entendu avec les portiers, tant au bar *Le rendez-vous* qu'au bar *Le détour*, que nous ne devions pas prendre place à une table en compagnie des clients de la place. Nous passions donc notre temps d'observation assise au bar et dans la salle de toilettes des femmes, lieux de réunion assez importants pour les danseuses. Au bar *Le détour*, nous passions également beaucoup de temps debout à l'entrée du bar à discuter avec le portier, l'animateur et les danseuses qui y passaient pour prendre un tabouret<sup>34</sup>. La salle de toilettes des femmes était aussi un lieu de rencontre fort intéressant pour nous. C'est à cet endroit que nous faisons régulièrement plus ample connaissance avec les danseuses, notamment en participant à des conversations courantes entre femmes au sujet de leurs conjoints, leurs enfants, leurs coupes de cheveux, leurs vêtements, etc.

Les établissements qui présentent des spectacles érotiques sont des lieux caractérisés par une grande circulation des personnes. Au cours de l'année passée sur le terrain nous avons donc perdu des contacts, parfois importants, mais nous en avons aussi créé de nouveaux. Aussi, nous n'avons bavardé qu'avec un très petit nombre de clients. Le plus souvent, il s'agissait de clients réguliers qui prenaient place au comptoir du bar. Nous n'avons également pas été en mesure de discuter avec toutes les danseuses qui ont travaillé au bar *Le rendez-vous* et au bar *Le détour*. Certaines danseuses se sont montrées plutôt silencieuses en notre présence, tandis que d'autres avaient beaucoup à dire sur des sujets qui concernaient notre recherche. Enfin, nous n'avons pas toujours inspiré de la sympathie à certaines de nos interlocutrices. Un soir, par exemple, Claude, une danseuse avec qui nous avons très peu discuté jusque-là, nous a fait part de ce qu'elle pensait de nous. Elle nous a dit, en s'adressant à Sarah qui s'était accrochée à notre coup et qui ne cessait de nous complimenter : « *Je pensais qu'elle était hyper straight cette fille là* ». C'est à ce moment-là que nous avons

---

<sup>34</sup> Au bar *Le détour*, les danses aux tables s'effectuent sur un tabouret que les danseuses disposent entre les jambes du client.

compris que notre statut d'étudiante universitaire avait créé une distance avec certaines danseuses. Grâce aux éloges de Sarah, avec qui nous avons d'ailleurs tissé une assez bonne relation de confiance et pour qui la différence d'études ne causait pas de problème, nous avons toutefois été mesure de nous rapprocher de Claude<sup>35</sup>. En fait, ce qui nous rapprochait de certaines danseuses, comme avec Sarah, c'était simplement le fait d'être une femme qui s'intéresse à ce qui les préoccupe.

Nous avons également commis quelques erreurs qui nous ont privé de conversations plus approfondies avec certaines danseuses. Christina, par exemple, une danseuse qui travaille dans le milieu depuis plusieurs années, nous expliquait un moment important de sa trajectoire professionnelle. Plutôt que d'écouter ce qu'elle avait à raconter à ce sujet, nous avons posé une question inappropriée sur sa vie personnelle. Notre question était embarrassante pour Christina, ce qui a mis fin à une conversation qui s'annonçait pourtant assez intéressante.

Nous avons certainement posé plusieurs questions maladroites dans le cadre de notre étude. Nous n'avons toutefois aucun moyen « d'évaluer scientifiquement » l'influence des erreurs commises en cours de terrain sur la qualité de nos données, ni celle de nos statuts de chercheuse, d'étudiante, d'amie d'une personne du milieu ou encore de femme. Nous sommes néanmoins en mesure d'affirmer que nos observations prolongées et notre rapport général au terrain nous ont permis d'atteindre une profondeur et une diversité de points de vue sur le sujet.

### **3.5 La collecte des données**

Notre étude est le résultat de plus de trois cent heures d'observation de terrain dans deux établissements qui présentent des spectacles érotiques. Nous n'avons cependant pas partagé nos heures de travail de manière égale entre nos

---

<sup>35</sup> Sarah n'a pas terminé ses études secondaires.

deux sites de recherche. Dans le lieu de travail de Marie-Maxime, le bar *Le rendez-vous*, nous avons effectué plus de deux cent heures d'observation, tandis que dans le lieu de travail de Laura, le bar *Le détour*, nous en avons réalisé une centaine<sup>36</sup>. À ces heures, s'ajoutent celles passées à nous entretenir avec nos deux informatrices en dehors de leur milieu de travail.

### 3.5.1 La période d'observation

Nos observations sur le terrain au bar *Le rendez-vous* et au bar *Le détour* s'échelonnent sur une période d'un an, c'est-à-dire de septembre 1999 à septembre 2000. Notre première période d'observation remonte au 16 septembre 1999 tandis que la dernière date du 25 septembre 2000. C'est à raison de deux à quatre fois par semaine que nous nous sommes rendue dans l'un ou l'autre de nos milieux d'étude. Une séance d'observation durait en moyenne de deux à six heures. Hormis quelques exceptions, nos observations de terrain ont toutes eu lieu pendant le quart de travail de soir, c'est-à-dire entre 19 h et 3 h du matin. Nos premières séances d'observation sont aussi tributaires des horaires de travail de nos deux informatrices clés. Nous avons diversifié et intensifié nos périodes d'observation au fur et à mesure que notre insertion dans le milieu nous le permettait.

Nos observations de terrain ont été confinées quotidiennement dans un journal de route. Sur le terrain et en présence des répondants et des répondantes, nous n'avons cependant jamais pris de notes écrites. C'est après chaque période d'enquête que nous prenions le temps nécessaire pour rédiger un compte rendu

---

<sup>36</sup> Au cours de l'année passée sur le terrain, le nombre de danseuses et de clients au bar *Le détour* ne cessait de diminuer. Le patron et le gérant expliquaient cette situation par la prolifération des bars qui permettaient la pratique des danses-contacts, interdites à ce moment-là au bar *Le détour*. Pendant un certain temps, cette situation nous était profitable puisque nous disposions de beaucoup de temps pour discuter avec les danseuses inoccupées avec les clients. À un certain moment, nous avons toutefois décidé de diminuer nos heures de terrain à ce bar puisque nous passions trop de temps assise seule au bar et nos observations n'apportaient rien de nouveaux à nos données.

détaillé des événements observés et partagés et pour mettre au jour notre rapport de terrain.

### **3.5.2 Les entretiens ethnographiques**

Nos données proviennent de nos propres observations de terrain mais aussi d'entretiens non structurés et semi-structurés. Par entretiens non structurés, nous entendons en fait les conversations courantes que nous avons eues avec les différentes personnes rencontrées durant nos périodes d'observation. En réalité, la conversation ordinaire est un élément constitutif de l'observation directe dans la mesure où le chercheur doit entrer en contact avec les personnes du milieu et poser des questions sur les événements qui se déroulent en sa présence (Lapassade, 1991; Whyte, 1984). Certaines conversations de terrain reflètent les préoccupations ou les intérêts des personnes rencontrées, tandis que d'autres correspondent plutôt « aux nôtres » en tant que chercheuse. En réalité, il ne s'agissait pas de nos intérêts personnels puisque ce sont nos relectures des données inscrites dans notre journal de terrain qui déterminaient les sujets de conversation que nous tentions d'aborder avec les personnes du milieu. Ce ne sont donc pas que les circonstances de l'échange spontané qui dictaient nos conversations. En fait, tout au long de notre enquête sur le terrain, nous cherchions constamment à provoquer des rencontres avec les personnes qui pouvaient, selon nous, préciser certaines de nos observations ou certains oui-dire dont nous avons été témoin.

Au cours de l'année passé dans nos deux terrains d'étude, nous avons conversé, parfois sur une base régulière et parfois non, avec la majorité des membres du personnel du milieu (danseuses, serveuses, barmaids, disc-jockey, portiers, gérants et propriétaires) et avec quelques clients<sup>37</sup>. Nos données ne reflètent cependant pas de manière égale le point de vue de toutes les personnes présentes au sein de chaque établissement ayant fait l'objet de cette étude. Deux

---

<sup>37</sup> La liste des personnes interviewées et citées dans le cadre de cette étude est en annexe 6.

raisons principales expliquent cette situation. D'abord, nous n'avons pas réussi à établir des liens de confiance de manière égale avec toutes les personnes rencontrées. Ensuite, quelques personnes avec qui nous avons discuté ont tout simplement quitté leur lieu de travail en cours de route. Parfois, ce sont aussi des clients réguliers avec qui nous avons établi une certaine relation de confiance qui ont cessé de fréquenter le milieu à l'étude. Tout au long de notre enquête, nous avons cependant visé le contraste et la diversité des points de vue et des situations. La diversité des situations et des événements, plutôt que les catégories statistiques, sont d'ailleurs les critères qui fondent l'échantillonnage d'une étude menée selon une démarche inductive et inspirée de la théorie ancrée.

Sur une base plus ou moins régulière, c'est néanmoins avec 31 danseuses que nous avons discuté durant notre enquête de terrain. À partir de nos entretiens, nous avons construit un profil général de ces 31 femmes. Le tableau 1 fait état du profil de ces femmes.

Sur une base régulière, nous avons également mené des entretiens semi-dirigés avec nos informatrices en dehors de leur contexte de travail. Les thèmes abordés durant l'entretien émanaient d'observations de terrain que nous voulions approfondir et de ce qui préoccupait nos informatrices. Ces entretiens nous ont permis d'ajuster notre grille d'observation mais aussi d'établir une certaine complicité et une relation de confiance avec nos informatrices.

Tableau 1 : Profil des danseuses nues au moment de la collecte des données

	<b>Au bar <i>Le rendez-vous</i></b>	<b>Au bar <i>Le détour</i></b>	<b>Total</b>
<b><u>Âge</u></b>			
Moins de 25 ans	3	3	6
25-29 ans	-	5	5
30-34 ans	3	5	8
35-39 ans	2	2	4
40-44 ans	6	-	6
45 ans et plus	2	-	2
Moyenne d'âge	35,6	28,5	
<b><u>Statut matrimonial</u></b>			
Mariée ou conjoint de fait	6	3	9
Divorcée ou séparée	5	5	10
Célibataire	5	7	12
<b><u>Nombre d'enfants</u></b>			
Aucun	5	8	13
1	2	3	5
2	8	4	12
3	1	-	1
<b><u>Études</u></b>			
Secondaire non terminé	6	4	10
Diplôme secondaire	-	-	-
Collégial non terminé	-	1	1
Diplôme collégial	1	1	2
Université	1	1	2
Autre formation post-secondaire	2	1	3
Données non disponibles	6	7	13
<b><u>Travail</u></b>			
Temps plein	13	9	22
Temps partiel	3	6	9
<b><u>Nombre d'années dans le métier</u></b>			
Moins de 5 ans	5	4	9
5-9 ans	1	1	2
10-14 ans	3	9	12
15-19 ans	1	1	2
20 ans et plus	6	-	6
<b><u>Nombre d'années à l'emploi dans le bar à l'étude</u></b>			
Moins de 1 an	5	4	9
1-3 ans	9	3	12
4-6 ans	1	1	2
7-9 ans	-	1	1
10 ans et plus	1	4	5
Sur une base occasionnelle	-	2	2
<b>Total</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>31</b>

Le profil des travailleuses présenté au tableau 1 permet de mettre en évidence la différence d'âge des danseuses entre les deux établissements. En effet, la moyenne d'âge au bar *Le rendez-vous* est de 35,6 ans alors qu'elle est de 28,5 ans au bar *Le détour*. Cette différence s'explique par la présence de huit femmes âgées de 40 ans et plus au bar *Le rendez-vous*. Au bar *Le détour*, aucune des travailleuses n'est âgée de plus de 39 ans. À ce bar, la majorité des danseuses sont âgées entre 25 ans et 34 ans, soit dix sur quinze.

En ce qui a trait le statut matrimonial des répondantes, le tableau 1 montre qu'il n'y a pas de différences marquées entre les deux groupes. Malgré la différence d'âge entre les travailleuses des deux établissements, il est possible de voir qu'un nombre égal d'entre elles sont séparées ou divorcées. En effet, dans chacun des deux bars, cinq répondantes ont vécu une rupture. Au bar *Le rendez-vous*, six des répondantes sont toujours mariées ou en union libre alors qu'elles sont trois à l'être au bar *Le détour*. Quant au nombre d'enfants, le tableau 1 souligne bien les différences entre les répondantes des deux établissements. En effet, alors que huit des répondantes au bar *Le rendez-vous* ont deux enfants, elles sont huit au bar *Le détour* à n'en avoir aucun.

En ce qui concerne le nombre d'années d'études, les données non disponibles sont trop nombreuses pour procéder à des comparaisons entre les répondantes. Néanmoins, le tableau 1 indique qu'un certain nombre de danseuses sont détentrices d'un diplôme collégial, universitaire et professionnel, et ce, dans les deux bars. Elles sont quatre au bar *Le rendez-vous* à détenir un diplôme post-secondaire alors qu'elles sont trois au bar *Le détour*. Nos données disponibles tendent toutefois à montrer qu'il y a plus de danseuses qui n'ont pas terminé leurs études secondaires qu'il y a de détentrices d'un diplôme. Sur cette question, nous devons toutefois être prudentes puisque nos données non disponibles concernent près de la moitié des répondantes.

Sur le plan du nombre d'heures consacrées au travail, le tableau 1 indique que les danseuses qui travaillent à temps plein à titre de danseuse nue sont plus

nombreuses au bar *Le rendez-vous* qu'elles le sont au bar *Le détour*. En effet, au bar *Le rendez-vous*, treize des seize répondantes travaillent à temps plein tandis qu'au bar *Le détour* neuf des quinze répondantes exercent le métier à temps complet. Un examen attentif du profil de chaque danseuse montre que le statut matrimonial et la présence d'enfants n'expliquent pas cette différence<sup>38</sup>.

Le tableau 1 montre qu'il y a des distinctions entre les répondantes des deux établissements au plan du nombre d'années dans le métier. Au bar *Le rendez-vous*, 6 des répondantes ont plus de 20 ans d'expérience dans le métier alors qu'au bar *Le détour* aucune des répondantes n'a autant d'années d'expérience. Évidemment, cette différence s'explique par la présence de plusieurs danseuses au bar *Le rendez-vous* âgées de plus de 40 ans. Un examen du profil de chacune des répondantes de ce bar laisse toutefois voir que parmi les cinq danseuses ayant moins de 5 ans d'expérience, deux d'entre elles sont âgées entre 40 et 44 ans. Au bar *Le détour*, la majorité des danseuses, soit neuf sur quinze, possèdent entre 10 et 14 ans d'expérience dans le métier.

Enfin, en ce qui concerne le nombre d'années à l'emploi dans les établissements à l'étude, le tableau 1 permet de souligner quelques différences. Au bar *Le rendez-vous*, la plupart des danseuses, soit quatorze sur seize, y travaillent depuis moins de 3 ans tandis qu'au bar *Le détour* c'est le cas de la moitié des répondantes. En fait, au bar *Le détour*, il y a quatre danseuses qui travaillent pour le même employeur depuis plus de 10 ans alors que c'est le cas que pour une seule des répondantes au bar *Le rendez-vous*. Au bar *Le détour*, l'employeur se félicitait d'ailleurs souvent de réussir à garder plusieurs années ses employés, et ce, quel que soit leur poste.

### **3.5.3 Les données documentaires**

Nos enquêtes sur le terrain ainsi que les entretiens avec nos répondantes nous ont permis de rendre compte de la danse érotique telle que nous l'avons

---

<sup>38</sup> Pour un examen du profil de chacune des danseuses, revoir l'annexe 6.

observée dans chacun des établissements. Les activités propres au métier de danseuse nue évoluent cependant à l'intérieur d'un cadre légal particulier que nous nous devons de comprendre. Ces données sont importantes parce qu'elles nous informent des propriétés structurelles qui exercent une influence sur la définition du rôle de danseuse nue, mais aussi sur la dynamique interactionnelle qui prend place entre les danseuses et les clients. Nos débuts d'enquêtes sont d'ailleurs marqués par des changements légaux très importants.

Dans le cadre de notre étude, nous avons donc analysé les principales décisions judiciaires, au niveau provincial et fédéral, qui ont eu un impact direct sur la définition officielle du rôle de danseuse nue et sur la manière dont elles pouvaient ou ne pouvaient pas, pratiquer leurs activités de travail<sup>39</sup>.

### **3.6 Les procédures d'analyse**

Dans le cadre de notre étude, la cueillette et l'analyse des données ne renvoient pas à des étapes séparées et clairement distinctes de l'enquête, ni à un moment circonscrit dans le temps, c'est-à-dire situé à la fin du processus de recherche. Comment nous l'avons déjà précisé, notre recherche de terrain procède d'une démarche inductive qui fait de la collecte, du codage et de l'analyse des données des étapes inextricables.

#### **3.6.1 La rédaction du journal de terrain et sa codification**

Notre journal de terrain n'est pas un texte en soi, il est plutôt « *un ensemble sans cohérence préalable de cahiers ou de feuilles, plus ou moins structurés, plus ou moins ordonnés, selon les moments de la recherche et selon les phases de l'enquête* » (Weber, 1991 : 73). En fait, il constitue le matériau à partir duquel nous avons effectué la description et l'analyse de nos données.

---

<sup>39</sup> Les références des lois et de la jurisprudence consultées sont présentées dans la bibliographie.

Dans notre journal de terrain, on trouve le récit détaillé de nos observations et de notre expérience d'insertion dans le milieu. Le détail des événements observés et partagés y est consigné sous la forme d'une narration et classé dans un ordre chronologique, mais sans souci de la cohérence et des liens analytiques. Nos impressions et nos réflexions analytiques y sont inscrites en marge. Tout au long de notre collecte de données, nous avons néanmoins procédé à la codification de nos observations de terrain afin de faire ressortir les préoccupations des enquêtés et les éléments qui participent à la définition de la pratique de la danse érotique pour ainsi réajuster périodiquement notre grille d'observation et demeurer réceptive à de nouvelles pistes de réflexion. Au moment d'entamer notre enquête sur le terrain, nous avons en effet construit une grille d'observation provisoire afin d'orienter nos premières observations sur des éléments qui nous apparaissaient pertinents pour la compréhension du processus de travail de danseuse nue<sup>40</sup>. C'est par ce travail d'aller-retour entre le terrain et notre codification des données que nous avons procédé à l'élaboration progressive de nos catégories d'analyse, et cela, à partir des points de vue particuliers des différents acteurs sociaux.

Nous avons toutefois tenu un journal de terrain pour chacun des établissements étudiés. Cette manière de consigner nos observations nous a en fait permis de codifier nos données pour chacun des sites de recherche et de procéder ainsi à une préanalyse transversale de l'ensemble des informations recueillies. C'est en effet dans l'intention d'effectuer une analyse comparative de nos deux établissements et de leur pratique respective de la danse érotique que nous avons mené notre enquête de terrain. Par l'analyse transversale, nous avons cherché à examiner en quoi nos deux sites de recherche se distinguaient et se confondaient dans le but d'observer si la manière d'y exécuter les danses en privé (avec ou sans contact physique) contribuait à définir autrement le processus du

---

<sup>40</sup> Nous avons formulé quelques questions générales sur le profil des danseuses nues, sur leur façon d'exécuter les spectacles sur scène, sur leur manière de solliciter les clients ou encore d'exécuter des danses en privé pour eux, sur le type de résistances rencontrées au moment d'offrir

travail de danseuse nue et si cette dernière exerçait ou non une influence sur la dynamique interactionnelle en présence entre les différents acteurs sociaux qui participent à la définition de cette occupation.

Notre processus de codification des données emprunte au modèle proposé par Glaser (1978). Notre travail de codification s'inscrit en effet dans deux phases : une phase initiale axée sur la découverte des catégories empiriques et une seconde phase dont la codification est davantage orientée (*focused coding*). La première phase de codification, qui s'est par ailleurs échelonnée sur quelques mois, nous a non seulement permis de guider nos observations mais aussi de développer des catégories d'analyse plus précises. L'objectif de ce type de codification est en effet d'amener le chercheur à construire et à clarifier une catégorie en examinant l'ensemble des données qui s'y rapporte. Cela conduit souvent le chercheur à retourner à ses données initiales et à les retravailler en fonction de nouvelles catégories (Charmaz, 1983). De nouvelles catégories peuvent ainsi émerger du matériel qui avait été laissé pour compte ou qui avait été codifié autrement. Par son travail de codification, le chercheur est aussi amené à développer des sous-catégories qui expliquent et explicitent ses catégories plus générales. Cette procédure de travail reflète tout à fait notre démarche analytique.

### **3.6.2 Organisation de l'analyse**

L'analyse des données recueillies dans chacun de nos sites de recherche n'est pas présentée dans des chapitres séparés. Nos chapitres d'analyse, au nombre de trois, sont plutôt organisées en fonction de notre objectif principal de recherche qui est d'examiner comment les danseuses nues construisent leur travail au sein de conditions structurelles particulières et de comprendre le rôle que peut jouer la nature sexuelle du service – la présence ou l'absence de contact – dans ce processus et dans l'organisation du travail. Par conséquent, la

---

ou de délivrer des services, sur le type de rapport qu'elles entretiennent avec des clients réguliers et non réguliers, etc.

comparaison entre les deux établissements est contiguë à l'analyse des conditions qui construisent le travail des danseuses nues.

Notre étude repose sur le constat de l'existence d'un certain moralisme sexuel et d'une grande confusion entre les influences respectives des rapports de travail et des rapports sociaux de sexe dans le métier de danseuse nue tant dans des discours publics que dans des discours théoriques sur la danse érotique et, plus largement, sur le travail du sexe. Notre question de départ, qui guide nos trois chapitres d'analyse, est la suivante : dans la construction quotidienne du métier de danseuse nue, qu'est-ce qui relève du travail d'une part et de la sexualité d'autre part ?

Ainsi, peut-on penser, à l'instar de certaines danseuses et autres acteurs sociaux intéressés par la question, que la présence de la danse-contact dans le monde du spectacle érotique rapproche le métier de danseuse nue de la prostitution et rend davantage problématique la pratique du métier en discréditant davantage les travailleuses ? En d'autres mots, la sexualisation du métier de danseuse nue entraîne-t-elle une augmentation des effets négatifs associés au stigmatisme de la sexualité commerciale ? Le chapitre 4 tente d'apporter une réponse à cette question en examinant de quelle façon le stigmatisme et les interactions des danseuses et des clients interagissent.

Les chapitres 5 et 6, quant à eux, examinent comment les danseuses nues négocient les termes et les conditions d'échange de leur service à l'intérieur de conditions structurelles particulières. Plus précisément, ces chapitres étudient la manière dont la rémunération à la pièce, c'est-à-dire par le nombre de danses en privé exécutées pour des clients et payées par ces derniers, et la présence d'un contact interagissent sur les modalités d'échange des services et sur la construction des relations entre les danseuses et les clients.

Suivant la méthode d'enquête inductive inspirée de la théorie ancrée, c'est-à-dire par un processus de va-et-vient constant entre l'empirie et la théorie, chaque chapitre développe ses propres concepts servant à la construction d'un

modèle d'analyse. Chaque modèle s'inscrit toutefois dans le cadre général de l'interactionnisme et emprunte à des analyses sociologiques des métiers relationnels de service.

## **Chapitre 4. Les rapports de travail entre les danseuses nues : des efforts de régulation des activités de travail et de gestion d'un stigmaté**

Le travail des danseuses nues, à l'instar de toute autre forme de travail, est une activité régulée. Des règles officielles énoncées par les tenanciers mais aussi par les lois en vigueur dictent aux danseuses la bonne manière d'exécuter la prestation de leur service. Ce sont des règles de contrôle explicites. L'étude de la pratique de la danse érotique met toutefois en évidence un ensemble de règles autonomes, c'est-à-dire des règles informelles qui assurent son fonctionnement quotidien (Reynaud, 1991, 1988). Or, notre étude montre que ces règles informelles, élaborées par les danseuses, visent non seulement la régulation de la prestation de service mais aussi la gestion du stigmaté qui lui est lié.

L'analyse de la régulation des activités de travail par les danseuses elles-mêmes rend donc visibles les influences du stigmaté de la sexualité commerciale sur la pratique quotidienne de la danse érotique. Elle montre comment les danseuses, d'emblée discréditées en présence de leur public, tentent, par la maîtrise des impressions qui se dégagent des représentations des unes et des autres, d'exercer un contrôle sur leur situation de stigmatisées (Goffman, 1973a; 1975). Par l'examen des conduites visées par la régulation, conceptuellement décrites en termes de ruptures de représentation, nous sommes alors en mesure d'identifier les attributs qui jettent un discrédit sur le rôle de danseuse nue. Si la distanciation du rôle permet à certaines danseuses d'afficher sa différence par rapport au groupe, c'est-à-dire d'indiquer qu'elles ne possèdent pas vraiment les attributs liés à leur condition, la gestion du stigmaté demeure avant tout une préoccupation collective. La notion de représentation d'équipe, inspirée des travaux de Goffman (1973a, b), permet de bien souligner les enjeux

de la gestion quotidienne du stigmatisme de la sexualité commerciale pour les danseuses nues.

De plus, de la même manière dont les ouvriers cherchent parfois à se protéger des pressions de production venant de la direction (Reynaud, 1988), les danseuses cherchent à soutenir une certaine uniformité de la prestation de service parmi les membres de leur équipe de travail. Parce que leur prestation de service se situe à la fois dans un espace de concurrence et de coopération, deux dimensions difficilement conciliables, mais aussi parce que les travailleuses sont stigmatisées, des tensions émergent et fragilisent le maintien d'une définition commune de la situation.

Tenant compte de ces tensions et des contradictions qu'elles soulèvent, ce chapitre examine les modalités de régulation des activités de travail par les danseuses. Il se divise en trois sections. Dans la première section, nous présentons le modèle d'analyse, inspiré des travaux de Goffman (1973a, b; 1975), sur lequel s'appuie notre examen de la gestion du stigmatisme et de la régulation des prestations de service. Dans la deuxième section, nous examinons les influences du stigmatisme de la sexualité commerciale sur le travail des danseuses nues en mettant l'accent sur la manière dont les danseuses l'incorporent dans leurs activités de régulations autonomes. Enfin, dans la troisième section, nous analysons de quelles façons les danseuses cherchent à s'approprier un plus grand contrôle sur leurs activités quotidiennes de travail en tentant de maintenir entre elles une définition cohérente de la situation qu'elles proposent aux bénéficiaires de leur service personnel.

## 4.1 La gestion des impressions comme mode de régulation des activités de travail : un modèle d'analyse

C'est à partir d'une perspective microsociologique inspirée des travaux de Goffman (1973a, b; 1974, 1975) que nous analysons les régulations autonomes de travail par les danseuses nues. Parce que les danseuses exercent leur travail dans un milieu qui met souvent en présence des individus qui se connaissent généralement peu, n'ayant que des contacts relativement éphémères, et qui possèdent, par le fait même, peu d'informations au sujet des uns et des autres, l'information initiale que projettent les danseuses dans leur manière de se présenter elles-mêmes et de présenter leurs activités sont déterminantes en regard de la définition de la situation que formule leur public, c'est-à-dire les bénéficiaires potentiels de leur service.

La notion de définition de la situation, telle que la conçoit l'interactionnisme en tant que cadre théorique général, est au centre de notre modèle d'analyse des régulations de travail. La notion de définition de la situation est en fait étroitement liée à celle d'interaction. C'est en effet dans les interactions, par un processus d'interprétation, de communication et d'adaptation mutuelle, que se construit le sens d'une situation (De Queiroz et Ziołkowski, 1997). La compréhension du processus de définition de la situation passe donc par l'analyse de l'interaction face à face, c'est-à-dire par l'examen de « *l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres* » et qu'ils mettent en scène leur personnage (Goffman, 1973a : 23). La métaphore théâtrale qu'utilise Goffman pour analyser ce processus de définition de la situation présente un intérêt tout particulier pour notre recherche en ce qu'elle met en scène des notions qui permettent d'examiner concrètement comment des acteurs, par la présentation de soi et de leurs activités, tentent d'influencer la définition de la situation que formule leur public.

Chez Goffman, l'individu est conçu comme un acteur, voire comme un comédien qui accomplit des actes de représentation théâtrale devant un public. Par sa représentation, c'est-à-dire par la manière de se présenter lui-même et de présenter son activité, un acteur social donne, intentionnellement ou non, une expression de lui-même et les autres en retirent une impression qui contribue à définir la situation. En exposant son personnage, l'acteur oriente ainsi les impressions produites et influence la définition de la situation que formule son public.

Dans cette optique, on peut dire que l'information initiale que projette une danseuse par la manière de se présenter elle-même et de présenter son activité est déterminante en regard de la définition de la situation que formulent les bénéficiaires potentiels de leur service personnel. Par la présentation de soi et de ses activités, une danseuse communique donc des informations au public, de manière explicite mais aussi implicite, et ce dernier en retire certaines impressions à partir desquelles il entreprend de définir la situation. De ce point de vue, les danseuses exercent un travail qui requiert une grande maîtrise des impressions puisque leur habileté à influencer la définition de la situation que formulent les clients dans un sens qui les avantage aura un impact direct sur leur succès financier.

Chaque danseuse développe ainsi une manière de personnaliser sa représentation afin de se distinguer de ses concurrentes et d'inciter le public à la rémunérer pour ses services personnels. Cependant, que les danseuses donnent des représentations semblables ou différentes pour faire face à la compétition, elles constituent une équipe dans la mesure où chaque représentation individuelle produit un effet global, c'est-à-dire une impression d'équipe qui contribue à influencer la définition de la situation que formule le public. Goffman définit la notion d'équipe comme,

*[u]n ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation. C'est un groupe qui est en relation, non pas avec une structure*

*sociale ou une organisation sociale, mais plutôt avec une interaction ou une série d'interactions dans laquelle on maintient la définition adéquate de la situation (1973a : 102-103).*

La notion d'équipe, telle que conceptualisée par Goffman, exprime bien la dimension de coopération observée dans le milieu du spectacle érotique. En effet, les danseuses ne forment pas une équipe en raison d'affinités personnelles mais plutôt à cause d'un lien de dépendance réciproque dans le maintien d'une définition commune de la situation. Ce lien de dépendance s'explique par le fait que chaque danseuse est individuellement touchée par les impressions projetées par les représentations de chaque membre de l'équipe. Comme l'indique Goffman, ces impressions s'exposent toutefois à des ruptures. Lors du déroulement d'une représentation d'équipe, tous les membres ont en effet « *le pouvoir de vendre la mèche et de casser le spectacle par une conduite inappropriée* », discréditant et ruinant ainsi la définition de la situation (Goffman, 1973a : 83). Ce sont ces ruptures de représentation qui font l'objet d'une régulation autonome. Concrètement, cette régulation autonome se traduit par la surveillance constante des représentations des unes et des autres.

## **4.2 Les ruptures de représentation : des pratiques qui menacent la définition de la situation**

Les danseuses qui travaillent au sein d'un établissement sont donc membres d'une même équipe dans la mesure où leur représentation individuelle produit une impression globale qui contribue à définir la situation. Certaines danseuses, par la manière qu'elles ont de se présenter au public ou de lui présenter leurs activités, communiquent parfois des informations destructives en regard de la définition de la situation que cherche à préserver l'équipe. Ce sont les ruptures de représentation.

Par leur surveillance réciproque, les danseuses visent en fait la régulation de deux dimensions significatives qui interviennent dans le processus de définition de la situation : le stigmate lié à la sexualité commerciale et les modalités

d'exécution des services personnels. Plus précisément, par la régulation des ruptures de représentation, les danseuses cherchent à gérer l'influence du stigmate sur les conditions d'échange de leur service mais aussi à en préserver le contrôle en maintenant une certaine uniformité de la prestation de service parmi les membres de l'équipe. Les ruptures de représentation qui stigmatisent les danseuses sont particulièrement visibles dans certaines stratégies qui visent à recruter de nouveaux clients. Quant à celles qui menacent l'uniformité de la prestation de service, elles s'observent plutôt dans certaines stratégies ayant pour but la fidélisation de la clientèle, c'est-à-dire dans les efforts que déploient certaines danseuses pour « attacher » les bénéficiaires à leur service personnel<sup>41</sup>.

#### **4.2.1 La gestion du stigmate lié à la sexualité commerciale**

Le recrutement de la clientèle, c'est-à-dire la transformation d'un acheteur potentiel en acheteur, est l'une des activités de travail des danseuses qui fait le plus l'objet d'une régulation autonome en matière de stigmatisation. Au bar *Le rendez-vous* comme au bar *Le détour*, il n'existe pas de règles de contrôle explicites qui encadrent les activités de recrutement de la clientèle<sup>42</sup>. Par l'observation des ruptures de représentation et des réactions qu'elles suscitent chez plusieurs danseuses, on note toutefois l'existence d'un certain nombre de règles autonomes qui visent, de manière précise, la gestion du stigmate. Par la rupture des représentations, nous sommes également en mesure d'identifier les principaux attributs qui discréditent le rôle de danseuse nue.

Ainsi, un des attributs à partir duquel le rôle de danseuse nue est discrédité renvoie à l'idée selon laquelle les femmes qui gagnent leur vie en dansant nue devant des clients manquent généralement « de classe ». Plusieurs des danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude, et ce, quel que soit

---

<sup>41</sup> Les stratégies de recrutement de la clientèle et de fidélisation font toutefois l'objet d'une analyse détaillée dans le chapitre suivant.

<sup>42</sup> Nous avons déjà précisé dans le chapitre 1 que l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* qui interdisait certains modes de recrutement de la clientèle n'a plus force de loi depuis le mois de juin 1999. Pour plus de détails, nous renvoyons encore à l'annexe 1.

l'établissement dans lequel elles travaillent, ont intériorisé ce stigmate et exercent une régulation des représentations de certaines collègues susceptibles d'être interprétées par les clients comme ayant un « manque de classe », discréditant ainsi tous les membres de l'équipe. Parmi les comportements qui « manquent de classe », on trouve celui qui consiste à demander d'entrée de jeu aux clients s'ils désirent recevoir une danse en privé. Certaines danseuses utilisent en effet des formules du genre : « *As-tu envie d'une petite danse mon chéri ?* » D'autres, le font toutefois sur un ton plus insistant : « *Fais-moi donc danser* ». Une autre stratégie visée par la régulation autonome est celle qui consiste à insister auprès d'un client qui a pourtant refusé une prestation de service.

*Un soir, Mélane cherchait désespérément un client pour exécuter des danses en privé. Tous les clients présents dans l'établissement avaient déjà refusé sa compagnie. Elle a alors rejoint de nouveau un des clients assis au bar et lui dit : « Fais-moi donc danser. Ça va m'aider à payer mes comptes. Mon loyer et mon téléphone sont en retard et j'ai des enfants à nourrir. » (danseuse, bar Le détour)*

Selon certaines répondantes, les danseuses qui utilisent ce type d'approche de la clientèle pour gagner leur vie « *ne semblent pas se rendre compte à quel point elles n'ont aucune classe* » (Marie-Maxime, danseuse, bar *Le rendez-vous*), mais aussi et surtout à quel point elles « *contaminent la réputation des autres* » (Laura et Corinne, danseuses, bar *Le détour*).

« Manquer de classe », c'est aussi s'accaparer des clients en les sollicitant les uns après les autres, sans répit.

*Mélane sollicitait les clients sans relâche. Elle se rendait d'une table à l'autre et demandait à tous les clients s'ils désiraient l'inviter à danser. Ses collègues lui ont reproché d'être trop insistante auprès des clients et de les faire fuir de l'établissement. Les danseuses l'ont d'ailleurs surnommée la « sangsue ». Elle est, dit-on, « la honte du club », celle « qui manque de classe » (Laura, Corinne, Jade, Patricia, Amandine, danseuses, bar Le détour).*

Se précipiter sur les clients dès qu'ils font leur entrée dans l'établissement représente un autre exemple de conduite inappropriée qui contribue à la stigmatisation des danseuses.

*Isabella raconte qu'elle ne peut pas supporter lorsque des collègues s'accrochent littéralement au coup des clients dès qu'ils font leur entrée dans le bar. Ces filles, dit-elle, ont non seulement « l'air folle » mais elles font passer l'ensemble des danseuses de l'établissement « pour une gang de pas de classe » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Du point de vue des danseuses, les informations communiquées au public par ces types d'approches constituent une rupture de représentation parce que les clients qui les observent les interprètent comme ayant un « manque de classe ».

Au bar *Le rendez-vous*, là où certains contacts physiques entre les danseuses et les clients sont autorisés, on observe un autre type de rupture de représentation. Ainsi, les danseuses qui approchent les clients en affichant une trop grande promiscuité et disponibilité sexuelles à l'endroit des clients sont aussi accusées de discréditer l'équipe et de contribuer à sa stigmatisation.

*Un soir, une danseuse nouvellement embauchée a adopté un style de sollicitation plutôt lascif. Elle s'accrochait au coup des clients, leur caressait les cheveux et leur massait les épaules. On pouvait aisément observer un regard désapprobateur sur le visage de presque toutes les danseuses qui la regardaient. À un moment, Laurence, assise à nos côtés, s'est brusquement redressée en disant : « Là j'en peux plus, elle va voir comment ça se passe ici si je l'accroche. On n'a pas besoin de ce genre de fille ici, elle nous fait toutes passer pour des filles pas de classe et des saloppes. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Au bar *Le détour*, ce type d'approche n'était pas toléré par les personnes en poste de gérance. Néanmoins, les comportements susceptibles d'être interprétés par le public en termes de promiscuité sexuelle préoccupaient aussi les danseuses.

*Un soir, Véronica a laissé un client lui caresser légèrement une épaule alors qu'elle était assise en sa compagnie. D'un bond, Patricia s'est levée en disant : « Si les filles commencent à faire ça, les clients vont nous prendre pour des saloppes et ils vont toujours vouloir qu'on se comporte de cette manière. » (danseuse, bar Le détour)*

Comme les propos d'un client le laissent voir, la promiscuité sexuelle et la moralité sexuelle douteuse sont des caractéristiques attribuées aux danseuses nues. De manière générale, une femme qui exerce le métier de danseuse nue, c'est-à-dire qui gagne sa vie par la vente de prestations érotiques ou sexuelles, est perçue comme une femme aux mœurs légères.

*Un soir, alors que j'étais assise au bar en compagnie de quelques danseuses, un client m'a demandé si j'étais disponible pour danser en privé pour lui. Après lui avoir répondu par la négative, ce client répondit : « J'aurais dû y penser, tu as pas l'air d'une guidounne ». À la question : « Que veux-tu dire ? », il a simplement rétorqué : « Tu sais ce que je veux dire. » Après lui avoir dit que je ne comprenais pas le sens de son commentaire, il m'a simplement répondu : « Et bien, c'est assez simple tu n'es pas toute nue. » (client, bar Le détour).*

Selon des clients, une femme qui gagne sa vie comme danseuse nue ne peut être « une bonne fille ». En effet, « une bonne fille, ça ne danse pas toute nue » (William, client régulier, bar *Le rendez-vous*).

Pour des clients, les danseuses ne sont également pas « assez bonnes » pour partager la vie intime d'un homme. Du point de vue de clients, une relation intime et sérieuse ne se construit qu'avec une « bonne fille » et « une bonne fille n'accepte pas de travailler comme danseuse » (Julien, client régulier, bar *Le rendez-vous*). Ce même client affirme toutefois ne pas fermer la porte à d'éventuelles rencontres avec des danseuses. Au contraire, dit-il, il est dans une période de sa vie où il n'a pas envie d'être sérieux. À cet égard, les danseuses constituent un choix approprié : « là j'ai envie de ne pas être sérieux et de sortir. Avec ces filles, je peux faire cela puisqu'elles sont sur le party. »

Pour certains clients, la différence entre les femmes qui travaillent à titre de danseuses nues et celles qui exercent un tout autre métier s'observe aussi par le langage. Par manque d'instruction, les danseuses s'expriment avec vulgarité : « *On reconnaît tout de suite une danseuse par son langage, ça sacre tout le temps, ça pas appris à parler* » (Olivier, client régulier, bar *Le rendez-vous*).

Ces exemples mettent bien en évidence les différents attributs imputés aux femmes qui participent au commerce des services de nature sexuelle. Du point de vue des clients qui fréquentent les établissements, sur une base régulière ou non, les danseuses constituent bel et bien une catégorie de femmes distinctes. En effet, elles sont à leurs yeux des femmes aux mœurs légères, elles sont immorales, elles sont mauvaises, elles ne sont pas instruites et elles affichent un manque de savoir vivre. Nos données indiquent toutefois que les danseuses cessent de posséder les attributs de leur condition lorsqu'elles entrent en relation avec les clients. En d'autres termes, en présence du bénéficiaire de leur service, les danseuses sont, plus souvent qu'autrement, « différentes des autres [danseuses] », « plus fines », « plus gentilles », « plus intelligentes » ou selon le cas, « moins connes », « plus sensuelles » ou moins « vulgaires » (Alice, Andrée, Béatrice, Camille, Isabella, Laura, Marie-Maxime, Natasha, Sabine et Véronica, danseuses, bar *Le rendez-vous* et bar *Le détour*).

Les danseuses ont bien intériorisé le stigmaté lié à leur condition. Ce qu'elles définissent comme étant des ruptures de représentation illustre d'ailleurs assez bien cette intériorisation du stigmaté. Pour se protéger d'une identification indésirable avec des collègues dont l'attitude et les comportements discréditent l'équipe, certaines danseuses expriment toutefois le besoin de prendre une distance face à leur rôle mais aussi de former ce que Goffman appelle une clique. Dans un travail d'emblée discrédité, la formation de cliques et la distanciation par rapport au rôle constituent en fait des stratégies de négociation du stigmaté (Goffman, 1975).

#### 4.2.1.1 La distanciation par rapport au rôle et la formation de cliques

Les danseuses ne forment donc pas une équipe en raison d'affinités personnelles. Au contraire, elles sont plutôt, comme le précise Goffman (1973a) au sujet des équipes en général, en relation de familiarité forcée dans la réalisation de leur représentation. À bien des égards, elles peuvent être différentes les unes des autres et exprimer le désir de maintenir une distance sociale entre elles. La distanciation par rapport au rôle est un des moyens dont disposent les danseuses pour se protéger de la stigmatisation. Certaines danseuses manifestent ainsi le besoin de prendre leur distance en s'affichant différentes de « *la danseuse typique* ». Elles vont, par exemple, refuser systématiquement tous les verres que leur offrent des clients, s'abstenir de consommer de la drogue au travail, soigner leur langage, porter des tenues plus habillées sur scène et surtout, se tenir à l'écart de collègues qui pourraient discréditer leur image. La distanciation au rôle ne favorise cependant pas les liens de solidarité entre les danseuses. Elle contribue au contraire à les isoler les unes des autres, rendant ainsi plus difficile la régulation des conduites inappropriées.

En revanche, la formation de cliques renforce la solidarité entre les danseuses et favorise les liens de camaraderie. Goffman ne traite toutefois de la formation de cliques que du point de vue de l'identité. Selon lui, les cliques « *se forment non pas pour servir les intérêts de ceux avec qui l'acteur met en scène un spectacle, mais plutôt pour le protéger d'une identification indésirable avec eux* » (Goffman, 1973a : 85). Nos données montrent toutefois que les danseuses, en excluant de leur cercle les quelques collègues qui ne respectent pas un certain code de conduite en matière de gestion du stigmate, construisent des liens de solidarité qui leur permettent de maintenir un esprit de coopération dans le travail. Pour les danseuses qui travaillent dans un même établissement depuis plusieurs années, la formation de cliques et les liens de camaraderie qui en découlent, contribuent à l'amélioration de leurs conditions de travail.

## 4.2.2 La régulation des prestations de service

Les prestations de service, au bar *Le détour* comme au bar *Le rendez-vous*, étaient aussi visées par la régulation autonome. Les efforts de régulation étaient d'ailleurs beaucoup plus importants à cet égard qu'ils ne l'étaient en matière de gestion du stigmaté. Au bar *Le détour*, les règles explicites entourant les prestations de service étaient aussi des règles autonomes. En d'autres mots, c'est par l'application stricte des règles explicites que plusieurs danseuses cherchaient à assurer le fonctionnement quotidien de leur travail. Contrairement au bar *Le rendez-vous*, à ce bar la marge de manœuvre était plutôt nulle. Ainsi, la plupart des danseuses ne toléraient pas de leurs collègues qu'elles menacent la définition de la situation en ayant un contact physique avec les clients pendant l'exécution des danses en privé.

Au bar *Le rendez-vous*, la régulation explicite et la régulation autonome étaient plus ou moins éloignées l'une de l'autre. À ce bar, l'opposition et la négociation des règles étaient assez marquées. Les règles explicites, textuellement reproduites en annexe 2, précisaient quels types de touchers entre les danseuses et les clients étaient interdits mais en pratique, on observait plusieurs dérogations par rapport à ces règles. D'ailleurs, les écarts aux règles des unes et des autres constituaient une préoccupation majeure parmi la plupart des danseuses rencontrées dans le cadre de cette recherche. Les nombreux récits découlant de leur surveillance réciproque et constante en témoignent par ailleurs assez bien. À ce bar, la question de la régulation et des écarts aux règles était toutefois assez complexe.

En effet, les danseuses s'accusaient mutuellement de ne pas respecter les règles explicites qui définissent la manière acceptable d'exécuter une danse à 10 \$. Leurs propos laissaient donc entendre que seule une minorité de danseuses exécutent les danses selon les règles explicites. Cependant, très peu d'entre elles avouaient enfreindre les règles explicites. À ce bar, nous allons le voir, les

danseuses refusaient d'admettre l'existence de règles autonomes, différentes des règles explicites, assurant le fonctionnement quotidien de leur pratique.

Au-delà des divergences observées entre les deux établissements sur le plan des régulations, la majorité des danseuses manifestaient visiblement un grand souci à l'endroit des ruptures de représentation, c'est-à-dire des écarts aux règles explicites susceptibles de menacer la définition de la situation. Cette préoccupation se traduisait par une surveillance réciproque sans relâche. Les propos d'une danseuse ayant plus de 18 ans d'expérience dans le métier illustre bien cette préoccupation à l'endroit du maintien de la définition de la situation.

*« Les filles sont moins "friendly" entre elles. Elles s'occupent trop de ce que font les autres quand elles dansent pour un client. Si une fille se laisse toucher le bras, la jambe ou quelques chose comme ça, tout de suite elles vont se plaindre. Elles ont tellement peur qu'une autre en fasse plus » (Loréanne, danseuse, bar Le détour)*

Ce « plus » auquel fait référence cette répondante correspond aux écarts par rapport aux règles explicites puisqu'il renvoie aux gestes qui vont à l'encontre de ce qui définit ce que doit être une danse sans contact. Le « plus » que certaines danseuses donnent aux clients représente donc une menace de rupture dans la mesure où il constitue une manière d'offrir ses services qui va à l'encontre de ce que fait la majorité pour projeter une certaine impression de ce que constitue une danse sans contact. Nous pouvons comparer cette situation à l'exemple de l'ouvrier qui fait du zèle et qui par le fait même, menace la définition de la situation en remettant en question « *ce que font les autres ouvriers pour donner une certaine impression de ce qu'est une dure journée de labeur* » (Goffman, 1973a : 84).

Ainsi, au bar *Le détour* comme au bar *Le rendez-vous*, la manière qu'ont certaines danseuses d'exécuter les danses pour les clients pose des problèmes de rupture quant à la définition de la situation que cherche à préserver l'équipe. Au bar *Le détour*, on reproche à Évelyne, Rosalie et Florence, par exemple, de poser

légèrement leurs genoux sur les cuisses des clients, de frôler les bras des clients de leurs jambes nues et de s'appuyer sur leurs épaules au moment de se relever de leur tabouret<sup>43</sup>. Nous avons observé ces gestes, qui ne sont d'ailleurs posés qu'occasionnellement et discrètement, non seulement au bar *Le détour* mais aussi dans plusieurs autres établissements qui interdisent la pratique des danses avec contact. Pour les danseuses du bar *Le rendez-vous*, ce type de contacts physiques est plutôt inoffensif, voire d'un intérêt banal, mais au bar *Le détour* ils sont définis en termes de transgressions des règles autonomes (et explicites) et sont associés à une menace réelle à l'endroit de la définition de la situation. Comme l'explique Laura à propos du comportement de Rosalie, « *ce n'est pas grand chose ce qu'elle fait, mais ça fait toute la différence parce que les autres filles ne le font pas* » (danseuse, bar *Le détour*). Le succès réel de Rosalie est donc expliqué, en partie, par ce « *plus* » qu'elle offre aux clients lorsqu'elle danse en privé pour eux.

Au bar *Le rendez-vous*, on trouve la même explication au sujet des écarts aux règles explicites, à un point tel que les danseuses qui gagnent beaucoup d'argent sont systématiquement soupçonnées d'une inconduite quelconque. À ce bar, les récits sur les écarts de conduite sont cependant plus nombreux et mettent en scène des comportements très différents de ceux qui sont en cause au bar *Le détour*. De plus, les danseuses qui accusent leurs collègues se retrouvent, elles aussi, au banc des accusées.

*Au cours de l'automne 1999, Alice et Laurence sont accusées de permettre le cunnilingus aux clients pendant l'exécution des danses en privé. À son tour, Laurence reproche à Amber de masturber les clients jusqu'à l'éjaculation en s'asseyant sur eux et en se balançant les hanches dans un mouvement de va et vient. Sarah est aussi accusée de se balancer les fesses sur le client afin de le masturber. Catherine et Claude, quant à elles, sont accusées de caresser des mains le pénis des clients par-dessus leur pantalon. On soupçonne aussi certaines danseuses, comme Tami et Natasha, de glisser leurs mains sous les pantalons des clients*

---

<sup>43</sup> On se rappelle que les danses sans contact au bar *Le détour* sont exécutées sur un tabouret que les danseuses placent entre les jambes du client.

*pour les masturber. Enfin, on blâme Marie-Maxime d'embrasser les clients sur la bouche (danseuses, bar Le rendez-vous).*

À partir de l'hiver 2000, d'autres accusations se sont ajoutées à cette liste. De nouvelles danseuses (Victoria et Mélissa) ont été embauchées et, peu de temps après leur embauche, on les a accusées d'offrir des services sexuels complets tels que la fellation et la pénétration.

*Marie-Maxime raconte qu'elle a entendu Victoria expliquer à Mélissa qu'elle « pouvait faire de l'argent comme de l'eau » en faisant des fellations aux clients en échange de 50 \$. Marie-Maxime est aussi convaincue que Victoria a eu une relation sexuelle complète avec un client. Elle dit avoir entendu Victoria pousser un cri de jouissance alors qu'elle était assise sur un client dans l'isoloir voisin. Au moment où Victoria s'est relevée, Marie-Maxime aurait alors vu le pénis du client. De son côté, Christina dit avoir vu Mélissa faire une fellation à un client alors qu'elle dansait dans l'isoloir voisin. Enfin, Isabella et Sarah affirment aussi avoir été témoins de scènes semblables impliquant Mélissa et Victoria (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Les isoloirs au bar *Le rendez-vous* sont tous enlignés les uns à côté des autres et la partie supérieure des parois qui les sépare est en treillis de bois. Ce type d'assemblage à claire-voie de bois permet aux danseuses de voir certains agissements, d'entendre des sons et d'intercepter des bribes de conversation des autres. La lumière tamisée et le bruit causé par la musique jettent toutefois un doute sur certaines accusations. Les indices à partir desquels les danseuses détectent ou soupçonnent un écart aux règles autonomes sont donc tantôt manifestes, tantôt obscurs et saugrenus.

Ainsi, que des danseuses soient à tort ou à raison accusées de manquements aux règles explicites, il n'en demeure pas moins que la définition de la situation est réellement menacée par les comportements de certaines d'entre elles. Les danseuses du bar *Le rendez-vous* se plaignent d'ailleurs du fait qu'il leur est de plus en plus difficile de gagner de l'argent en exécutant des danses de manière « *straight* », c'est-à-dire sans qu'il y ait contact avec les parties génitales.

*Au cours de l'hiver 2000, Hélène se plaint du fait qu'il lui est devenu pratiquement impossible de gagner « autant d'argent qu'avant sans poigner le pénis des clients ». Elle invite d'ailleurs Marie-Maxime à lui avouer ses écarts aux règles en lui disant d'arrêter « de jouer à la sainte-nitouche » et d'admettre qu'elle a aussi recours à la masturbation des clients pour maintenir son revenu (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Comme l'indique Hélène, une fois les limites de la tolérance repoussées, il devient de plus en plus difficile d'encaisser les mêmes revenus que ses collègues en ne transgressant pas soi-même les règles autonomes.

*Au cours de l'hiver 2000, Marie-Maxime raconte qu'il n'est désormais plus rare que les clients ouvrent leur pantalon, exhibent leur pénis et cherchent à lui caresser le vagin pendant qu'elle danse pour eux. Lorsqu'elle refuse leurs propositions, ces derniers lui demandent parfois un moins grand nombre de danses ou encore la remercient de ses services. Elle avoue avoir elle-même repoussé ses propres limites avec un de ses clients réguliers en acceptant ses baisers sur la bouche et en lui frôlant le pénis de la main par-dessus son pantalon afin de contrecarrer, dit-elle, l'influence des écarts de conduite de sa proche rivale sur ses revenus (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Les propos de certains clients démontrent en effet que les danses à 10 \$ « straight », c'est-à-dire celles qui s'en tiennent aux types de touchers que permettent les règles explicites, perdent parfois leur attrait une fois les limites déjà dépassées.

*Des clients réguliers ne cachent pas leur disposition à offrir un montant d'argent supplémentaire aux danseuses qui acceptent de les masturber, et même de leur faire une fellation. Pour un supplément de 40 \$ ou de 50 \$, Julien, Olivier et Raymond soutiennent avoir été régulièrement masturbés par plusieurs danseuses. Julien prétend aussi avoir reçu une fellation de l'une d'elles. Ces clients expliquent tous leurs comportements par le fait qu'il leur est difficile de demeurer à l'état d'excitation sans aboutir à l'orgasme. Sur ce sujet, Julien ajoute : « tu ne peux plus te contenter de moins une fois que tu en as eu plus » (clients réguliers, bar Le rendez-vous).*

À la fin de l'hiver 2000, des rumeurs circulent au bar *Le rendez-vous* à l'effet que la masturbation des clients soit devenue un service offert par la majorité des danseuses qui y travaillent. Comme l'indique l'extrait qui suit, les rumeurs peuvent circuler d'une ville à l'autre.

*Gabrielle raconte qu'une de ses anciennes collègues qui travaille dans un établissement à Québec a entendu dire d'un de ses clients réguliers que les danseuses du bar Le rendez-vous masturbaient les hommes dans les isoires. Ce client lui aurait dit que Gabrielle, qu'il avait d'ailleurs connue à Québec, travaillait « dans un trou parce que les filles masturbent les clients dans les loges » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Ce genre d'allégation demeure toutefois à l'état de rumeur puisque très peu de danseuses se risquent à en parler ouvertement entre elles et très peu dévoilent le montant d'argent qu'elles demandent aux clients en échange de leur prestation de service. Par ailleurs, les quelques danseuses qui décident de raconter librement leur manière de procéder n'attirent guère la sympathie de leurs collègues.

*Sasha explique, devant Marie-Maxime, Sarah et Hélène, qu'elle déteste lorsque les clients lui caressent les fesses et les seins. Pour éviter leurs touchers, dit-elle, elle préfère les masturber pendant toute la durée de la « danse ». Elle précise que, d'entrée de jeu, elle ouvre leur pantalon pour mieux les masturber. De cette façon, souligne-t-elle, les clients demeurent sagement assis sur leur chaise. Elle admet également leur charger 20 \$ de plus au montant total qui lui est dû. Lorsqu'un client riposte, elle leur répond tout simplement, en faisant référence au fait qu'elle les a masturbés, « mon amour, quand on la sort c'est 20 \$ de plus ». Après avoir entendu cette histoire, Hélène ne cessait de répéter : « Elle devrait être gênée et garder ses histoires pour elle. » (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Ces données laissent donc voir que les danseuses refusent d'admettre l'existence de règles autonomes ayant un contenu différent des règles explicites. Les propos d'une danseuse recueillis à l'été 2001 indiquent toutefois un certain changement sur ce plan.

*Un soir, alors que nous étions plusieurs à bavarder dans la salle des toilettes, Aurée, exaspérée par la présence de certaines danseuses qui, aux dires de plusieurs, offrent des services sexuels complets dans les isolements, lance d'un ton agressif : « Écoutez les filles, là ça va faire. On sait que presque tout le monde masturbe les clients, c'est correct. Mais là, les pipes et les complets c'est trop. » (Aurée, danseuse, bar le rendez-vous)*

Plusieurs danseuses, du bar *Le rendez-vous* comme du bar *Le détour*, se plaignent toutefois de ne pas pouvoir compter sur les patrons ou sur les portiers pour les aider à maintenir la définition de la situation. De l'avis des personnes en charge de l'application du règlement, la définition de la situation n'est pas menacée outre mesure.

*Le patron du bar Le rendez-vous affirme ne pas accepter que les danseuses à son service masturbent les clients. La masturbation des clients, précise-t-il, « est une des causes de congédiement des danseuses ». Le patron soutient toutefois ne pas être en mesure de détecter tous les écarts de conduite qui se produisent à l'intérieur des isolements. Pour éviter toute inconduite, dit-il en riant, « il devrait y avoir un portier de posté en permanence devant chaque cabine », ce qui n'est évidemment pas une solution envisageable. Un des portiers de ce bar ne nie pas la présence d'écarts de conduite dans les isolements mais il insiste sur son incapacité à toujours les détecter. Il affirme : « C'est sûr, il y en a toujours 2 ou 3 [danseuses] qui en font plus que les autres, mais on essaie de garder ça à 10 \$ et ça marche bien. » (patron et portier, bar Le rendez-vous)*

Du point de vue la régulation explicite, la majorité des danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude manifestaient leur insatisfaction à l'égard du travail de surveillance des portiers. Les portiers, tant du bar *Le rendez-vous* que du bar *Le détour*, étaient accusés de manquer de vigilance dans leur travail de surveillance mais aussi de faire preuve de favoritisme à l'endroit de certaines danseuses.

*Laura raconte qu'au cours d'une soirée Laurence s'est assise à plusieurs reprises sur les genoux des clients pour qui elle exécutait des danses. Selon elle, Yves, le gérant du bar, a volontairement*

*fermé les yeux sur les écarts de conduite de sa collègue (danseuses, bar Le rendez-vous).*

*Marie-Maxime raconte que Claude « n'est pas aussi sage qu'elle veut bien le laisser voir dans les loges » mais qu'elle a les faveurs du portier. Par conséquent, elle peut « faire son argent » sans se soucier de la surveillance (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Selon certaines danseuses, les plaintes aux portiers sont souvent inutiles et parfois même à éviter, puisque ce sont les plaignantes elles-mêmes et non celles qui outrepassent les règles explicites qui risquent le congédiement.

*Laura raconte que Yves, le gérant du bar, l'a déjà congédiée parce qu'elle se plaignait et qu'elle n'acceptait pas que des danseuses exécutent des danses à 10 \$ au bar Le détour. « Les saloppes », dit-elle, sont des filles qui ne respectent pas les règles du bar dans lequel elle travaille. À propos de ces filles, elle lance : « Si elles veulent faire des danses à 10 \$, qu'elles aillent dans un bar à 10 \$, mais qu'elles ne viennent pas nous faire chier ici. » (danseuse, bar Le détour).*

Les portiers n'ignorent pas l'insatisfaction de plusieurs danseuses à l'égard de leur travail de surveillance et les accusations dont ils font l'objet.

*Le gérant du bar Le détour admet juger différemment les plaintes qu'il reçoit en fonction de la plaignante. À ses yeux, les danseuses n'ont pas toutes la même crédibilité. Il ne s'agit pas de favoritisme, tient-il à préciser, mais bien de fiabilité des renseignements. Il affirme que ce sont presque toujours les mêmes danseuses qui se plaignent des comportements des autres tout en les adoptant elles-mêmes. Ces danseuses, ajoute-t-il, pensent que leurs propres écarts de conduite n'ont pas été identifiés par lui. Selon lui, il y a aussi des danseuses qui se plaignent injustement de certaines de leurs collègues de travail. Par exemple, lorsqu'une danseuse gagne beaucoup plus d'argent que les autres, cette dernière est rarement appréciée et, par voie de conséquence, elle est régulièrement accusée à tort d'avoir commis des écarts de conduite de tout genre. Selon le gérant, la jalousie entre certaines danseuses fait souvent naître la discorde au sein des relations de travail, à tel point que les clients finissent par en être témoins. Ce sont alors les « semeuses de troubles », c'est-à-dire celles qui se*

*plaignent régulièrement du comportement des autres, qui sont mises à la porte (employé, bar Le détour).*

*Le patron du bar Le rendez-vous mentionne pour sa part ne jamais congédier une danseuse sur la base d'ouï-dire. Il tient à ce que les portiers constatent eux-mêmes les transgressions des règles. Les accusations réciproques entre les danseuses, indique-t-il, constituent une réalité omniprésente dans son établissement. Il prétend avoir écouté tellement d'histoires au fil des ans qu'il ne veut tout simplement plus prendre part aux chicanes des danseuses. Ainsi, lorsqu'une issue favorable à une dispute lui apparaît impossible, il lui importe peu de connaître qui a tort et qui a raison. Les danseuses, déclare-t-il, « ont trop d'arguments, et [lui] pas assez de temps ». Par conséquent, il préfère congédier toutes les danseuses impliquées dans une querelle (employeur, bar Le rendez-vous).*

Du point de vue de la régulation des écarts aux règles, il y a donc assez peu de compréhension et de coopération dans les relations de travail entre les danseuses et les personnes en poste d'autorité. Les portiers, le gérant et les employeurs admettent d'ailleurs accorder peu de crédit aux plaintes que formulent plusieurs danseuses. Les danseuses se sentent alors injustement traitées. En réaction à leur mécontentement envers le travail des personnes en poste d'autorité, certaines danseuses appliquent elles-mêmes des sanctions à leurs collègues qu'elles accusent, à tort ou à raison, d'avoir enfreint les règles explicites. Le moyen le plus fréquent utilisé pour montrer à une collègue qu'elle n'est pas acceptée dans l'équipe consiste à lui manifester régulièrement de l'hostilité, à la tenir à l'écart des conversations et à lui refuser toute camaraderie. Les commentaires désobligeants tels que « *ouais, les saloppes travaillent ce soir* » ou bien « *les saloppes ont fait de l'argent ce soir* », les regards inamicaux ainsi que les gestes malveillants comme de jeter un soulier à la poubelle, d'arrêter de parler ou de s'esclaffer lorsque la personne s'amène, sont autant de façons de signifier à une danseuse que sa présence n'est pas acceptée. Par ces traitements, les danseuses cherchent en fait à inciter les indésirables à quitter l'établissement. Dans quelques cas, les conflits entre danseuses dégénèrent en coups.

Considérant l'explication des employeurs en matière de gestion des conflits de travail, on peut penser que les tactiques de répression utilisées par les danseuses connaissent toutefois un succès mitigé. Nos données laissent d'ailleurs voir que les danseuses ont beaucoup de difficultés à expulser une collègue de leur milieu de travail. C'est du moins ce que révèlent nos observations dans nos deux sites de recherche. On peut néanmoins penser que l'efficacité des régulations autonomes dépend de la solidité des liens de camaraderie entre les danseuses ou de la présence de cliques ayant une grande influence, mais aussi et surtout de leur attachement aux règles explicites ou autonomes.

### **4.3 Conclusion : la gestion collective d'une prestation de service stigmatisée**

Notre analyse des données recueillies dans les deux établissements ayant fait l'objet de cette étude fait ressortir l'importance de la régulation autonome du travail des danseuses nues. Elle montre que même si les conditions de rémunération du travail, la rémunération à la pièce, ne favorisent pas les rapports de coopération entre les danseuses, des efforts réels de régulation autonome sont déployés afin de mieux gérer le stigmate de la sexualité commerciale mais aussi les termes et les conditions d'échange des prestations de service. Nos résultats mettent cependant en relief certaines des limites de la régulation autonome du travail des danseuses et de son stigmate.

L'analyse des modalités de gestion du stigmate indique que les danseuses ont intériorisé les attributs reliés à leur travail. Cette intériorisation des attributs qui les discréditent tout en permettant aux clients qui ont recours à leur service « *de se sentir à bon compte supérieur devant elles* » (Goffman, 1973a), se traduit par l'énonciation d'un ensemble de règles autonomes qui visent à réguler l'information transmise à leur propos pendant les représentations. De manière plus précise, c'est par la maîtrise des impressions qui se dégagent de leur représentation, des activités de recrutement de la clientèle notamment, que les danseuses cherchent à

contrôler les informations que transmettent leurs collègues à propos de ce qu'est « une danseuse nue ». L'observateur ne découvre cependant ces règles autonomes, celles qui assurent le fonctionnement quotidien du travail, que lorsqu'il y a rupture de représentation, c'est-à-dire lorsque des danseuses adoptent des conduites susceptibles d'être interprétées par le public dans les termes des attributs qui les stigmatisent.

Les propos des clients au sujet de ce qui constitue « une danseuse nue » illustrent d'ailleurs assez bien l'influence du stigmatisme de la sexualité commerciale sur la définition de la situation qu'il formule en présence des danseuses. Du point de vue des clients, l'immoralité, la promiscuité sexuelle, le « manque de classe » caractérisent bien les danseuses nues, c'est-à-dire les femmes qui gagnent leur vie par la vente de prestations de service de nature sexuelle, qu'elles soient avec ou sans contact. En effet, nos résultats ne permettent pas d'affirmer que les danseuses qui travaillent dans les établissements qui autorisent les contacts physiques soient davantage associées au stigmatisme de la sexualité commerciale que celles qui ne pratiquent que la danse sans contact.

Nos données indiquent toutefois que si « une danseuse nue » est généralement une femme immorale, celle qui entre en relation avec un client cesse de l'être. Elle est, pour reprendre les termes des clients, « *différente des autres* ». La distanciation au rôle est d'ailleurs un moyen souvent utilisé par les danseuses pour marquer leur différence à la « danseuse nue typique ». Cette dernière est celle dont la conduite montre qu'elle possède effectivement les caractéristiques de son rôle. Or, jusqu'à présent, l'analyse des discours de l'ensemble des personnes interrogées dans le cadre de cette étude, nous amène à croire qu'il existe bien peu de « danseuses typiques ». Nous allons toutefois approfondir cette question dans les chapitres suivants.

Du point de vue de la régulation des prestations de service, notre étude soulève plusieurs contradictions et ambiguïtés chez les danseuses. En fait, nos résultats montrent que les danseuses se soucient réellement de la régulation

autonome des prestations de service, et cela, afin de maintenir entre elles une définition cohérente de la situation proposée aux clients. La surveillance réciproque sans relâche, aussi bien au bar *Le détour* qu'au bar *Le rendez-vous*, traduit bien leur préoccupation à l'endroit des règles explicites qui définissent les limites des prestations de service.

Si nos données indiquent que les efforts de coopération entre les danseuses sont bien réels, elles mettent toutefois en évidence leur portée plutôt mitigée, particulièrement au bar *Le rendez-vous*. Au bar *Le détour*, les règles explicites, celles dictées par l'employeur, correspondaient aux règles autonomes, celles qui assurent le fonctionnement quotidien du travail. Malgré certains écarts de conduite dénoncés, les danseuses de ce bar s'entendaient généralement assez bien sur l'application des règles. Au bar *Le rendez-vous*, nos résultats font toutefois ressortir plusieurs des contradictions qui contribuent à rendre les régulations autonomes inefficaces.

Dans la pratique quotidienne, les règles autonomes au bar *Le rendez-vous* sont plus ou moins éloignées des règles explicites mais les danseuses ne l'admettent pas. Des règles autonomes différentes des règles explicites existent bien mais elles ne sont jamais clairement énoncées. Les danseuses ne prennent en réalité connaissance de ces règles que par des indices qui se laissent entrevoir lors des ruptures de représentation des unes et des autres. L'obscurité des isolements et le refus des danseuses de discuter entre elles de leurs propres ruptures de représentation expliquent l'ambiguïté qui entoure les règles autonomes. Même si nos données ne nous permettent pas de bien expliquer ce paradoxe, c'est-à-dire les raisons pour lesquelles les danseuses tiennent pour secrets leurs écarts aux règles tout en dénonçant ceux des autres, nous pouvons toutefois tirer quelques hypothèses.

D'abord, il faut savoir que les manquements aux règles explicites qui posent les limites de la prestation de service constituent souvent des transgressions de règles légales susceptibles d'entraîner des poursuites judiciaires en vertu du code

criminel. L'illégalité de la conduite et la peur des sanctions, tant formelles (accusation au criminel, congédiement) qu'informelles (stigmatisation, rejet des pairs), sont autant de bonnes raisons pour garder secrets les écarts de conduite. Nos données laissent également entendre qu'avouer ses écarts aux règles explicites, du moins au bar *Le rendez-vous*, c'est briser la règle du silence qui prévaut dans le milieu.

En effet, nos observations et notre interprétation des propos des employeurs et des personnes en poste de gérance nous amènent à penser que certains écarts aux règles explicites sont tolérés lorsqu'ils ne se font guère remarquer. De plus, en n'accordant pas sinon très peu de légitimité aux plaintes des danseuses, les employeurs imposent la discrétion, c'est-à-dire une politique de non intervention dans les affaires d'autrui. Cette manière de concevoir les rapports de travail ne favorise évidemment pas la solidarité parmi les danseuses.

La fragilité des rapports de coopération peut aussi s'expliquer par la succession de danseuses qui travaillent au sein d'un même établissement. Le roulement important du personnel fait en sorte que les cliques qui se forment et qui tentent d'influencer la définition des autres connaissent un succès éphémère. Au bar *Le rendez-vous*, les cliques paraissaient et disparaissaient. Cette situation illustre bien le caractère émergent et négocié de la définition de la situation, particulièrement dans un contexte caractérisé par l'instabilité (Goffman, 1973a).

Cependant, parce qu'elles forment une équipe de travail, les danseuses sont individuellement affectées par les écarts de conduite des unes et des autres. Comme l'indiquent nos données mais aussi d'autres travaux récents (Bruckert, 2002, 2000; Lewis, 2000; 1998a; Price, 2000), les manquements aux règles pendant l'exécution des danses en privé ont parfois pour effet d'augmenter les exigences des clients en matière de contacts physiques et, par voie de conséquence, de pénaliser financièrement les danseuses qui refusent d'y répondre. Cette logique de travail n'est cependant pas particulière au milieu du spectacle érotique. Les règles de travail autonomes élaborées par plusieurs

catégories de travailleurs, par les ouvriers notamment, constituent parfois une mesure de protection contre les pressions de production venant de l'employeur. Il semble que les ouvriers réussissent toutefois mieux que les danseuses à obtenir la coopération des membres de l'équipe et à s'approprier une plus grande autonomie dans la régulation de leurs activités de travail (Reynaud, 1988).

Selon nous, les conditions de travail sous pression posent des obstacles importants à la constitution de rapports de coopération entre les danseuses. La rémunération du travail à la pièce favorise davantage la compétition parmi les membres d'une même équipe que leur coopération. Il reste toutefois à voir comment les conditions de travail sous pression influencent la relation entre les danseuses et les clients du point de vue de l'échange des prestations de service. C'est ce que nous voyons dans le chapitre qui suit.

## **Chapitre 5. Le processus de négociation des conditions d'échange des prestations de service marchand**

La prise en compte de l'impact des conditions de travail sous pression sur la relation entre les danseuses et les clients nous amène à aborder cette relation dans sa dimension marchande. Elle nous conduit aussi à poser d'emblée une distinction entre la nature sexuelle des prestations de service des danseuses et les modalités de négociation marchande qu'elles mettent en œuvre. Ce faisant, elle met en évidence le peu d'influence que la dimension sexuelle des services des danseuses et son stigmat, exercent sur le processus de l'échange marchand. Elle montre alors que la négociation de l'échange des services des danseuses se construit autour de deux modes opératoires présents au sein des relations marchandes en général, soit la vente persuasive et la fidélisation de la clientèle.

L'analyse du processus de la négociation marchande révèle toutefois une pluralité de conduites mises en œuvre pour conquérir les clients et pour les fidéliser. Elle montre également que ces dernières ne sont pas d'efficacité égale, ce qui nous permet d'expliquer, en partie, les écarts de revenus parfois importants qui existent entre les danseuses qui travaillent au sein d'un même établissement. L'étude des modalités de vente persuasive et de fidélisation de la clientèle nous amène aussi à reconnaître qu'il n'existe pas une seule relation entre les clients et les danseuses, mais plusieurs qui se construisent d'une manière particulière selon la position du client, s'il est acheteur ou acheteur potentiel, et selon le type de profit que recherche une danseuse, à court ou à long terme.

Ainsi, en considérant les prestations de service des danseuses comme un échange marchand et en tenant compte du fait qu'il se négocie dans un contexte de travail sous pression, ce chapitre analyse de manière détaillée les conditions qui le rendent possible, mais aussi celles qui le construisent en tant que tel. Il se

divise en quatre sections. Dans la première section, nous développons le modèle sur lequel s'appuie notre analyse des conditions de possibilité de cet échange marchand. Dans la seconde section, nous identifions les conditions qui rendent nécessaire la vente persuasive, pour ensuite en analyser les modalités et leurs conséquences sur la relation entre les danseuses et leurs clients. Dans la troisième section, nous examinons les différentes modalités de fidélisation de la clientèle et les liens sociaux sur lesquels elles se fondent et rendent possible la continuation de l'échange marchand. Enfin, dans la quatrième section, nous discutons de certaines modalités de renégociation des relations marchandes.

## **5.1 La vente persuasive et la fidélisation de la clientèle comme mode de négociation de l'échange marchand : un modèle d'analyse**

C'est à partir d'une perspective microsociologique, inspirée de quelques études ethnographiques (Bigus; 1972; Prus, 1986, 1987, 1989a, b) qui examinent la relation marchande entre des vendeurs de biens et services et les acheteurs (ou les acheteurs potentiels), que nous analysons les conditions de possibilité de l'échange de service des danseuses. C'est en reconnaissant une position asymétrique aux vendeurs au sein de la relation marchande que ces travaux cherchent à rendre compte des conditions de possibilité de l'échange marchand. Selon ces études, c'est parce que le revenu des vendeurs dépend entièrement de la coopération des acheteurs potentiels, c'est-à-dire de leur engagement dans une transaction d'achat, qu'ils se trouvent, pour la plupart du temps, dans une situation asymétrique. Selon Prus,

*From the vendor's perspective the role of the clientele is critical. It is the customers who ultimately determine the viability of any particular marketing practice and the eventual success any business venture experiences (1987 : 360).*

La position asymétrique des vendeurs au sein de la relation marchande n'est donc que contextuelle et elle n'est imputable qu'à la nécessité de négocier l'engagement des acheteurs dans une situation de vente. De ce point de vue, la position des danseuses vis-à-vis leurs clients nous apparaît tout à fait comparable. Nous savons en effet que le revenu des danseuses est proportionnel au nombre de danses en privé qu'elles exécutent pour des clients. Toutefois, parce que l'achat de prestations de service n'est pas une condition essentielle pour fréquenter un établissement qui présente des spectacles érotiques, les danseuses doivent, le plus souvent, s'engager dans un processus complexe de négociation.

À cet égard, l'élaboration de diverses modalités de négociation de l'engagement des acheteurs potentiels dans une situation d'achat est ce qui permet, aux vendeurs comme aux danseuses, d'instaurer une plus grande symétrie dans la relation. Le modèle d'analyse que proposent les travaux qui inspirent notre étude s'articule principalement autour de deux modes opératoires : la vente persuasive et la fidélisation de la clientèle.

S'inspirant du modèle séquentiel de Becker (1963) et du concept de contingence de carrière, Prus développe ce qu'il appelle « la théorie de l'engagement » (*Involvement theory*). À la manière des études qui rendent compte des expériences biographiques en termes de processus, c'est-à-dire d'étapes se situant dans une temporalité et dans une subjectivité<sup>44</sup>, l'auteur analyse l'engagement des personnes dans des situations de vente. Cette approche met en fait l'accent sur le processus par lequel les vendeurs encouragent les acheteurs potentiels à acheter leur produit ou leur service dans l'immédiat ainsi qu'à promouvoir leur engagement à long terme par le développement d'une forme de loyauté envers eux. En d'autres mots, l'auteur examine les moyens concrets qu'utilisent les vendeurs pour recruter de nouveaux clients, mais aussi pour fidéliser la clientèle.

---

<sup>44</sup> Les travaux classiques de Goffman (1968), de Hughes (1958), de Suaud (1978) et de Sutherland (1963) sont des exemples d'analyses d'expériences biographiques en termes de « carrière ».

C'est toutefois en termes d'influence réciproque que l'auteur conçoit les relations entre les acheteurs potentiels et les vendeurs. Dans cette optique, les acheteurs potentiels ne sont pas définis comme des cibles passives des pratiques des vendeurs. Au contraire, cette perspective tient compte de l'habileté des acheteurs potentiels à résister aux efforts de persuasion des vendeurs, mais aussi et surtout à façonner les interactions en cours. En ce sens, la vente d'un produit ou d'un service représente bien un échange à deux directions, voire un mouvement dynamique au cours duquel chacune des parties tente d'influencer le cours des événements et de faire valoir ses propres intérêts.

Cette approche, qui conceptualise l'engagement des personnes dans une situation de vente en termes de processus subjectif s'inscrivant dans une temporalité, repose sur quatre concepts fondamentaux : l'engagement initial, la continuité, le désengagement et le réengagement. Suivant ce modèle, les sections qui suivent proposent une analyse des modalités de négociation de l'engagement des clients envers les services des danseuses. Mais d'abord, nous présentons le constat empirique qui nous amène à nous interroger sur l'impact des conditions de rémunération à la pièce sur la relation entre les danseuses et les clients.

## **5.2 Des conditions de travail identiques mais des revenus différents**

Les modalités de rémunération de la danse érotique impliquent inévitablement des écarts de revenus entre les danseuses. À cet égard, nos données démontrent bien la présence d'écarts de revenus, parfois assez considérables, entre les danseuses. Elles laissent également voir que les écarts de revenus entre les danseuses ne sont pas rares et que ce sont plutôt les grandes variations dans le revenu d'une même danseuse qui se révèlent occasionnelles. Il est en effet peu fréquent de voir le revenu d'une danseuse varier substantiellement d'une journée de travail à l'autre, du moins dans les deux établissements ayant fait l'objet de cette étude. Par exemple, une danseuse qui gagne en moyenne 150 \$

par journée de travail réussit rarement à en empocher 400 \$. En revanche, il est rarissime qu'une danseuse qui gagne généralement 400 \$ par journée de travail arrive à en encaisser seulement 150 \$. Ces situations sont possibles certes, mais nous les avons peu souvent observées. Chaque danseuse a, pour ainsi dire, sa moyenne personnelle.

*Marie-Maxime est la danseuse qui gagne le plus d'argent en dansant en privé pour des clients. Au cours d'une seule soirée de travail, elle touche régulièrement entre 350 \$ et 500 \$. Le plus souvent, elle encaisse entre 450 \$ et 500 \$. Certains soirs, elle peut empocher jusqu'à 600 \$, voire 700 \$. Elle n'est cependant n'est pas la seule à bien gagner sa vie en exerçant le métier de danseuse nue. Au cours de l'automne 1999, Gabrielle touche un revenu semblable à celui de Marie-Maxime. Durant cette même période, Catherine, Claude, Alice et Laurence gagnent aussi de très bons revenus. Ces femmes empochent régulièrement des sommes variant entre 300 \$ et 400 \$. Sarah et Suzie, quant à elles, encaissent entre 200 \$ et 300 \$ alors que Mélina, Camille et Émilie ont des revenus qui se situent autour de 150 \$ par journée de travail. Des danseuses comme Audrée et Christina éprouvent toutefois de la difficulté à se constituer un revenu de 100 \$ (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Au moment de notre enquête, le revenu moyen des danseuses qui travaillaient au bar *Le détour* était toutefois moins élevé que ne l'était celui des danseuses du bar *Le rendez-vous*.

*Au bar Le rendez-vous, plusieurs danseuses gagnent 200 \$ et plus par journée de travail, alors qu'au bar Le détour seules les danseuses les plus populaires empochent régulièrement cette somme. Laura, Florence et Corinne sont les danseuses qui encaissent le plus d'argent. Pourtant, elles arrivent peu souvent à amasser plus de 250 \$ par journée de travail. Éveline, Patricia et Jade gagnent entre 100 \$ et 150 \$ par soirée de travail, alors que Maude et Véronica atteignent rarement un revenu supérieur à 100 \$ (danseuses, bar Le détour).*

Les inégalités de revenus entre les danseuses sont donc bien réelles et nos données laissent voir qu'elles sont peu attribuables à une question d'apparence physique. En d'autres mots, ce ne sont pas nécessairement les femmes les plus

jeunes et celles qui correspondent aux stéréotypes de beauté (longiline, poitrine volumineuse, cheveux long) associés à ce travail qui gagnent les revenus les plus élevés. Comme le répétait une de nos répondantes : « *Être belle, ça aide mais c'est pas assez.* » (Laura, bar *Le détour*) Ces observations nous ont amenées à poser comme hypothèse que les danseuses qui gagnaient le mieux leur vie étaient celles qui usaient de stratégies de travail dans leur interaction avec les clients et non pas, comme certains travaux recensés dans le second chapitre l'affirment, de tactiques et d'astuces mensongères.

### **5.3 La vente persuasive comme mode principal de recrutement de la clientèle**

Dans son analyse du processus de négociation de l'échange marchand, Prus distingue trois concepts qui se rapportent à l'étape du recrutement de nouveaux clients et qui permettent de mieux en comprendre les modalités. Il s'agit des concepts de « *seekership* », de « *recruitment* » et de « *closure* ». Le concept de « *seekership* », que nous traduisons tout simplement par le terme « acheteur », s'applique aux personnes qui s'engagent de leur propre initiative dans un échange marchand. Le concept de « *recruitment* », que nous traduisons par l'expression « *vente persuasive* », est employée pour décrire les situations où l'engagement des personnes dans une situation d'achat résulte des activités de promotion et de sollicitation des vendeurs. Enfin, le concept de « *closure* » renvoie à un engagement qui correspond à des situations d'obligations personnelles ou sociales.

Cette typologie qu'utilise Prus (1989a, b) pour mieux comprendre l'engagement des personnes dans une situation d'achat est pertinente pour notre recherche, en ce sens qu'elle nous permet de saisir le processus concret par lequel des clients s'engagent initialement dans l'achat des services des danseuses. Précisons toutefois que seuls les deux premiers types d'engagement élaborés dans cette typologie, soit l'engagement résultant de l'initiative du client et

l'engagement résultant de l'intervention des danseuses, s'appliquent à nos données. En effet, nos données montrent que l'engagement des clients envers les services des danseuses n'est pas la conséquence d'une obligation personnelle ou sociale<sup>45</sup>.

### **5.3.1 La danse érotique : une situation marchande qui comporte peu d'acheteurs et plusieurs acheteurs potentiels**

Dans son étude, Prus note que ce sont rarement les clients qui initient une interaction avec un vendeur. Le plus souvent, avance-t-il, ce sont les vendeurs eux-mêmes qui assument la responsabilité d'approcher la clientèle en vue de leur offrir leur produit et d'influencer leur décision d'achat. En d'autres mots, il semble qu'il y ait peu d'acheteurs et plusieurs acheteurs potentiels. Cette observation s'applique tout à fait au contexte de travail des danseuses nues. De l'avis des danseuses interrogées dans le cadre de cette étude, les clients qui demandent des danses en privé de leur propre initiative sont peu nombreux.

*Après avoir reçu une invitation à danser, Béatrice affiche un grand sourire de satisfaction et dit : « C'est tellement le fun se faire inviter à danser, mais c'est tellement rare qu'ils viennent nous chercher de même. » (danseuse, bar Le détour).*

Les propos d'autres danseuses illustrent cette même situation.

*Discutant de l'initiative des clients en matière d'invitation à danser, Laurence déclare : « C'est sûr, ça fait toujours plaisir de se faire inviter à danser, mais il ne faut pas compter là-dessus pour faire de l'argent. » De son côté, Claude, lance : « Si tu attends après les clients pour faire de l'argent, tu peux attendre longtemps. » (danseuses, bar Le rendez-vous)*

Ces propos laissent entendre qu'il y a assez peu d'acheteurs parmi les clients qui fréquentent les établissements et que la vente persuasive s'avère alors

---

<sup>45</sup> Pour expliquer en quoi consiste ce type d'engagement, Prus (1989a, b) donne l'exemple de l'employé qui doit s'acheter un véhicule pour satisfaire les exigences reliées à un travail.

le moyen le plus efficace pour s'assurer d'un bon revenu. À cet égard, nos observations sur le terrain, aussi bien au bar *Le rendez-vous* qu'au bar *Le détour*, montrent que les danseuses qui attendent passivement les acheteurs réussissent rarement à se constituer un revenu aussi élevé que celles qui ont recours à la vente persuasive.

*Au bar Le rendez-vous, Camille, Mélina et Émilie passent régulièrement des heures assises au bar à attendre les invitations des clients, pendant que plusieurs de leurs collègues exécutent des danses en privé. Elles reprochent d'ailleurs à leurs collègues de travail de gagner plus d'argent qu'elles-mêmes. Elles disent : « Ah ! On le sait bien, c'est toujours les mêmes filles qui font de l'argent. » Sarah, qui se sent injustement accusée de bien gagner sa vie en dansant, explique : « Moi, même si ça ne me tente pas, je ne reste pas assise, je vais voir les clients pour danser et bien souvent, ça fonctionne. » Par ces propos, Sarah admet qu'elle n'a d'autre choix que d'aller à la rencontre des clients pour se constituer un bon revenu, et ce, même si elle n'en a pas toujours envie (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Le caractère indispensable de la vente persuasive pour la constitution d'un meilleur revenu n'est pas remis en cause par nos répondantes.

*Laura admet que son refus d'approcher les clients à leur table n'est pas sans conséquence sur son revenu. En observant quelques-unes de ses collègues solliciter les clients, elle dit : « Je me trouve conne des fois parce que je m'en fais passer. Je vois bien que les filles font plus d'argent en allant voir les clients. » (danseuse, bar Le détour)*

Même si l'efficacité de la vente persuasive n'est pas contestée par nos répondantes, certaines en déplorent néanmoins l'ampleur dans l'exercice quotidien de leur travail. Selon certaines, il n'a pas toujours été aussi difficile de gagner de l'argent sans avoir à solliciter régulièrement l'engagement des clients. Selon plusieurs danseuses, les clients qui manifestent le désir de recevoir des danses en privé sans avoir été préalablement approchés par l'une d'elles, n'ont jamais été aussi peu nombreux.

*« Il y a toujours eu des filles qui allaient voir les clients. Mais avant, on n'avait pas besoin d'aller les voir pour faire de l'argent, ils nous demandaient pour danser. Là, si tu vas pas les voir, tu fais presque pas d'argent. » (Laura, danseuse, bar Le détour)*

*« C'était pas comme ça avant, t'avais pas besoin d'aller les voir. Ils venaient te chercher pour danser. » (Loréanne, danseuse, bar Le détour)*

*« C'est dur de travailler des fois, surtout quand tu "feel" pas pour aller voir les clients. Avant c'était plus facile de travailler parce que les gars se levaient, et puis ils venaient nous chercher, surtout quand tu finissais ton stage » [une fois le spectacle sur scène terminé] (Isabella, danseuse au bar Le rendez-vous).*

De l'avis de répondantes qui ont plusieurs années d'expérience de travail à titre de danseuse nue, *« le métier a bien changé »* (Christina, danseuse, bar *Le rendez-vous*). Selon certaines, la dimension spectacle du métier de danseuse exerce de moins en moins d'influence dans la décision des clients d'avoir recours à leur service personnel.

*Christina et Audrée, deux sœurs qui ont débuté dans le métier à la fin des années soixante, mentionnent que « le côté spectacle du métier » et le « show en lui-même » sont de moins en moins importants pour gagner de l'argent. « Avant », disent-elles, la qualité du spectacle sur scène contribuait beaucoup au succès financier d'une danseuse (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Pour avoir du succès dans le métier, il n'est donc pas suffisant d'offrir une représentation de grande envergure. Il faut aussi maîtriser l'art de la persuasion. Nos données illustrent assez bien l'importance pour les danseuses d'assumer la responsabilité d'initier les interactions avec les clients. Évidemment, la nécessité de solliciter l'engagement des clients ne s'observe pas de la même façon chez toutes les danseuses. Pour certaines danseuses, du moins au bar *Le rendez-vous* et au bar *Le détour*, ne pas approcher les clients équivaut à se priver d'un revenu. Le succès financier de quelques danseuses, celui de Mélane, de Natasha, de Audrée, et de Christina, par exemple, est ainsi presque toujours attribuable aux

efforts qu'elles déploient pour inciter les clients à avoir recours à leur service. De plus, même si des danseuses reçoivent plus souvent que d'autres des invitations à danser sans fournir le « moindre » effort, nos observations indiquent néanmoins qu'en général, attendre patiemment les invitations des clients est un luxe que très peu de travailleuses ont le loisir de se permettre. La plupart des danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude acceptent cette responsabilité et s'engagent dans un processus complexe de négociation.

### **5.3.2 Les modalités de vente persuasive et leur efficacité respective**

Dans son étude sur les activités des vendeurs, Prus (1989a, b) identifie différentes approches de recrutement de la clientèle. Selon l'auteur, les approches les plus courantes dans le milieu de la vente sont : le libre service, l'offre d'une assistance, l'approche différée, la conversation, et, finalement, l'approche des clients réguliers. Cette typologie nous permet de rendre compte des différentes pratiques de recrutement de la clientèle observées sur le terrain.

#### **5.3.2.1 L'approche indirecte**

Ce que nous désignons par l'expression « l'approche indirecte », renvoie à ce que Prus nomme le libre service. Par l'approche indirecte, nous faisons référence aux différents moyens que prennent les danseuses pour solliciter l'attention et le regard des clients sans entrer en interaction face à face avec eux. Cette approche est couramment utilisée par les danseuses qui se disent incapables d'aborder les clients à leur table pour leur offrir leur service ou pour leur faire la conversation. Ces danseuses usent généralement de deux stratégies : celle qui consiste à offrir une bonne performance sur la scène et celle qui consiste à afficher clairement aux clients sa disponibilité en « *faisant le tour* », c'est-à-dire en se baladant dans l'établissement.

La plupart des danseuses accordent de l'importance à leur spectacle sur scène et tiennent à faire bonne impression auprès des clients. Pour certaines danseuses, particulièrement pour celles qui approchent régulièrement les clients à leur table, l'apparition sur scène n'est toutefois pas perçue comme un moyen très efficace pour vendre ses services.

*Sophie, une danseuse qui a plus de 22 ans d'expérience dans le métier, affirme : « Ce n'est plus assez de donner un beau show et puis d'être souriante, il faut que tu sois vendeuse, et pas à peu près. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Pour celles qui refusent de solliciter l'engagement des clients par des moyens directs, le spectacle sur scène représente « *le temps ou jamais de faire de la publicité* » (Laura, danseuse, bar *Le détour*). Les danseuses qui cherchent à provoquer l'engagement des clients par leur performance sur scène accordent généralement une très grande importance à leur chorégraphie ainsi qu'à leur tenue vestimentaire. Elles cherchent souvent à se démarquer de leurs collègues par l'originalité de leur costume et des pièces musicales qui accompagnent leur performance. Certaines créent des petites mises en scène en sollicitant la participation des clients.

*Une des mises en scène de Laura consiste à prendre la casquette d'un client et à se la poser sur la tête quelques minutes pour ensuite s'en couvrir les seins. Les clients, surtout les jeunes hommes, semblent beaucoup apprécier ce type jeu puisqu'ils applaudissent très fort, et parfois, ils hurlent du début à la fin du spectacle. À certains moments, Laura danse très près des clients assis à proximité de la scène et simule des touches intimes sur eux. Il est entendu que les contacts physiques entre les clients et les danseuses sont strictement interdits au bar *Le détour*. Pour Laura, il s'agit de montrer aux hommes qu'elle prend plaisir à les séduire et à danser sur la scène. Selon elle, une bonne performance sur la scène est souvent garante d'une invitation à danser en privé (danseuse, bar *Le détour*).*

En dehors des apparitions sur scène, il reste aux danseuses qui refusent d'approcher les clients à leur table la possibilité de se balader dans

l'établissement, de croiser le regard des clients et d'échanger des sourires afin d'afficher timidement mais clairement, sa disponibilité à danser en privé. Pour reprendre l'expression souvent entendue dans le milieu, elles vont « *faire un tour* ».

### 5.3.2.2 L'approche directe

Selon Prus, la pratique qui consiste à offrir d'emblée ses services aux clients qui pénètrent dans un établissement est assez courante, bien que son efficacité soit incertaine. L'auteur observe en effet qu'à la question « *puis-je vous aider ?* », les acheteurs potentiels ont tendance à répondre par la négative. Selon l'auteur, cette manière d'approcher les acheteurs potentiels favorise très peu leur engagement dans une relation marchande<sup>46</sup>.

Dans le contexte de notre étude, quelques danseuses utilisent cette approche et abordent les clients en leur demandent d'entrée de jeu : « *As-tu envie d'une petite danse mon chéri ?* » (Victoria, bar *Le rendez-vous*), ou encore : « *Aimerais-tu que je danse pour toi ?* » (Mélane, bar *Le détour*) De l'avis de plusieurs de nos répondantes, les danseuses qui ont recours à cette méthode de travail sont rapidement étiquetées de « *filles pas de classe* » non seulement par les collègues (voir le chapitre précédent), mais aussi par des clients.

*« Les filles ont vraiment pas d'allure. Elles viennent te voir puis elles te demandent directement si tu veux une danse. » De plus, « elles osent t'appeler mon chérie alors que tu sais que ce qu'elles veulent c'est ton argent » (William, client, bar Le rendez-vous).*

En général, les danseuses estiment que cette approche est inappropriée et qu'elle constitue, rappelons-le, une rupture de représentation du point de vue de la gestion des impressions d'équipe.

---

<sup>46</sup> Cette approche, souligne Prus (1989a, b), n'est d'ailleurs pas recommandée par les manuels de marketing.

### 5.3.2.3 L'approche différée

Dans l'étude de Prus, l'approche différée fait référence au délai qu'un vendeur doit normalement accorder aux acheteurs potentiels qui pénètrent dans un commerce avant d'offrir une assistance. Dans le cadre de notre recherche, cette question du délai octroyé aux clients est tout à fait pertinente. De l'avis de certaines de nos répondantes, les clients doivent avoir le temps de s'asseoir à une table et de commander un verre à la serveuse avant d'être approchés par une danseuse (Marie-Maxime, Laura, Isabella, Sarah, Laurence, danseuses, bar *Le détour* et bar *Le rendez-vous*). Les danseuses qui se précipitent sur les clients sont non seulement taxées de « *manquer de classe* », mais elles sont aussi accusées d'exercer une concurrence déloyale. Au bar *Le rendez-vous*, lorsque Camille et Mélina reprochent à Sarah et à Marie-Maxime, par exemple, de gagner beaucoup d'argent, ces dernières ressentent toutefois le besoin de préciser qu'elles respectent un code de conduite.

*Sarah, qui se sent injustement accusée de gagner « trop d'argent », dit : « Moi je ne me précipite pas sur les clients. J'attends, mais quand je vois que personne n'y va, bien j'y vais. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

*Marie-Maxime gagne beaucoup plus d'argent que ses collègues de travail. À cet égard, elle tient à préciser et à faire remarquer à ses collègues qu'elle attend toujours quelques minutes avant de se joindre à un nouveau client, laissant ainsi la chance aux autres de le solliciter (danseuse, bar Le rendez-vous).*

La conversation semble toutefois être l'approche la plus appréciée des acheteurs potentiels, mais aussi et surtout la plus efficace dans la négociation marchande.

### 5.3.2.4 L'approche « communicationnelle »

Selon Prus, la plupart des manuels de marketing suggèrent aux vendeurs d'avoir recours à cette approche dite plus sociale, mais aussi moins intrusive aux yeux des acheteurs potentiels. Pour les vendeurs, cette approche consiste en fait à

entamer une conversation avec les acheteurs potentiels, plutôt que de leur offrir d'emblée une assistance. Selon l'auteur, il est plus difficile pour les clients de décliner un intérêt envers une conversation qu'à l'égard d'une question du genre « *cherchez-vous quelque chose en particulier ?* » Cette approche, précise Prus,

*[i]s not only a means of initiating an encounter, it is also a technique for promoting relaxation, developing relationship, and generating interest in the company's goods (1989a : 78).*

Plusieurs des danseuses rencontrées dans le cadre de notre étude emploient régulièrement ce mode de négociation de l'engagement des clients envers leur service. De l'avis de la plupart de nos répondantes, l'approche « communicationnelle » est de loin la plus efficace en matière de vente persuasive. Les clients, semble-t-il, apprécient lorsque les danseuses leur accordent quelques minutes de leur temps pour discuter avant de leur proposer leur service. Selon des danseuses, prendre le temps de discuter avec un client, c'est aussi se donner l'opportunité d'aller au-delà des premières impressions.

*Isabella explique que les clients pour qui elle exécute des danses en privé n'ont pas tous ressenti un intérêt particulier à son endroit au premier abord. En discutant, dit-elle, les clients découvrent sa personnalité et développent une certaine attirance envers elle. Ses revenus sont d'ailleurs presque toujours attribuables aux efforts qu'elle consacre à cette approche (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Comme l'indique Prus, cette approche est toutefois difficile et exigeante parce qu'elle fait appel à la créativité des personnes et à leur aisance vis-à-vis la conversation entre inconnu. En effet, en présence de personnes étrangères, que dire en plus des formules typiques du genre : « *Salut, comment ça va ?* », « *C'est quoi ton nom ?* », « *Il fait beau aujourd'hui ?* », « *C'est la première fois que tu viens ici ?* » Les danseuses qui se disent incapables d'approcher les clients de cette manière, soulèvent cette difficulté.

*« Qu'est-ce qu'on dit aux clients une fois qu'on leur a dit, salut, ça va? Il fait beau aujourd'hui ? Est-ce que tu viens souvent ici ? Moi*

*je me demande de quoi elles peuvent bien parler les filles avec les clients. » (Laura, bar Le détour)*

*« Je suis pas capable d'aller voir les clients que je ne connais pas. Je ne sais pas quoi leur dire. » (Corinne, bar Le détour)*

Les difficultés liées à cette approche s'observent parfois par le silence qui règne entre une danseuse et un client assis autour d'une même table.

*À plusieurs reprises, nous avons observé des danseuses demeurer silencieuses en compagnie de clients, les yeux rivés sur la scène. Parfois, il pouvait s'écouler jusqu'à 15 minutes avant que la danseuse décide de quitter le client qui, visiblement, n'éprouvait aucun plaisir en sa compagnie. Dans ces moments, Marlène, la serveuse, s'amusait souvent à dire : « On dirait un vieux couple qui n'a plus rien à se dire. » (bar Le rendez-vous et bar Le détour)*

Dans certaines circonstances, les bénéfices de l'approche « communicationnelle » s'avèrent toutefois assez minces. Selon plusieurs de nos répondantes, des clients tentent parfois de tirer profit de cette approche en exigeant d'elles qu'elles passent plusieurs minutes à discuter gratuitement avec eux avant de leur verser une somme d'argent en échange de leur service (Marie-Maxime, Isabella, Jade, Alice, Sarah, bar *Le rendez-vous* et bar *Le détour*). Des danseuses peuvent parfois passer plusieurs minutes, voire des heures, à discuter gratuitement avec les clients pour en bout de ligne, ne gagner que peu d'argent par rapport aux efforts déployés et au temps consacré à la sociabilité. Ce ne sont néanmoins pas toutes les danseuses qui se retrouvent dans des situations semblables. L'expression « *get the jump on the customer* » qu'utilise Whyte (1946) pour décrire l'attitude appropriée que doivent adopter les serveuses de restaurant à l'endroit de leurs clients, nous permet de rendre compte de certaines différences entre les danseuses dans la manière de négocier leur rencontre avec les clients.

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 et par leur aptitude à recadrer la situation (Goffman, 1991) de manière à ne pas les

offenser<sup>47</sup>. Par exemple, lorsqu'un client dit à une danseuse : « *Assois-toi deux minutes et je te ferai danser plus tard* », le mieux, souligne Amber, est de ne pas accepter et de lui dire : « *Et bien je vais aller faire un tour et je reviendrai te voir tout à l'heure, quand tu seras prêt.* » (danseuse, bar *Le rendez-vous*) Marie-Maxime, quant à elle, cherche plutôt un prétexte pour quitter le client, comme celui d'avoir envie de boire un verre d'eau, et part à la recherche d'un nouveau client (danseuse, bar *Le rendez-vous*). Sur cette question, Marie-Maxime déclare : « *Ce n'est jamais payant jaser longtemps avec les clients.* » Il existe différentes façons de garder l'avantage de la situation et de la recadrer sans donner l'impression aux clients qu'il n'y a que l'argent qui compte dans l'échange. Aux dires de plusieurs répondantes, une danseuse ne doit pas, en effet, montrer qu'elle accorde beaucoup d'importance à l'argent.

*« C'est pas bon quand les filles ont l'air trop à l'argent. Les clients aiment pas ça et ils ne veulent plus nous faire danser » (Isabella, danseuse, bar Le rendez-vous)*

Le mode de négociation qu'utilise Marie-Maxime fournit un bon exemple d'efficacité.

*Marie-Maxime est parmi les danseuses qui exercent le plus de maîtrise à l'égard de son travail. D'abord, elle n'attend pas les invitations des clients. Elle préfère choisir elle-même les clients pour qui elle exécute des danses. Par conséquent, elle évite le regard des clients pour lesquels elle n'a pas envie d'exécuter des danses en privé. Il peut s'agir, par exemple, de clients qui ont la réputation d'être désagréables dans les isoloirs ou encore de ceux qui lui apparaissent avoir une hygiène corporelle douteuse. Ainsi, elle identifie un client avec lequel elle croit avoir une chance et se rend à sa table. Une fois en sa compagnie, elle s'assure de ne pas consacrer plus de 10 minutes à la discussion. Au bout de 10 minutes, si le client ne lui demande pas ses services, elle lui dit d'un ton amical, et en lui montrant qu'elle s'apprête à le quitter : « Si jamais tu veux me revoir, tu n'as qu'à me faire signe. » Marie-Maxime refuse aussi systématiquement tout verre que peut*

---

<sup>47</sup> Il n'y a pas que des avantages financiers à prendre et à garder l'initiative dans une relation de service. Le chapitre suivant traite de cette question d'un point de vue émotionnel.

*lui offrir un client : « Si j'accepte le verre d'un client, je devrai rester assise avec lui pour jaser et ça c'est pas payant. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

D'autres danseuses semblent toutefois avoir moins de contrôle sur le déroulement des événements et passent beaucoup de temps assises à jaser avec les clients sans être rémunérées, leur laissant ainsi l'avantage de la situation.

*Isabella et Sarah, par exemple, racontent qu'elles sont souvent prises à discuter longtemps avec les clients avant de recevoir des invitations à danser. Toutes deux attribuent cela à leur réserve vis-à-vis le fait de demander directement aux clients s'ils ont l'intention d'avoir recours ou non à leur service. Isabella, par exemple, affirme : « Des fois, je suis tannée de jaser avec eux mais je suis trop gênée de leur dire : bon tu me fais-tu danser là. » (danseuses, bar Le rendez-vous).*

*Sabine, de son côté, avoue demander aux clients : « Veux-tu que je danse pour toi ? ». Toutefois, lorsqu'ils refusent, elle se dit trop timide pour se lever de table et « leur souhaiter bonne soirée ». Pour « ne pas avoir l'air impolie », elle reste assise en leur compagnie pendant plusieurs minutes (danseuse, bar Le détour).*

L'approche « communicationnelle » n'est donc efficace que lorsque les danseuses réussissent à contrôler la rencontre, c'est-à-dire à recadrer la situation (Goffman, 1991) de manière à ce que le client ne perde pas la face (Goffman, 1974). La dimension sociale de cette approche ne vise en effet qu'à favoriser le recrutement de clients, et non qu'à purement sociabiliser avec eux. Nos observations illustrent d'ailleurs assez bien cette affirmation.

*Lors d'une soirée achalandée mais au cours de laquelle il lui est plutôt difficile de vendre ses services, Alice se plaint du fait que « les clients veulent juste jaser, pas de danses, juste jaser », sans accepter de la rémunérer en échange. Elle dit : « Moi je suis ici pour faire de l'argent, ça ne m'intéresse pas de les connaître plus. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Ces observations font ressortir une dimension très importante dans le travail des danseuses nues : le temps. Pour un client, le temps passé en compagnie

d'une danseuse constitue un moment de détente et de plaisir. Pour les danseuses, le temps passé en compagnie d'un client représente d'abord et avant tout du travail, ce qui n'exclut pas pour autant la possibilité d'éprouver du plaisir sur son temps de travail. Dans certains cas, particulièrement dans les moments non achalandés, tout se passe comme si le temps de travail d'une danseuse n'avait aucune valeur monétaire. Dans ces circonstances, des danseuses n'hésitent pas à recadrer la situation, et cela, sans « *ménagement des faces* » (Goffman, 1974).

*Lors d'un moment très peu achalandé, un client ne cessait d'insister auprès de Amber afin qu'elle s'assoie à sa table. Il lui rabâchait : « Vient t'asseoir avec moi, tu ne perds rien puisque de toute façon tu dances pas. » Insultée, Amber lui a carrément lancé qu'elle n'allait « certainement pas commencer à faire du bénévolat ». Découragée, « du culot de certains clients », elle répète : « Il veut pas de danses, s'il pense que je vais perdre mon temps à jaser avec lui, il s'est bien trompé. Je ne suis pas ici pour faire du bénévolat, mais de l'argent. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

### **5.3.2.5 L'approche des clients réguliers**

La dernière approche identifiée par Prus est celle qui consiste à reconnaître et à approcher sa clientèle régulière. Dans la mesure où une certaine relation est déjà établie entre l'acheteur et le vendeur, en l'occurrence entre un client et une danseuse, les rencontres subséquentes s'en trouvent facilitées. Dans le cadre de notre étude, l'importance de cet aspect de la relation des danseuses vis-à-vis leur clientèle a été maintes fois mise en évidence, notamment par les danseuses qui n'approchent pas les clients directement à leur table sur une base régulière.

*Les danseuses qui ont une certaine retenue vis-à-vis la sollicitation aux tables, telles que Laura, Corinne, Maude, Camille et Mélina, ne s'abstiennent pas d'aller à la rencontre de leurs clients réguliers. À ce sujet, Laura dit : « Avec mes clients je ne suis pas gênée. Je sais qu'ils sont venus pour me faire danser. » De son côté, Maude explique : « [Qu]'avec les clients réguliers, c'est pas pareil, ils sont venus me voir. » (danseuses, bar Le détour et Le rendez-vous)*

Les clients réguliers, souligne Prus, sont aussi davantage prévisibles que ne le sont les clients non réguliers. Pour les danseuses, le côté prévisible des clients comporte un avantage certain sur le plan financier. Il permet non seulement de connaître approximativement le montant d'argent qu'il est possible d'empocher, mais aussi d'estimer le temps qu'il est raisonnable de consacrer à la conversation.

*Laurence, par exemple, explique qu'il est tout à fait ridicule qu'un client s'attende à ce qu'une danseuse passe plus de 30 minutes à jaser avec lui sachant qu'il ne lui prendra qu'une ou deux danses (danseuse, bar Le rendez-vous).*

*Marie-Maxime, de son côté, affirme qu'elle ne passerait pas plusieurs minutes à discuter avec un client qui est connu pour ne dépenser que 20 \$ ou 30 \$ alors qu'elle a la possibilité d'en gagner beaucoup plus avec un autre qui attend ses services (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Cette dernière affirmation doit toutefois être nuancée. En effet, Marie-Maxime, comme plusieurs de nos répondantes, demeure sensible à l'importance de la fidélisation de la clientèle régulière, plus particulièrement lors de périodes de l'année ou encore de soirées (du lundi au mercredi, par exemple) moins achalandées. Pour les danseuses qui décident de travailler dans un établissement sur une longue période de temps, la clientèle régulière est d'autant plus essentielle d'un point de vue financier. Comme nous le voyons dans la section 5.4 de ce chapitre, une des dimensions importantes du travail des danseuses nues consiste justement à se bâtir une clientèle régulière ou, pour reprendre les termes de Prus, à miser sur la continuité de l'engagement des clients.

L'intervention des danseuses est donc souvent essentielle pour l'engagement initial des clients envers leur service. Elle n'est cependant pas toujours garante d'un succès, ni suffisante en soi. En fait, comme nous l'avons maintes fois précisé, le revenu des danseuses est essentiellement constitué sinon exclusivement, par le nombre de danses en privé qu'elles exécutent pour des clients au cours d'une journée de travail. Par conséquent, les danseuses doivent

non seulement convaincre les clients d'avoir recours à leur service personnel, mais aussi de demander plusieurs danses en privé. Chaque prestation de service fait donc l'objet d'une négociation. Mais, dans leurs efforts de négociation, les danseuses, à l'instar des vendeurs étudiés par Prus (1989a), font parfois face à divers types de résistances de la part des clients. L'engagement des clients s'obtient alors par leur habileté à surpasser ces résistances.

### **5.3.3 Les représentations frauduleuses**

Selon Prus, l'analyse de la maîtrise des résistances représente une dimension importante en vue d'une meilleure compréhension des interactions marchandes entre les vendeurs et les acheteurs potentiels. Le vendeur, avance l'auteur, peut chercher à consolider une vente et déployer des efforts à cette fin, mais il demeure dépendant de la coopération du client. Quelles sont donc les résistances que rencontrent les danseuses dans leurs efforts à obtenir l'engagement des clients et quelles stratégies utilisent-elles pour les surpasser ?

Plusieurs de nos répondantes expliquent qu'elles sont régulièrement confrontées à des propositions de sortie très diverses de la part des clients. Ces propositions vont d'une simple rencontre dans un café aux vacances dans le sud, en passant par la demande de services sexuels divers. Elles se disent parfois très importunées par le nombre d'invitations qu'elles reçoivent au cours d'une même soirée de travail. Selon elles, les clients ne semblent pas toujours comprendre que leur travail se limite à leur prestation de service et qu'elles ne sont pas intéressées à faire leur connaissance en dehors des heures de travail. En fait, les propositions des clients constituent le plus souvent un obstacle à la réalisation d'un meilleur profit puisque leurs invitations à danser en privé deviennent parfois conditionnelles à l'obtention d'un rendez-vous. Selon certaines répondantes, les clients qui mettent un terme aux danses en privé ou qui n'en demandent tout simplement pas lorsqu'ils comprennent qu'ils n'ont aucune chance de sortir avec la danseuse convoitée, sont assez nombreux. Pour triompher de la résistance des clients,

certaines danseuses décident de jouer le jeu de la disponibilité ou, pour reprendre les termes de Goffman (1973), de donner des représentations frauduleuses.

En termes goffmaniens, les représentations frauduleuses renvoient au fait de tromper volontairement le public, en l'occurrence les clients, en créant de fausses impressions. Le public peut être dupé par la voie du mensonge patent et cynique ou bien par des « *techniques de communication telles que l'insinuation, l'ambiguïté calculée et le mensonge par omission.* » (1973 : 64) Ces dernières techniques, souligne Goffman, « *permettent à leur utilisateur d'avoir tous les bénéfices du mensonge sans, techniquement parlant, en préférer un seul.* » (p. 64) Or, nos observations montrent que les danseuses se comportent parfois de manière cynique à l'endroit des clients qui posent comme condition l'acceptation d'une sortie en échange de leur engagement dans une transaction. C'est toutefois en termes de tactiques de résistance face au rapport de force dans lequel se retrouvent les danseuses, que l'on doit concevoir ces représentations frauduleuses.

Face à des propositions de sortie, certaines danseuses cherchent à tenir les clients sous leur charme, c'est-à-dire tentent de prolonger leur engagement en les séduisant par de fausses promesses de sorties ou en les entretenant dans l'illusion d'un éventuel rendez-vous. Certaines danseuses utilisent cette technique de façon régulière, alors que d'autres y voient plutôt une solution de dernier recours.

*Laura admet entretenir de fausses attentes chez certains clients, plus particulièrement lorsque l'argent est difficile à gagner et que les clients se font rares et peu généreux. Un soir, par exemple, elle a terminé son quart de travail avec 200 \$ en poche. Cet argent, elle l'a entièrement gagné avec un client qui lui a proposé de l'accompagner au restaurant. Plutôt que de refuser d'entrée de jeu son offre, Laura a demandé au client de l'attendre jusqu'à minuit, heure à laquelle elle prétendait avoir la permission de quitter le travail. À minuit, le client est toutefois parti seul et complètement saoul; Carla, la shooter girl, s'était chargée de lui vendre plusieurs consommations. Sans ce client, et sans cette fausse promesse de sortie, Laura n'aurait pas gagné un sous au cours de cette soirée*

*de travail puisqu'aucun autre client s'était montré intéressé à ses services (danseuse, bar Le détour).*

D'autres danseuses ont, semble-t-il, recours à cette tactique sur une base plus régulière.

*Béatrice raconte qu'une de ses amies avec qui elle a habité durant plusieurs mois, utilisait régulièrement cette tactique pour augmenter le nombre de danses en privé que lui demandaient des clients. À la fin de chacune de ses soirées de travail, un homme attendait son amie à la sortie du bar. Pour se libérer de ses engagements envers les clients, elle leur disait tout simplement qu'elle avait changé d'avis. Pour sa part, Caroline, la barmaid, affirme être parfois témoin de ce type de mise en scène. Certaines danseuses, avance-t-elle, donnent de faux numéros de téléphone aux clients ou acceptent leur carte d'affaires en leur promettant un éventuel rendez-vous (danseuses, bar Le détour).*

Quelques clients admettent avoir déjà été dupés de cette manière par des danseuses.

*Un client affirme avoir déjà dépensé plus de 200 \$ auprès d'une danseuse parce qu'il croyait que cette dernière avait accepté de l'accompagner à la fin de la soirée. La danseuse avait toutefois quitté le travail en prenant la porte de derrière pour ne pas avoir à l'affronter. Ce client était en colère parce que l'argent qu'il avait dépensé, disait-il, était réellement conditionnel à l'obtention d'un rendez-vous en fin de soirée. D'autres clients avec qui nous avons discuté, tout en se considérant trompés par des danseuses, disent toutefois accepter de jouer le jeu, c'est-à-dire de payer des danses en privé afin d'augmenter leur chance d'obtenir un rendez-vous (clients, bar Le rendez-vous et bar Le détour).*

Certaines danseuses ne formulent pas explicitement de fausses promesses de sortie, mais jouent le jeu de la disponibilité en affirmant qu'elles sont célibataires alors qu'elles ne le sont pas, laissant ainsi entrevoir une certaine ouverture à leur endroit.

*Selon certaines de nos répondantes (Laura, Béatrice, Corinne et Jade), certains clients ne s'intéressent aux danseuses uniquement*

*parce qu'ils ont le sentiment d'avoir une chance de les séduire, ou du moins l'espoir d'y arriver. Lorsqu'ils apprennent qu'elles ont un amoureux, ils cessent de fréquenter leur milieu de travail et de les rémunérer pour leur service. Durant notre enquête sur le terrain, Laura a perdu un client régulier de cette façon. Ce dernier avait appris de Caroline, la barmaid, qu'elle fréquentait toujours le père de son enfant. Suite à cet incident, Laura n'a plus jamais revu son client régulier (danseuses, bar Le détour).*

Les propos d'une répondante illustrent bien les conséquences négatives parfois associées à une non disponibilité.

*Laurence explique sa difficulté à garder sa clientèle, en partie, par le fait qu'elle est mariée et qu'elle a des enfants. Elle affirme ne jamais cacher sa situation aux clients, bien que cela ne soit pas toujours sans conséquence sur son revenu. Selon elle, les clients gardent toujours un espoir, et cela, même lorsque les danseuses sont déjà engagées dans une relation amoureuse. Mais, dit-elle en riant : « Quand tu es mariée et que tu as trois enfants, les espoirs sont bien minces. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Pour ces raisons, certaines danseuses préfèrent ainsi ne pas dévoiler aux clients leur vie amoureuse. En mentant sur ce sujet, elles ont parfois l'impression d'augmenter les chances que les clients reviennent les visiter au travail afin de leur payer des danses. Ce ne sont toutefois pas toutes les danseuses qui partagent cette interprétation et, comme nous le verrons plus loin, les représentations frauduleuses constituent des obstacles importants pour la fidélisation de la clientèle.

## **5.4 Les modalités de fidélisation de la clientèle**

La continuité de l'engagement des clients est souvent essentielle à la réussite financière d'une entreprise. Prus (1987, 1989a, b) rapporte que la clientèle régulière représente, en moyenne, entre 80 % et 95 % du chiffre d'affaires d'une entreprise. Dans notre étude, les danseuses reconnaissent aussi l'importance de la clientèle régulière pour leur réussite financière. Pour les danseuses qui choisissent de travailler durant plusieurs mois dans un même établissement, la

clientèle régulière est d'autant plus vitale. Nos observations, aussi bien au bar *Le rendez-vous* qu'au bar *Le détour*, indiquent que ce sont généralement les danseuses qui se sont constituées une clientèle régulière qui encaissent le plus d'argent au cours d'une journée de travail. Lors de soirées peu achalandées, ce sont effectivement sur leurs clients réguliers que les danseuses comptent le plus pour ne pas quitter le travail sans le sous. Parmi ces clients, certains vont voir « leur danseuse » à intervalles réguliers, comme une fois toutes les semaines ou toutes les deux semaines, alors que d'autres sont plus irréguliers dans leur fréquentation. Un rapport avec un client régulier peut aussi durer quelques semaines ou quelques mois, mais parfois il s'échelonne sur plusieurs années.

*François, par exemple, est un client régulier de Laura depuis plus de dix ans. Il est en fait le meilleur client de Laura parce que, d'une part, il ne demande que ses services à elle et que, d'autre part, il lui verse entre 100 \$ et 140 \$, et parfois davantage, en échange de danses en privé. D'autres clients dépensent autant d'argent sinon plus, mais ils ont parfois recours aux services de plus d'une danseuse. Ils ont, pour ainsi dire, deux ou trois favorites au sein d'un même établissement. C'est le cas notamment de Paul, un client régulier du bar *Le rendez-vous*. C'est Marie-Maxime et Claude qui se partagent la compagnie de Paul. Règle générale, elles empochent en moyenne 100 \$ chacune lors de ses visites au bar. Certains clients dépensent des sommes plus modestes, comme 40 \$ toutes les deux semaines ou 30 \$ toutes les semaines tandis que d'autres peuvent dilapider jusqu'à 200 \$, voire 300 \$ par semaine auprès d'une même danseuse durant plusieurs mois, et même plusieurs années. Marie-Maxime entretient des rapports avec de tels clients réguliers. Elle peut parfois empocher 400 \$ au cours d'une soirée avec un seul de ses clients réguliers. C'est d'ailleurs grâce à ce type de clients qu'elle gagne autant d'argent chaque semaine. Raymond, un des clients réguliers du bar *Le rendez-vous*, et avec qui nous avons beaucoup discuté, avoue avoir dépensé entre 300 \$ et 400 \$ toutes les semaines pendant plus d'un an auprès d'une seule danseuse (bar *Le rendez-vous* et bar *Le détour*).*

La contribution financière des clients réguliers au revenu de certaines danseuses est donc assez importante. Dans un contexte compétitif, cette contribution ne doit cependant jamais être prise pour acquise. En effet, comme le

stipule Prus, les vendeurs doivent continuellement s'engager dans des activités qui visent la fidélisation de la clientèle, c'est-à-dire à faire en sorte que les clients s'attachent à leur produit ou à leur service. C'est en termes de « relations cultivées » que Bigus (1972) conceptualise la relation entre un acheteur et un prestataire de service.

*"Cultivating" as it used here refers to the courting and wooing activities engaged in by servicers in relations with those whom they service. Cultivating techniques are employed with the intent of either directly or indirectly gaining a reward (usually monetary). "Cultivating relationship" are relationship which are carried with the primary intent of gaining such a reward ( 1972 : 131-132).*

Selon Bigus, c'est le caractère asymétrique de la relation entre les vendeurs et les acheteurs qui poussent les premiers à développer des stratégies qui visent la fidélisation. Parmi les différentes stratégies de fidélisation de la clientèle, mises en évidence par Prus et par Bigus, trois retiennent particulièrement notre attention pour notre analyse des relations entre les danseuses et les clients. Il s'agit de la construction de la confiance, de la personnalisation du service et du maintien d'un contact avec la clientèle.

#### **5.4.1 La construction de la confiance au sein de la relation marchande**

La construction de la confiance est au cœur de toute relation marchande (Chantelat, 2002). Elle est une des principales conditions qui rend possible l'échange marchand, aussi bien dans le contexte de la vente « ordinaire » que dans le contexte de la danse érotique. Des comportements du vendeur, comme de ceux des danseuses, les acheteurs et les acheteurs potentiels ne doivent pas retirer l'impression que ces derniers n'agissent que dans leurs seuls intérêts personnels. En d'autres mots, les clients ne veulent pas avoir l'impression d'être manipulés ou encore d'être pris pour dupes. Le vendeur, comme la danseuse en tant que prestataire de service, doit donc se montrer soucieux des intérêts de ses clients tout en produisant des indices d'intégrité et d'honnêteté. Notre étude montre

bien l'importance pour les danseuses de produire des indices d'honnêteté dans leurs interactions marchandes concrètes. L'honnêteté des danseuses est en effet souvent mise à rude épreuve. À maintes reprises, nous avons entendu des clients accuser les danseuses d'être, par exemple, des voleuses.

*Julien et Raymond sont des clients du bar Le rendez-vous qui ont régulièrement recours aux services de danseuses. Tous deux affirment avoir été bernés par des danseuses. À maintes reprises, disent-ils, des danseuses leur ont demandé des montants frauduleux par rapport au nombre réel de danses en privé qu'elles avaient exécutées pour eux. En effet, des danseuses ajoutent parfois de une à trois danses au nombre total de danses qu'elles ont réellement effectué pour les clients. Un soir, nous avons été témoin d'une scène impliquant Julien et une danseuse. Julien accusait la danseuse d'escroquerie. Selon lui, elle lui exigeait 40 \$ de plus que ce qui lui était dû. Après avoir discuté avec le portier, Julien a finalement accepté de verser 60 \$ à la danseuse, ce qui correspondait, selon lui, à 20 \$ de plus que la somme réellement due. Julien est revenu s'asseoir au comptoir du bar et il a raconté cette histoire à tous ceux qui y étaient assis, forgeant ainsi une mauvaise réputation à cette danseuse et jurant, par le fait même, de ne plus jamais l'inviter à danser (clients réguliers, bar Le rendez-vous)<sup>48</sup>.*

Du point de vue de la fidélisation de la clientèle, cette tromperie qui vise l'augmentation du revenu n'est assurément pas profitable. Julien était en effet un client régulier du bar *Le rendez-vous* qui demandait très souvent les services de danseuses. Comme l'exprime Marie-Maxime, « *un bon client ça se perd plus vite que ça se gagne* » (danseuse, bar *Le rendez-vous*). Pour cette raison, les danseuses cherchent parfois à réparer les erreurs de collègues afin d'éviter de perdre la confiance de clients réguliers.

*Un soir, Marie-Maxime a entendu une de ses copines, qui en était à sa première soirée de travail au bar Le rendez-vous, exiger d'un client régulier un montant supérieur à celui qu'il aurait dû*

---

<sup>48</sup> Bigus (1972) rapporte l'existence de ce type de tromperie chez les laitiers. Il explique aussi que les clients entretiennent souvent un doute à l'endroit du montant qui leur est chargé en échange des produits achetés, d'où la nécessité pour les laitiers d'intégrer à leur travail des pratiques visant à induire une plus grande confiance à leur endroit.

déboursier pour les services rendus. Cette danseuse aurait chargé 80 \$ à un client qui demande depuis plusieurs mois des services équivalant à 50 \$. Convaincue que le client n'était pas dupe de cette manœuvre, Marie-Maxime a pris l'initiative d'en avertir sa copine. Cette dernière s'est donc excusée auprès du client, prétextant qu'elle venait tout juste de s'apercevoir de son erreur. Le client l'a remerciée et lui a demandé de nouveau ses services (danseuses, bar Le rendez-vous).

Certaines danseuses ne visent toutefois que des profits à court terme et se soucient peu des considérations liées à la fidélisation de la clientèle.

*« Moi je m'en fou des clients. Je n'ai pas de temps, ni d'énergie à leur donner » (Kim, danseuse, bar Le rendez-vous).*

Les danseuses sont aussi accusées de mentir régulièrement au sujet de leur vie intime, plus particulièrement sur le plan de leur vie amoureuse. À plusieurs reprises, nous avons en effet entendu des clients dire aux danseuses : *« Vous autres, à vous entendre parler, vous êtes toujours célibataires. » (bar Le rendez-vous et Le détour).* Pour certaines danseuses, révéler aux clients la présence d'un conjoint dans leur vie intime, constitue toutefois un moyen leur permettant de garder leur clientèle.

*Marie-Maxime, Catherine, Claude et Sarah affirment ne jamais mentir aux clients sur leur vie amoureuse. Ces femmes, qui gagnent par ailleurs plus d'argent que la majorité de leurs collègues, sont convaincues de l'indifférence de la majorité des clients face au fait qu'elles soient célibataires ou non. Sarah, par exemple, même si elle est mariée et qu'elle a deux enfants, réussit à entretenir des rapports plutôt payants avec quelques clients réguliers qui connaissent bien sa situation personnelle. De leur côté, Claude et Catherine se plaisent à préciser que leurs clients ne se font aucune illusion à leur sujet. Selon Marie-Maxime, cela s'explique parfois par le fait que plusieurs clients ne recherchent auprès des danseuses que des rapports éphémères et sans conséquence, puisqu'ils sont eux-mêmes mariés et ont des enfants, mais aussi parce qu'ils apprécient l'honnêteté des danseuses (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Toujours selon Marie-Maxime, les danseuses ont depuis toujours la réputation de mentir aux clients sur leur vie amoureuse. En dévoilant la vérité aux clients, ces danseuses prennent ainsi une distance face aux attributs qui les stigmatisent et arrivent à instaurer une certaine confiance dans leur relation aux clients.

#### **5.4.2 La personnalisation de l'échange marchand**

Les travaux de Prus (1987, 1989a, b) et de Bigus (1972) soulignent l'importance de la personnalisation de l'échange marchand pour la fidélisation de la clientèle. Par la personnalisation de la clientèle, les auteurs entendent le développement de relations plus personnelles, fondées sur le modèle des liens amicaux. Dans l'interaction marchande concrète, cela signifie manifester un intérêt particulier à l'endroit du client en lui montrant, par exemple, que l'on se souvient de son nom, de ses goûts personnels ou de propos tenus lors d'une conversation antérieure. Dans le contexte de la danse érotique, nos données indiquent que la personnalisation de la relation à la clientèle constitue une condition de l'échange des services. Les propos de clients réguliers illustrent l'importance que ces derniers accordent à l'intérêt personnel que leur porte en tout temps certaines danseuses.

*Raymond demande régulièrement les services de Laurence. Il affirme aimer beaucoup Laurence parce que, à la différence de plusieurs autres danseuses, elle s'intéresse réellement à lui et non pas seulement à son argent. Pour preuve, dit-il, elle prend toujours le temps de le saluer et de lui demander de ses nouvelles même lorsqu'elle est occupée à danser pour un client. Un autre client régulier soutient que Claude est différente des autres danseuses en ce qu'elle ne feint pas de s'intéresser à leur conversation (clients réguliers, bar Le rendez-vous).*

*Aux yeux de Jean-Paul, Florence est une danseuse exceptionnelle parce qu'elle le comprend et qu'elle lui manifeste un intérêt réel (client régulier, bar Le détour).*

Selon Bigus (1972), les interactions fondées sur le modèle des liens amicaux, ce qu'il appelle la « pseudo-amitié » (*pseudo-friendship*), rend possible la fidélisation de la clientèle parce qu'elles inscrivent la relation aux clients dans un système d'obligation réciproque, c'est-à-dire dans la garantie du remboursement d'un service par un autre (Goulder, 1960). Cette norme de réciprocité ne s'applique cependant pas seulement aux clients. En échange d'un service personnalisé, certaines danseuses formulent en effet des attentes à l'endroit de leurs clients.

*Un soir, Corinne a consacré plus d'une heure à discuter amicalement avec un client régulier sans recevoir un sous. À un moment, elle est allée à la salle de toilette et lorsqu'elle en est ressortie, elle a aperçu le client payer les services d'une de ses collègues. Selon Corinne, le client lui a définitivement manqué de respect. Selon elle, le client se devait d'abord d'avoir recours à ses services en échange du temps qu'elle venait d'investir en sa compagnie. Pour elle, cet échange de service allait de soi (danseuse, bar Le détour).*

Ces attentes envers les clients se manifestent parfois dans les termes d'un « contrat d'exclusivité ».

*Laura n'accepte pas que ses clients réguliers invitent d'autres danseuses à exécuter des danses pour eux. À quelques reprises, elle a cessé de parler à certains de ses clients parce qu'ils avaient demandé les services d'une autre. Elle interprète « l'infidélité » de ses clients comme un non-respect à son endroit. Elle raconte avoir déjà mis un terme à un rapport avec un très bon client régulier parce que ce dernier sollicitait les services d'autres danseuses (danseuse, bar Le détour).*

Nos données montrent aussi que la personnalisation de la relation aux clients n'empruntent pas toujours au modèle des liens amicaux. C'est parfois le modèle des liens amoureux qui fondent la relation d'une danseuse à « son client régulier ».

*Un soir, Émilie a fait une scène de jalousie à un de ses clients réguliers lorsqu'elle s'est aperçue qu'il avait reçu des danses de Marie-Maxime. Sans aucune discrétion, elle s'est rendue à sa*

*table et lui a lancé : « Mais qu'est-ce que tu viens de faire là, tu es mon client et tu fais danser une autre fille. » Le client, visiblement incommodé par la situation, a cherché, semble-t-il, à se faire pardonner en l'invitant à son tour à danser pour lui. Elle a dansé pour lui presque toute la soirée (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Plusieurs danseuses utilisent d'ailleurs assez souvent l'adjectif possessif « mon » pour désigner leurs clients réguliers et, comme nous allons le voir plus loin, gare à celles qui osent parfois s'interposer dans cette relation.

### **5.4.3 Le maintien des contacts en dehors du milieu de travail**

Pour maintenir l'engagement des clients, les vendeurs sont parfois tenus de s'investir dans diverses activités qui ne sont pas directement reliées à un échange marchand (Prus, 1987, 1989a). Dans le milieu de la vente, note Prus, les vendeurs cherchent souvent à fidéliser la clientèle en offrant un suivi personnel ou en faisant de la prospection par téléphone. Dans le contexte de la danse érotique, nos données révèlent aussi certaines pratiques qui visent explicitement le maintien d'un contact régulier avec la clientèle. Une des pratiques les plus répandues consiste à donner son numéro de téléavertisseur à certains clients.

En effet, un grand nombre de danseuses possèdent un téléavertisseur et nos données laissent voir que plusieurs d'entre elles acceptent d'en donner le numéro à ceux qu'elles considèrent comme étant leurs meilleurs clients. Selon certaines de nos répondantes, les clients apprécient généralement recevoir le numéro de téléavertisseur de leur danseuse favorite et interprète souvent ce geste comme une marque de confiance à leur endroit (Marie-Maxime et Gabrielle, danseuses, bar *Le rendez-vous*). Cette pratique, souligne Gabrielle, permet également « *de ne jamais perdre le contact, même quand on quitte un bar pour un autre* ».

*Gabrielle danse pour des clients qu'elle connaît depuis plusieurs années. En fait, elle les a connus au moment où elle travaillait dans un bar à Québec. Ces clients, qui ne demeurent pas dans la grande région métropolitaine, maintiennent toujours le contact*

*avec elle en lui laissant des messages pour s'informer et pour l'aviser de leur prochaine escale en ville (danseuse, bar Le rendez-vous).*

*Laurence raconte qu'un de ses meilleurs clients habite en région éloignée. Chaque fois qu'il a l'intention de venir en ville, dit-elle, il lui laisse un message sur son téléavertisseur afin de l'informer de sa présence éventuelle et des soirées au cours desquels il lui serait possible de la rencontrer au travail (danseuse, bar Le rendez-vous).*

*Isabella explique, quant à elle, que plusieurs clients réguliers sont mariés ou ont des engagements de travail qui ne leur permettent pas toujours de prévoir à l'avance le moment où ils pourront se rendre au bar. Ainsi, en ayant à leur disposition le numéro de téléavertisseur de leur danseuse favorite, ils sont en mesure de leur laisser un message de dernière minute pour les informer de leur intention (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Certaines danseuses ont aussi recours à une autre pratique afin de maintenir l'engagement de leurs clients réguliers : celle qui consiste à accepter certaines propositions de sortie. Plusieurs de nos répondantes affirment recevoir régulièrement des invitations très diverses de la part de leurs clients et d'en accepter certaines afin de ne pas perdre un revenu.

*Marie-Maxime, Gabrielle et Laurence acceptent volontiers d'aller manger dans de bons restaurants en compagnie de certains de leurs clients réguliers. Elles avouent prendre parfois un réel plaisir à converser autour d'un repas gastronomique, bien que le but principal de cette sortie demeure celui d'entretenir leur relation avec leurs clients (danseuses, bar Le rendez-vous).*

D'autres danseuses n'acceptent toutefois les invitations que par sentiment d'obligation, c'est-à-dire pour ne pas perdre un client régulier. Dans cette optique, les sorties constituent un mal nécessaire pour la fidélisation de la clientèle.

*Jade et Isabella affirment ne trouver aucun plaisir particulier à accompagner un client au restaurant. Elles disent toutefois s'être déjà senties tenues de le faire afin de ne pas perdre de l'argent. Jade, par exemple, a accompagné un de ses clients dans un*

*restaurant. Il s'agit d'un client qui lui offre régulièrement de gros présents et avec lequel elle gagne beaucoup d'argent lors de chacune de ses visites. À une occasion, il lui a aussi payé un voyage d'une semaine dans le sud. Jade trouve son client sympathique mais elle avoue n'éprouver aucun sentiment affectueux envers lui. Pour elle, sa relation avec ce client est strictement monétaire (danseuses, bar Le rendez-vous et bar Le détour).*

Les sorties avec les clients sont souvent présentées comme une forme de privilège que les danseuses n'accordent qu'à leurs meilleurs clients réguliers. La fréquentation des clients en dehors des heures de travail n'est cependant pas un sujet que les danseuses abordent ouvertement, même entre elles. Celles qui consentent à en parler tiennent généralement à préciser qu'elles ne font que prendre occasionnellement un repas au restaurant, et cela, en compagnie de leurs meilleurs clients réguliers<sup>49</sup>. D'autres danseuses refusent systématiquement toute proposition de sortie, que cela implique ou non la perte d'un client régulier.

*Laura affirme avoir déjà perdu de très bons clients parce qu'elle refusait toujours d'aller prendre un café ou de manger au restaurant avec eux. En parlant de ses clients, elle dit : « Ils se tannent à un moment donné et puis quand ils voient qu'il n'y a plus espoir, ils ne reviennent plus te voir. » (danseuse, bar Le détour)*

Cet exemple montre que les refus des propositions des clients peuvent parfois provoquer une rupture de leur engagement. Le désengagement d'un client envers une danseuse n'est cependant pas toujours attribuable à un refus de ce genre. Aussi, ce ne sont pas tous les clients qui décident, suite à un refus, de mettre un terme à leur engagement envers les services d'une danseuse.

---

<sup>49</sup> Que ce soit au bar *Le détour* ou au bar *Le rendez-vous*, les danseuses craignent ou refusent d'être associées à la prostitution, qu'elles aient ou non des rapports sexuels avec eux. Parmi la trentaine de femmes rencontrées au bar *Le rendez-vous* et au bar *Le détour*, une seule danseuse ne cache pas ses activités de prostitution. Toutefois, des rumeurs circulent assez régulièrement au sujet des activités de prostitution de quelques danseuses.

#### 5.4.4 La fidélisation : une nécessité variant selon le type de clients

Il n'existe pas une seule relation entre les danseuses et les clients, mais plusieurs. Dans certains cas, la relation à un client ne nécessite aucune activité particulière de fidélisation. Nos données indiquent que certains clients, nonobstant la conduite des danseuses, manifestent un réel attachement à l'égard de leur service. Des clients développent parfois des sentiments amoureux intenses à l'endroit d'une danseuse. Les propos de certaines danseuses laissent toutefois entendre que ces clients, bien qu'ils soient payants et « fidèles », ne sont pas toujours les plus appréciés<sup>50</sup>.

*Marie-Maxime explique que les clients qui tombent en amour avec les danseuses ne sont pas des clients très faciles. Leur sentiment amoureux à l'endroit d'une danseuse les porte parfois, dit-elle, à adopter des comportements dérangeants. Certains clients, par exemple, manifestent leur jalousie lorsque « leur danseuse » est occupée à discuter ou à danser avec un autre. Selon Marie-Maxime : « Danser pour ce genre de client, c'est parfois assez exigeant. » Elle n'apprécie pas ce type de client et c'est pour cette raison qu'elle ne feint pas d'être intéressée à les fréquenter. Elle a d'ailleurs mis fin à une relation avec un client régulier qui était devenue, précise-t-elle, « un peu trop amoureux à son goût ». Ce client lui laissait des messages sur son téléavertisseur de une à deux fois par jour; le matin pour lui souhaiter bonne journée, et le soir pour lui dire bonne nuit (danseuse, bar Le rendez-vous).*

*Laura raconte qu'elle a déjà eu un client régulier qui « ne vivait que pour elle ». Sa relation avec ce client a duré plus de 5 ans. Il venait lui rendre visite de une à deux fois par semaine et à chacune de ses visites, elle gagnait beaucoup d'argent. À un moment, il a cherché à la voir en dehors du travail. En fait, il avait réussi à trouver son numéro de téléphone personnel et s'était mis à la téléphoner tous les soirs. Laura affirme avoir toujours refusé*

---

<sup>50</sup> Browne et Minichiello proposent une typologie des clients des prostitués mâles. Dans la catégorie « clients indésirables », on retrouve justement les romantiques. Les auteurs expliquent que ces clients créent des problèmes aux prostitués, « either by obsessive behavior, or by breaking the rules of the encounter, such as the rule that the sexual sale is a business transaction – an exchange of need (sex for money), and love is not for sale » (1995 : 608).

*d'entretenir un lien quelconque avec ce client, ne serait-ce qu'au téléphone (danseuse, bar Le détour).*

Il n'y a cependant pas qu'avec les clients romantiques que la nécessité de « cultiver » une relation s'estompe. Nos données montrent en effet que certains clients sollicitent d'eux-mêmes, et sur une base régulière, les services de certaines danseuses.

*Marie-Maxime et Sarah expliquent qu'elles ont des clients qui vont les voir pendant un certain laps de temps, parfois des semaines, voire des mois, et qui leur demandent toujours un certain nombre de danses. Ces clients, précisent-elles, entrent dans le bar, sollicitent leur service et repartent aussitôt. Ce sont des clients pour qui il est généralement agréable de danser parce qu'ils se montrent satisfaits du service reçu et qu'ils ne cherchent pas à obtenir autre chose que des danses exécutées dans le respect des règles (danseuses, bar Le rendez-vous).*

Ces clients, qui se placent d'entrée de jeu en position d'acheteur, ne sont cependant pas représentatifs de l'ensemble de la clientèle de la majorité des danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude. Comme nous l'avons vu dans la section 5.3.1, les clients se présentent le plus souvent comme des acheteurs potentiels.

## **5.5 Les modalités de renégociation d'une relation marchande**

La « fidélité » d'un client régulier n'est jamais garantie. À ce titre, les collègues de travail représentent une menace dans la mesure où elles ne sont pas dépourvues d'un charme qui pourrait détourner l'attention de certains clients à leur avantage. Dans un contexte de travail où chaque collègue est aussi une concurrente possible, l'engagement des clients doit être continuellement renégocié. Nos données indiquent que plusieurs danseuses cherchent à neutraliser, du moins à limiter, « l'effet charme » de leurs collègues en leur interdisant de solliciter ou de danser pour « leurs clients ». Il existe en effet une

règle implicite entre les danseuses qui stipule l'interdiction de « voler » le client régulier d'une collègue en le séduisant volontairement ou en le sollicitant dans le but de recevoir une invitation à danser en privé. Cette règle, qui semble partagée par plusieurs danseuses, est perçue comme étant un moyen légitime d'encadrer la concurrence. Pour certaines danseuses, notamment pour celles qui sont nouvellement embauchées dans un établissement, le respect de cette règle s'avère cependant une mission impossible, et comme les exemples qui suivent le montrent, danser ou solliciter les clients de ses collègues constitue parfois une entreprise assez périlleuse.

En effet, certaines danseuses manifestent peu de sympathie à l'endroit de celles qui, par inadvertance ou tout simplement par ignorance, ont le malheur de danser pour le client d'une collègue. Des danseuses vont parfois jusqu'à intervenir directement auprès de leur collègue de travail et à user de violence dans leur tentative de conserver un bon client.

*Un soir, Gina, une nouvelle employée, a exécuté plusieurs danses pour un des clients réguliers de Claude. C'est toutefois à l'insu de Claude que ce client avait demandé les services de Gina. Une fois les danses terminées, Claude s'est empressée de signaler à Gina qu'elle venait de danser pour « son client » tout en la conviant de ne plus recommencer. Devant l'indifférence de Gina, Claude a pris panique et l'a empoignée par la gorge. Gina a réussi à mettre fin à l'altercation en insultant Claude à propos de son âge en lui disant : « Tu es mieux de te tenir tranquille parce qu'à l'âge que tu as, il ne t'en reste plus pour longtemps. »<sup>51</sup> (danseuses, bar Le rendez-vous)*

C'est néanmoins de manière moins agressive que les danseuses tentent généralement de faire comprendre à une collègue qu'elle « empiète sur leur territoire ».

*Un soir, Laura a fait comprendre à une de ses collègues qui en était par ailleurs à sa première soirée de travail, qu'elle était assise en compagnie de François, son meilleur client régulier. François*

---

<sup>51</sup> Claude était âgée de 43 ans alors que Gina entamait la trentaine.

était assis à sa table seulement depuis à peine cinq minutes lorsque la nouvelle est allée le rejoindre. Voyant cela, Carla, la shooter girl, dit à Laura : « Eh ! Regarde, elle est assise avec ton client. » Laura, sans réfléchir, lui répondit : « Elle perd son temps. » Après quelques secondes de réflexion, et voyant que la conversation allait bon train entre la nouvelle et son client, Laura ajouta : « Je ne devrais peut-être pas dire ça, verrais-tu s'il la faisait danser. » Sur ce, elle se leva de sa chaise en disant, « regardez ça je vais aller le voir », et se dirigea vers François. Arrivée à sa table, elle lui adressa la parole. Nous n'avons jamais su ce que Laura leur avait dit, mais la nouvelle danseuse s'est levée de table et s'est dirigée vers un autre client (danseuses, bar Le détour).

En tout début de terrain, nous avons assisté à une autre scène de ce type.

Une danseuse, Hashley, est intervenue auprès d'un de ses clients alors qu'une autre, une femme nouvellement embauchée, était en train de danser pour lui. Sans attendre que la danse soit terminée, Hashley s'est précipitée devant son client en lui criant : « Eh ! Qu'est-ce que tu fais, je suis là ? » Le client, visiblement mal à l'aise a dit à la nouvelle danseuse : « Ah ! Voici la fille que j'attendais. » Il a alors demandé à Hashley de lui laisser quelques minutes pour prendre congé de la danseuse, ce qu'elle refusa. Le client a alors payé la nouvelle danseuse pour que Hashley puisse prendre sa place sur-le-champ. Cette scène, qui ne s'est d'ailleurs pas déroulée dans la discrétion, apparaissait tout à fait normale aux autres danseuses qui venaient d'y assister. Parmi les danseuses présentes, aucune ne s'est offusquée du peu d'amabilité et de délicatesse dont Hashley venait de faire preuve à l'endroit de sa nouvelle collègue. Personne ne semblait se soucier du fait que cette femme n'avait aucun moyen d'identifier les clients réguliers des autres. Plus encore, elle a fait l'objet d'ostracisme tout au long de la soirée, du moins durant les quelques heures de notre présence. Les danseuses ne cessaient de la regarder d'un mauvais œil ou encore de l'ignorer au passage (scène qui s'est déroulée au cours de l'hiver 1999 dans un des établissements fréquentés en début de recherche).

L'exclusivité d'un client n'est donc jamais garantie. En effet, il arrive qu'un client ait recours, à l'insu de sa danseuse favorite, au service d'une autre. Ces derniers peuvent alors mémoriser les journées de travail des danseuses dont ils

désirent recevoir des danses et se rendre au bar à des moments où une seule d'entre elles est présente.

*Marie-Maxime avoue avoir dansé à quelques reprises pour certains des clients réguliers de ses collègues en leur absence. Certains clients, mentionne Marie-Maxime, justifient leur comportement par leur souci de ne pas faire de peine à leur danseuse favorite ou encore pour éviter les querelles et les scènes (danseuse, bar Le rendez-vous).*

*Au cours de nos derniers mois d'enquête, Florence dansait occasionnellement pour François, le client régulier de Laura. François avait cherché à camoufler son intérêt pour Florence en ne lui demandant des danses qu'au cours des soirées où Laura ne travaillait pas. Ce n'est que par hasard que Laura a surpris Florence en train de danser pour François. Elle s'était présentée au bar alors qu'elle n'était pas sur l'horaire de travail. Le nombre de danseuses au travail ce soir là étant insuffisant, le gérant lui a proposé de travailler, ce qu'elle accepta. Alors que Laura se préparait pour le travail dans la loge, François a donné congé à Florence. Se considérant chanceuse de toujours susciter un intérêt auprès de François après plus de dix ans de fréquentation au bar, Laura a décidé de ne pas lui parler de Florence. De son côté, François l'a invitée à danser pour lui. Florence, qui connaît pourtant bien le rapport qui existe entre Laura et François, a fait une scène de colère pour ensuite quitter le travail. Elle accusait Laura de lui avoir injustement « volé » François (danseuses, bar Le détour).*

limiter la concurrence en interdisant à ses collègues de solliciter ou de danser pour un de ses clients constitue un moyen que certaines danseuses privilégient pour éviter qu'il y ait désengagement de la part de clients. Nos données laissent voir que c'est parfois par la manière d'exécuter les danses en privé que des danseuses cherchent à maintenir ou à renégocier l'engagement de certains clients. En effet, nous avons vu dans le chapitre précédent que des danseuses négocient parfois l'engagement ou le réengagement des clients en outrepassant certaines règles explicites qui encadrent les prestations de service. Les propos d'une danseuse illustrent bien cette modalité de renégociation de l'engagement d'un client.

*Marie-Maxime explique avoir repoussé ses limites avec un de ses clients réguliers en acceptant ses baisers sur la bouche et en lui frôlant le pénis de la main par-dessus son pantalon afin de contrecarrer, dit-elle, l'influence des écarts de conduite de sa proche rivale sur ses revenus. Selon elle, ses écarts aux règles lui ont permis de renouveler l'intérêt que lui portait son client (danseuse au bar Le rendez-vous).*

Bien que nos données indiquent la présence d'écarts aux règles de travail, notre étude ne permet cependant pas de déterminer leur importance en matière de renégociation de l'engagement des clients. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, cette question des écarts de conduite est plutôt tabou chez les danseuses, du moins dans les deux établissements à l'étude.

## **5.6 Conclusion : La danse érotique comme une prestation de service marchand négocié**

Notre analyse des données recueillies dans les deux établissements ayant fait l'objet de cette étude fait bien ressortir la dimension marchande de la relation entre les danseuses et les clients et le caractère résolument négocié des prestations de service. L'examen des interactions marchandes concrètes nous a amené à mieux cerner et saisir les modalités de négociation de cet échange et certaines des conditions qui le rendent possible. Ainsi, nos résultats indiquent que l'échange des prestations de service des danseuses se construit principalement autour de la vente persuasive et de la fidélisation de la clientèle, deux modes opératoires qui n'ont rien de spécifique à la vente de services sexuels. Ces deux modes opératoires n'impliquent cependant pas qu'un seul type de relation marchande, mais plusieurs selon la position du client, s'il est acheteur ou acheteur potentiel, et selon le type de profit que recherche une danseuse, à long terme ou à court terme.

Nos données montrent que l'engagement initial des clients envers les prestations de service des danseuses est le plus souvent, le résultat de l'application d'une stratégie de vente persuasive. Il appert en effet que les

acheteurs potentiels soient plus nombreux que les acheteurs, du moins dans nos deux sites de recherche. Pour les danseuses, cela implique l'engagement dans un processus complexe de négociation marchande, c'est-à-dire le recours à la vente persuasive. À cet égard, nos analyses laissent bien voir que les danseuses qui ne s'engagent pas dans la vente persuasive sont souvent pénalisées du point de vue financier. Nos résultats indiquent toutefois que les diverses modalités de vente persuasive ne sont pas d'efficacité égale, certaines mènent plus souvent que d'autres à la conclusion d'un échange marchand, et qu'elles ne font pas toujours appel aux mêmes aptitudes.

Ainsi, nos résultats révèlent que l'approche la plus efficace, l'approche « communicationnelle », est aussi celle qui semble exiger le plus d'aptitudes. Cette approche, qui met l'accent sur la conversation avec l'acheteur potentiel, implique que les danseuses soient non seulement en mesure d'éveiller l'intérêt de leur interlocuteur, mais aussi et surtout qu'elles prennent et gardent l'initiative de la rencontre. Cela nécessite également qu'elles gèrent efficacement leur temps de travail et qu'elles procèdent à un « recadrage » (Goffman, 1991) de la situation lorsque cela s'avère essentiel sans offusquer l'acheteur potentiel. En d'autres mots, les danseuses doivent mobiliser des « compétences civiles » (Chantalat, 2002) lors de la négociation et utiliser ces mêmes compétences pour rappeler aux acheteurs potentiels qu'elles sont engagées dans une relation marchande dont la finalité est la vente d'une danse en privé. Comme le suggèrent nos résultats, de ce « recadrage », les acheteurs potentiels ne doivent cependant pas retirer l'impression que seul l'argent compte dans la relation. Pour certaines danseuses, le plus souvent pour celles qui gagnent les revenus les plus élevés, le moment du « recadrage » de la situation correspond généralement au moment de conclure un échange.

Bien que la manipulation ou la tromperie, conceptuellement décrites comme des représentations frauduleuses, aient été observées, nos résultats indiquent qu'elles ne sont pas les modalités de négociation marchande les plus couramment utilisées. Du point de vue de la réalisation de profits à long terme, les

représentations frauduleuses s'avèrent peu appropriées. Nos résultats laissent plutôt voir que c'est par la fidélisation de la clientèle que les danseuses arrivent à s'assurer d'un revenu meilleur, mais aussi plus stable. De plus, parce que la fidélisation de la clientèle repose surtout sur la construction des liens de confiance et sur la personnalisation des services, les représentations frauduleuses ont peu leur place au sein de ce type de relation, bien qu'elles demeurent possibles. Nos données suggèrent aussi que ce ne sont pas toujours les mêmes danseuses qui ont recours à des représentations frauduleuses. En d'autres termes, il n'y a pas des types de danseuses, malhonnêtes ou honnêtes, mais plutôt des circonstances qui favorisent ou qui défavorisent les comportements frauduleux (le besoin d'argent, un client qui formule des demandes jugées non raisonnables).

Ainsi, notre analyse montre bien que l'exécution d'une danse en privé, pour un nouveau client comme pour un client régulier, est le résultat d'une négociation marchande concrète au cours de laquelle les danseuses ont mobilisé un ensemble de compétences. Nos résultats suggèrent que l'âge des danseuses, leur apparence physique et parfois même leur nombre d'années d'expérience dans le métier, n'expliquent pas les écarts de revenus. Dans le cadre de notre étude, les danseuses qui gagnaient les revenus les plus élevés, au bar *Le rendez-vous* comme au bar *Le détour*, étaient celles qui maîtrisaient le mieux les aptitudes requises par l'approche « communicationnelle » et qui possédaient une clientèle régulière. De ce point de vue, la vente d'une danse en privé, qu'elle implique ou non des contacts physiques de nature sexuelle entre les danseuses et les clients, fait appel aux mêmes compétences et emprunte les mêmes voies de négociation marchande.

L'approche adoptée dans ce chapitre, bien qu'elle met en évidence les conditions de possibilité de l'échange des services, est toutefois limitée en ce qu'elle omet de considérer une dimension importante impliquée dans ces conditions : l'expression et la gestion des émotions. En effet, dans leurs efforts de rendre compte de l'engagement des personnes dans une situation de vente, Prus et Bigus ne discutent pas de la manière dont les vendeurs gèrent les émotions qui

découlent de leur relation à la clientèle. Les auteurs ne tiennent compte des émotions qu'en termes de facteurs ayant une influence positive ou négative sur l'enthousiasme des vendeurs. Ce traitement de la question des émotions s'apparente en fait à celui de Goffman.

Goffman (1973a, b, 1974) porte une certaine attention aux émotions en mettant l'accent sur la maîtrise des impressions, considérant ainsi la façon dont les gens présentent des impressions positives tout en cherchant à éviter l'embarras ou les contradictions entre la région antérieure (la scène) et postérieure (les coulisses). En termes goffmaniens, faire du travail émotif c'est, par exemple, contrôler ses sentiments de manière à paraître enthousiaste aux yeux d'un acheteur ou d'un acheteur potentiel. La perspective goffmanienne traite donc de la gestion des impressions plutôt que de la gestion des émotions. Selon Hochschild, une pionnière des études sur la gestion des émotions dans les métiers relationnels, Goffman « *adopts an exclusive focus on the actor's behavioral facade and assumes a uniform passivity vis-à-vis feeling* » (1979 : 557-558). Toujours selon Hochschild, il s'agit là d'une lacune théorique qui s'explique par un autre problème : celui qui a trait à sa conception de la représentation. La représentation, telle que conceptualisée par Goffman, renvoie aux efforts que déploient les acteurs pour maîtriser les impressions, c'est-à-dire pour contrôler ce qui est directement observable. Cette conceptualisation, estime Hochschild, ne tient compte que d'un seul type de représentation, « *the direct management of behavioral expression* » et omet ainsi de considérer « *the management of feeling from which expression can follow* » (1979 : 558). Alors que la perspective de Hochschild met l'attention sur « *on how people try to feel* », celle de Goffman se limite à examiner « *how people try to appear to feel* » (Abiala, 1999 : 208).

Le chapitre qui suit analyse cette dimension centrale dans la relation entre les danseuses et les clients et montre en quoi le travail émotif constitue une condition essentielle de l'échange d'un service marchand.

## **Chapitre 6. L'expression et la gestion des émotions dans l'échange des prestations de service marchand**

À partir d'une analyse de la relation marchande entre les danseuses et les clients, le chapitre précédent conclut que la vente persuasive et la fidélisation de la clientèle sont les deux modes opératoires par lesquels se construit la négociation de l'échange des prestations de service. De manière plus précise, il souligne que les conditions de possibilité de l'échange marchand reposent sur un processus de persuasion « communicationnelle » et de personnalisation des relations entre les danseuses et les acheteurs (ou acheteurs potentiels) qui emprunte la voie de la « confiance interactionnelle » (Chantelat, 2002). Ce qu'il ne montre pas, c'est le travail émotif constitutif de ces conditions d'échange et les compétences que mobilisent les danseuses pour l'accomplir.

L'analyse du processus de persuasion « communicationnelle et de personnalisation de la relation marchande met en évidence la pluralité des qualifications associées aux différentes dimensions du travail des danseuses nues. Elle montre en effet comment la danse érotique, en tant que relation marchande personnalisée, conjugue différents types de travail émotif faisant appel à une diversité, parfois insoupçonnée, de compétences chez les danseuses. La prise en compte de la personnalisation de l'échange ainsi que des exigences interactionnelles qu'elle pose, nous amène aussi à mettre en relief l'intensité du travail émotif à accomplir dans la négociation de cet échange marchand. Notre analyse suggère toutefois que ce sont davantage les exigences interactionnelles posées par la personnalisation des services et l'intensité des interactions face à face qu'elles impliquent, plutôt que la nature sexuelle des prestations de service, qui accentuent le degré de travail émotif. Néanmoins, parce que la négociation de l'échange des prestations de service exclut l'intervention des employeurs, les

danseuses disposent d'un pouvoir leur permettant de refuser les situations impliquant une charge émotionnelle trop importante.

Tenant compte des exigences interactionnelles posées par la personnalisation de la relation marchande, ce chapitre examine les diverses modalités d'expression et de gestion des émotions et ses qualifications requises. Il se divise en trois sections. Dans la première section, nous présentons le modèle sur lequel s'appuie notre analyse du travail émotif accompli par les danseuses dans la négociation de l'échange des prestations de service marchand. Dans la deuxième section, nous examinons de quelles manières les différentes dimensions du travail des danseuses peuvent influencer le travail émotif à accomplir ainsi que les compétences qu'elles mobilisent chez les danseuses. Enfin, dans la dernière section, nous voyons comment les danseuses gèrent individuellement mais aussi collectivement les situations impliquant des charges émotionnelles importantes.

## **6.1 L'expression et la gestion des émotions comme condition d'échange des prestations de service : un modèle d'analyse**

C'est à Hochschild (1979, 1983) que revient l'élaboration de la notion de travail émotif. Dans la perspective de l'auteure, le travail émotif constitue une forme particulière d'aptitude requise pour exercer un métier relationnel de service. Dans une étude sur la commercialisation des émotions (1983), l'auteure montre comment les employés des métiers relationnels, les agentes de bord et les percepteurs par exemple, sont amenés à posséder, en plus de certaines compétences physiques et intellectuelles, des qualifications en matière de gestion des émotions. Dans cette optique, le travail émotif renvoie à la capacité des personnes à gérer leurs émotions du moment de manière à créer une impression observable au niveau des traits du visage et du corps.

*I use the term emotional labour to mean the management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display; emotional labour is sold for a wage and therefore has a exchange value (1983 : 7)*

Dans le cas de l'agente de bord, le travail émotif consiste, à la demande de l'employeur, à se montrer courtoise, à sourire constamment, à être attentive aux besoins que manifestent les clients et à demeurer calme dans les moments routiniers comme dans les situations de panique. Du point de vue du travail émotif, cela signifie qu'une agente de bord doit taire ses propres sentiments pour adopter l'attitude et l'expression faciale appropriées à sa fonction de travail. Le travail émotif ne se limite toutefois pas à cela. En effet, par son attitude et son expression faciale, une agente de bord doit aussi produire un état émotif particulier chez le client. Pour l'agente de bord, le travail émotif renvoie alors à sa capacité de créer un environnement accueillant et sécurisant pour tous les clients.

*This labour requires one to induce or suppress feeling in order to sustain the outward countenance that produces the proper state of mind in others – in this case, the sense of being cared for a convivial and safe place (1983 : 7).*

Les efforts déployés pour la création d'un environnement particulier constitue donc un travail émotif non seulement parce qu'il est le produit d'émotions, mais aussi et surtout parce qu'il nécessite une manipulation et une gestion des émotions de la part des prestataires de service. Mais, ajoute l'auteure, les prestataires de service sont tenus de jouer leur rôle de manière convaincante, c'est-à-dire de gérer leurs émotions de manière à ce que le travail paraisse être accompli sans effort. Cette performance émotive est d'ailleurs un élément souvent associé au professionnalisme (Hochschild, 1983; Wharton, 1993; Wharton et Erickson, 1997; Abiala, 1999).

Plusieurs des métiers relationnels de service exigent des qualifications émotives particulières. Les emplois qui nécessitent un certain degré de travail émotif possèdent généralement trois caractéristiques : (1) la présence

d'interactions face à face ou de contacts verbaux avec le public; (2) la nécessité de produire une émotion chez les clients (par exemple, le réconfort, l'estime de soi, la satisfaction ou encore l'excitation); (3) et enfin, la possibilité pour les employeurs d'exercer une forme de contrôle sur les activités ou les attitudes émotionnelles des employés (Hochschild, 1983). Les emplois dans le secteur des services ne requièrent cependant pas tous le même degré de travail émotif (Wharton et Erickson, 1993). En effet, le degré de travail émotif est amené à varier selon l'intensité des interactions face à face avec les clients mais aussi, selon que les interactions aient lieu ou non, avec des personnes appartenant à son organisation. De ce point de vue, le travail émotif accompli par une caissière de supermarché est plus important que celui accompli par une secrétaire qui n'interagit qu'avec des membres de son organisation (Soares, 1998).

Dans la même optique, Wharton et Erickson (1993) différencient des types de travail émotif accompli par les personnes dans l'exercice de leur fonction. D'abord, le travail émotif peut être intégrateur s'il met l'accent sur l'expression d'émotions comme l'amabilité et la gentillesse. Il peut aussi être dissimulateur s'il met l'accent sur l'expression de la neutralité. Enfin, il peut être différentiateur s'il vise à exprimer des émotions telles que l'irritation et l'hostilité afin de créer un sentiment de peur ou de méfiance chez les clients. Comme le précise Soares (1998), un même emploi peut toutefois conjuguer plusieurs types de travail émotif. Une infirmière par exemple, doit accomplir un travail émotif à la fois intégrateur et dissimulateur. Cette typologie nous fournit donc les bases de notre analyse du travail émotif accompli par les danseuses nues dans l'exercice de leur fonction.

## **6.2 Des exigences interactionnelles et des qualifications diverses**

Le rôle de danseuse nue répond bien aux critères énoncés par Hochschild (1983) pour résumer les qualités des emplois qui demandent un travail émotif. Le rôle de danseuse implique en effet des interactions face à face intenses et

prolongées avec les clients. Des travaux récents ont d'ailleurs déjà identifié la dimension émotive du travail des danseuses nues (Bruckert, 2002, 2000; Price, 2000; Wood, 2000). Selon Wood, les danseuses, à l'instar des agentes de bord étudiées par Hochschild, doivent produire un état émotif particulier chez le client.

*While the flight attendant's job is to make passengers feel cared for, the stripper's job is to make customers feel cared about. The difference between these two emotion-based impressions is that in the first case, the intent is to create a feeling of somewhat maternal care, that is, having all the mundane details attended (being fed, checked on periodically, being safe), while the intent in the second case is to create a feeling of more sensual attraction (Wood, 2000 : 23).*

À la lumière de la typologie présentée dans la section précédente, nous pouvons toutefois affirmer que le rôle de danseuse nécessite un degré plutôt élevé de travail émotif. En effet, pour bien gagner leur vie, les danseuses sont non seulement tenues d'entrer en interaction intense et prolongée avec les clients, mais elles doivent également exprimer des émotions différentes selon les besoins particuliers de leur clientèle. De ce point de vue, les danseuses peuvent être amenées à accomplir différents types de travail émotif, qu'il soit intégrateur, différenciateur ou dissimulateur. Les exigences émotives des clients sont complexes et, comme nous le verrons dans les sections qui suivent, les danseuses ne mobilisent pas toutes les mêmes aptitudes pour y répondre.

### **6.2.1 Le travail émotif dans la dimension sexuelle**

La dimension sexuelle constitutive du rôle de danseuse nue exerce une influence importante sur le travail émotif que doit accomplir cette catégorie de travailleuses. Par leur rôle principal, qui est d'offrir des danses en privé, les danseuses sont tenues de produire chez les clients des émotions qui ont trait à la satisfaction et au plaisir érotique, et cela, en faisant abstraction de leur propre sentiment à leur égard. Nos données indiquent que la plupart des clients inspirent l'indifférence aux danseuses. Pour offrir un service de qualité, c'est-à-dire une

danse que les clients apprécieront, les danseuses doivent toutefois réprimer leur indifférence pour ne pas qu'elle soit ressentie par les clients.

*Marie-Maxime explique qu'il lui arrive occasionnellement d'exécuter des danses en privé pour des hommes qui lui plaisent et avec lesquels elle retire un certain plaisir sensuel. Elle affirme cependant que la majorité des hommes qui demandent ses services la laissent plutôt indifférente du point de vue érotique. Elle doit néanmoins, explique-t-elle, jouer son rôle de manière à ce que les clients aient l'impression qu'elle apprécie réellement leur échange pour qu'ils en retirent une satisfaction (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Nos données laissent aussi entendre que c'est par devoir professionnel, plutôt que par cynisme, que les danseuses cherchent à produire une émotion de satisfaction chez les clients.

*Gabrielle explique aussi que la majorité des hommes pour qui elle danse ne lui inspire aucun sentiment amoureux ou érotique mais que cela n'a aucune importance puisque le but de son travail consiste à faire plaisir à l'autre et non à en retirer. Elle déclare : « Notre travail, c'est de donner du plaisir aux clients, et c'est ce que je fais du mieux que je peux. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Dans certains cas, le travail émotif à accomplir est plus difficile. En effet, c'est parfois le dégoût que des clients inspirent aux danseuses.

*Laura et Corinne soulignent que certains clients, par leur apparence personnelle et parfois par leur attitude générale, leur inspirent carrément le dégoût. Dans ces situations, disent-elles, il est plus difficile de bien jouer son rôle, c'est-à-dire de leur offrir leur meilleure performance (danseuses, bar Le détour).*

Dans ce contexte, une gestion appropriée des émotions est néanmoins une source de réussite financière.

*Selon Laura : « Quand tu arrives à exciter le client et à vraiment lui faire sentir qu'il est désirable, même quand il l'est vraiment pas, il*

*te demande plus de danses et tu augmentes tes chances qu'il revienne te voir. » (danseuses, bar Le détour)*

Jouer correctement son rôle de danseuse exige donc des qualifications émotives particulières. Face aux clients, nous l'avons déjà précisé, les danseuses sont tenues de réprimer leurs sentiments du moment pour adopter l'attitude et l'expression faciale appropriées à la situation. Cette performance émotive est souvent essentielle du point de vue de la fidélisation de la clientèle. Plusieurs danseuses attribuent d'ailleurs leur succès financier à leur capacité de comprendre les clients et de s'adapter à leur besoin particulier pour mieux les influencer à faire appel à leur service. Le plus souvent, soulignent-elles, 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, c'est-à-dire jouer avec conviction (*deep acting*).

*Laura explique que les soirées au cours desquelles elle gagne le plus d'argent sont celles où elle « embarque vraiment dans la peau de Laura », c'est-à-dire lorsqu'elle réussit à convaincre les clients qu'elle a réellement du plaisir à danser pour eux et à exercer son métier de manière générale. « Laura », précise-t-elle, est le personnage qu'elle a créé en dansant. Selon sa propre description de son personnage, Laura est une fille qui adore avoir du fun, qui aime plaisanter tout en séduisant les hommes, alors que Louisa<sup>52</sup> est une fille plutôt timide et sérieuse. Lorsqu'elle demeure dans la peau de Louisa, dit-elle, elle ne gagne pas d'argent. Selon elle, les clients « ont besoin de voir que tu as vraiment du fun à danser pour eux, mais aussi à danser sur le stage ». Les clients n'apprécient pas, d'après elle, « quand les filles n'ont pas l'air vraies ou quand elles jouent trop à ça<sup>53</sup> » (danseuse, bar Le détour).*

D'autres travaux signalent l'importance pour les danseuses d'offrir des représentations en profondeur, c'est-à-dire de répondre aux attentes des clients de

---

<sup>52</sup> Nom fictif servant à désigner le nom réel de la danseuse Laura.

<sup>53</sup> Des danseuses utilisent parfois l'expression « jouer à ça » pour désigner des collègues qui prennent leur rôle de séductrice trop au sérieux en se donnant un air de femme fatale. Les danseuses qui travaillent dans les bars ayant la réputation d'être « chics » sont souvent accusées de « jouer à ça ».

manière convaincante (Bruckert; 2002, 2000; Wood, 2000). « *You have to be so "on"* », stipule une danseuse interrogée par Wood. « *Being "on"* », mentionne Wood, « *means being emotionally and mentally directed toward the customer* » (p. 24).

Les rôles que doivent jouer les danseuses pour répondre à certaines exigences de clients demandent parfois des qualifications bien précises. Quelques clients, selon plusieurs de nos répondantes, manifestent le désir d'être dominés par les femmes et, parfois, d'être blessés physiquement. Ce ne sont toutefois pas toutes les danseuses qui se sentent qualifiées pour exercer un travail émotif de type différentiateur.

*Carla raconte qu'elle a dansé pendant de nombreux mois pour un client qui lui versait toujours 20 \$ en échange de deux danses au cours desquelles elle devait lui écraser les doigts avec ses talons aiguilles. Pour que le client apprécie sa performance, elle devait cependant prendre un air dominateur. De son côté, Laura avoue ne pas être en mesure d'effectuer de ce type de performance. Ces clients, dit-elle, « font trop pitié ». Par ailleurs, elle affirme ne pas attirer les clients qui expriment ce type de besoin (danseuses, bar Le détour).*

Par leur statut de travailleuses autonomes, les danseuses, à la différence de plusieurs autres types d'employés du secteur des services, ne sont pas tenues de répondre aux demandes de tous les clients. Nos données montrent en effet que les employeurs n'obligent pas les danseuses à accepter toutes les invitations à danser des clients. Ainsi, elles peuvent refuser d'exécuter des danses en privé pour certains clients sans subir de sanctions de la part de leurs employeurs. Un refus peut alors être un moyen pour se protéger d'une charge émotive difficile à gérer.

*Un soir, Marie-Maxime s'est rendue à la table d'un client dans l'intention de le persuader d'avoir recours à ses services. Au bout de quelques secondes de discussion, elle s'est aperçue que le client avait les dents noircies et une très mauvaise haleine. Ne pouvant s'imaginer, dit-elle « le client en train de têter [s]es seins*

*et [lui] souffler son haleine en plein visage tout en faisant semblant qu'il est bien beau et bien fin », elle le quitta en prétextant avoir envie d'un verre d'eau. Marie-Maxime se dit incapable de danser pour un client « qui est sale et qui sent mauvais » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Dans certains cas, il vaut mieux perdre de l'argent que gérer la charge émotive d'une interaction avec un client. Le poids du travail émotif est en effet parfois trop lourd pour être supporté sans conséquence négative.

*Laura, Corinne, Jade, Gabrielle et Sarah expliquent, chacune à leur façon, qu'elles préfèrent perdre de l'argent, donc refuser de danser pour certains clients, lorsqu'elles ont le sentiment d'être incapables de négocier avec leurs exigences. Laura, déclare, par exemple : « Moi j'aime bien mieux perdre de l'argent que de danser pour un client pour ensuite me sentir toute croche le reste de la soirée. De toute façon, si je me sens croche, je ne ferai pas une cenne. » (danseuses, bar Le rendez-vous et bar Le détour).*

Évidemment, les limites de chacune des danseuses sont parfois bien différentes. Ainsi, une danseuse peut choisir de ne pas danser en privé pour un client en raison du dégoût qu'il lui inspire, alors qu'une autre peut voir les choses autrement.

*Régulièrement, des hommes entrent au bar Le rendez-vous dans leur tenue de travail. Parfois, ce sont des hommes qui exercent des métiers reliés à la mécanique automobile ou à la construction. Par conséquent, leurs vêtements sont souvent très sales et certains dégagent de fortes odeurs. Des danseuses manifestent ouvertement leur répugnance à l'endroit de ces clients, alors que d'autres acceptent d'exécuter des danses-contacts pour eux. Au bar Le détour, les danses sont sans contact. Par conséquent, la plupart des danseuses acceptent d'exécuter des danses pour ce type de travailleurs, mais elles tiennent néanmoins à garder une plus grande distance physique (bar Le rendez-vous et bar Le détour)<sup>54</sup>.*

---

<sup>54</sup> Ce n'est cependant pas que l'apparence personnelle d'un client qui peut pousser une danseuse à refuser des invitations à danser. Les clients trop ivres, ou encore ceux qui sont reconnus comme

Dans l'interaction avec les clients, le corps de la danseuse est en effet lui-même une partie du service offert. Au bar *Le rendez-vous*, contrairement au bar *Le détour*, le client a un contact direct avec le corps de la danseuse. Ce contact physique influence aussi le travail émotif.

*Vers la fin d'une soirée de travail, explique Sarah, il est parfois difficile de garder le sourire et de supporter les touchers des clients. Elle dit : « Des fois je suis tannée de me faire poigner les seins et pis là j'ai juste envie d'aller me coucher. » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Les mains baladeuses des clients engendrent parfois un degré élevé de travail émotif et c'est en prenant et en gardant l'initiative des rencontres que les danseuses gèrent les émotions.

*Sasha affirme qu'elle déteste lorsque les clients lui caressent les fesses et les seins. Pour éviter leurs touchers, elle préfère les masturber pendant toute la durée de la « danse ». D'entrée de jeu, dit-elle, elle ouvre leur pantalon et les masturbe. De cette façon, les clients demeurent sagement assis sur leur chaise et elle n'a pas à supporter leurs touchers sur tout son corps (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Cette idée de l'importance pour les danseuses de faire preuve d'initiative dans l'interaction avec le client est empruntée, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, à Whyte (1948). C'est en effet Whyte qui a montré, dans son étude sur la pratique du métier de serveuse, que les serveuses qui pleuraient le moins au travail étaient celles qui réussissaient le mieux à prendre et à garder l'initiative de l'interaction avec le client. Mais, précise l'auteur,

*Getting the jump on customers involves not only such concrete moves as changing the tablecloth. It also involves giving the proper emotional tone to the relationship (p. 133).*

---

étant « à problème », éprouvent parfois des difficultés à obtenir la compagnie d'une danseuse. Nous abordons cette question dans la section suivante.

Dans l'interaction avec le client, des danseuses facilitent effectivement le travail émotif à accomplir en donnant elles-mêmes le ton émotionnel de la situation.

*Marie-Maxime gagne rarement moins de 50 \$ avec un même client au cours d'une soirée. Lorsqu'elle est dans un isolement, elle tient, précise-t-elle, à ce que le client se comporte d'une manière douce et sensuelle à son égard. Elle affirme : « Il y a plein d'hommes qui ne savent pas toucher les femmes, ils sont brusques et maladroits sans nécessairement vouloir te faire mal. Alors moi, je leur montre comment toucher une femme et ils sont bien contents. » De cette façon, avance-t-elle, les clients se comportent bien à son endroit, ce qui fait qu'elle n'a pas à gérer la charge émotionnelle liée à un type contact physique qu'elle estime insupportable. Selon Marie-Maxime, plusieurs danseuses ont une clientèle « aux mains longues » et épuisantes parce qu'elles les laissent prendre l'initiative durant l'exécution des danses personnalisées (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Il n'y a cependant pas que la dimension sexuelle du métier qui exerce une influence sur le travail émotif que doivent accomplir les danseuses.

## **6.2.2 Le travail émotif dans la dimension relationnelle**

Les clients expriment des besoins émotifs qui ne sont pas toujours reliés à l'érotisme. À certains égards, la situation des danseuses s'apparente à celle des coiffeuses, des réceptionnistes et des serveuses, par exemple, en ce qu'elles doivent accorder une certaine attention aux goûts particuliers et personnels de chaque client. Ce sont en effet des occupations de services personnalisés. Une étude sur ce type d'occupations montre que dans la pratique quotidienne de leur travail, ces catégories de travailleuses sont aussi tenues de répondre à des besoins émotifs qui ne sont pas directement reliés au service personnel offert (Abiala, 1999).

Selon plusieurs de nos répondantes, certains clients manifestent davantage d'intérêt pour la conversation que pour leur performance érotique. Plusieurs danseuses invoquent la solitude de certains hommes pour expliquer leur besoin de

discuter et d'être écoutés. C'est d'ailleurs ce que Bruckert (2002, 2000) appelle l'amitié à 10 \$ (*friendship at ten dollars a song*).

*Isabella soutient que les bars de danseuses sont des lieux où l'on trouve souvent des hommes qui connaissent la solitude. Les danseuses, dit-elle, sont réputées pour être à l'écoute des clients. Elles jouent souvent, ajoute-t-elle, le rôle de psychologue (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Il n'est en effet pas rare d'entendre des danseuses dire qu'elles sont aussi des psychologues dans leur travail. Selon plusieurs de nos répondantes, il est cependant inexact de penser que seuls les hommes qui vivent dans la solitude les rémunèrent pour discuter avec elles.

*Laura raconte que ce ne sont pas seulement les hommes célibataires vivant dans la solitude qui ont besoin de parler et d'être écoutés. Des hommes mariés expriment aussi le désir de discuter avec elles. Elle affirme que les hommes ont souvent l'impression que les danseuses les comprennent mieux que leur propre femme. Les hommes, dit-elle, « ne réalisent pas que c'est notre job de les écouter et que c'est pour ça qu'on les comprend mieux que leur femme » (danseuse, bar Le détour).*

Pour certains clients, la conversation n'est toutefois qu'un divertissement au même titre que le sont les danses en privé pour d'autres.

*Marie-Maxime a quelques clients réguliers qui apprécient beaucoup discuter avec elle. Des clients, dit-elle, préfèrent payer pour bavarder en sa compagnie plutôt que recevoir des danses érotiques. Selon elle, cela s'explique parfois par la solitude de certains, mais également par le simple plaisir que procure le bavardage autour d'intérêts communs. En jasant, dit-elle, « on s'aperçoit qu'on a des affinités, et puis ça devient le fun, le temps passe, puis on s'en rend pas compte ». Marie-Maxime peut parfois gagner jusqu'à 200 \$ avec un client sans avoir exécuté une seule danse pour lui, et ce dernier peut se représenter au bar à un autre moment et lui demander de nouveau le même type de service. C'est d'ailleurs la dimension de son travail qu'elle préfère (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Les danseuses n'apprécient toutefois pas de manière égale la conversation avec les clients. Certaines danseuses estiment qu'il est moins difficile d'exécuter des danses pour des clients que de simuler un intérêt envers une discussion qu'elles trouvent ennuyante.

*Amber explique qu'elle préfère écouler le temps en compagnie d'un client en dansant plutôt qu'en bavardant « de tout et de rien ». Selon elle, il est souvent plus facile de conserver l'intérêt d'un client en dansant pour lui qu'en cherchant à s'intéresser à ce qu'il raconte (danseuse, bar Le rendez-vous).*

La difficulté à accomplir un travail émotif, que ce soit par l'exécution des danses ou par la conversation, est parfois tout simplement tributaire de la forme physique de la danseuse.

*Alice explique que lorsqu'elle est fatiguée, plus particulièrement vers la fin de son quart de travail, elle éprouve de la difficulté à exciter ses clients en dansant pour eux. Lors de ces moments, elle aime « quand [elle] poigne un client qui a juste envie de jaser » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

La dimension physique du travail interfère donc sur la performance émotive des danseuses. Comme le précise une de nos répondantes, l'épuisement physique rend parfois impossible la réalisation de toute représentation, qu'elle soit en profondeur ou en surface.

*« Quand t'as passé ta soirée en talon haut à danser sur le stage et pour les clients, des fois t'es moins patiente. Tu n'as pas envie de leur sourire, tu n'es plus dedans [dans son rôle] et tu as envie de tous les envoyer promener. » Dans ces situations, explique cette danseuse, il vaut mieux rester assise et ignorer les clients ou encore aller se reposer aux toilettes plutôt que d'afficher un mauvais air (Maude, danseuse, bar le détour).*

Dans certains cas, ce sont les exigences des clients ou leur indifférence envers les services des danseuses qui rendent la gestion des émotions difficile, voire impossible. Des clients expriment en effet des besoins ou affichent des

attitudes qui dépassent ce que les danseuses sont en mesure d'accepter et d'accomplir. C'est ce que nous nommons les situations de surcharge émotionnelle.

## **6.3 Les modalités de gestion des situations de surcharge émotionnelle**

Le travail émotionnel que doivent accomplir les danseuses dans l'exercice de leur travail est influencé, nous venons de le voir, par les différentes dimensions constitutives de leur métier. Certaines situations engendrent toutefois une charge émotionnelle de travail que les danseuses ont peine à assumer. Dans certains cas, ce sont les comportements ou les attitudes des clients définies comme étant problématiques qui expliquent la difficulté des danseuses à bien gérer leurs émotions. Dans d'autres circonstances, c'est l'indifférence que les clients manifestent à l'endroit de leur service personnel qui provoque une surcharge émotionnelle de travail.

### **6.3.1 La gestion des violences et des transgressions dans la relation de service marchand**

Les exigences et les attitudes des clients ne sont pas toujours raisonnables aux yeux des danseuses. Pendant l'exécution des danses en privé, par exemple, certains clients outrepassent largement les limites que cherchent à imposer les danseuses. Les histoires les plus récurrentes sur les clients à problème ont souvent trait à ce que plusieurs de nos répondantes nomment «*les mains longues*». Selon plusieurs danseuses, ce sont des clients qui pensent que tous les attouchements érotiques leurs sont permis pour la somme de 10 \$. Au cours d'une seule danse, par exemple, ils s'affairent à toucher et parfois même à lécher toutes les parties du corps de la danseuse. Plusieurs de nos répondantes disent refuser de danser pour ce type de clients. Selon elles, ces clients sont très épuisants tant physiquement que moralement, ce qui rend la gestion des émotions pratiquement impossible.

*Un soir, Sarah est entrée dans les toilettes complètement exténuée après avoir exécuté une danse et demi pour un client. Le client, raconte-t-elle, lui a suggéré d'entrée de jeu de se masturber durant la danse. Voulant faire plaisir au client, elle a accepté de simuler une masturbation. Non rassasié de cette mise en scène, le client s'est alors mis à lui lécher le bras, le coup et le dos. Dégoûtée de toute la salive qu'il venait de déposer sur son corps, elle l'a prié de cesser de la lécher. Le client lui a alors pris la main pour l'engouffrer à pleine bouche et pour la convier ensuite à insérer un doigt à l'intérieur de son vagin. Atterrée par l'attitude du client, elle lui a demandé : « Est-ce que je peux danser comme je veux ? » Le client lui a alors répondu : « On peut aussi arrêter les danses si tu veux. » Refusant de se soumettre aux exigences de ce client, elle a décidé de mettre un terme aux danses (danseuse, bar Le rendez-vous).*

La charge émotive est parfois tellement grande que des danseuses éclatent en sanglot.

*Un soir, Amber s'est réfugiée dans les toilettes en pleurant. Elle était inconsolable. Le client qu'elle venait de quitter lui avait mis d'entrée de jeu la main au vagin. Lorsqu'elle lui a retiré la main, le client lui a lancé d'un ton méprisant, « écoute, on m'a dit que tu opérerais, toi » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Des danseuses sont parfois victimes de violences physiques.

*Marie-Maxime raconte qu'une fois un jeune homme dans la vingtaine l'a blessé en lui mordant un sein alors qu'elle dansait pour lui. Ce soir-là, elle n'a pas cru nécessaire d'en aviser le portier, mais elle affirme se faire un devoir de ne pas oublier le visage de ce client et d'en informer ses collègues (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Selon certaines de nos répondantes, des clients ont parfois l'impression qu'ils peuvent utiliser et abuser du corps des danseuses comme bon leur semble à partir du moment où ils les rémunèrent.

*Catherine rapporte qu'un client lui a déjà collé une gomme à mâcher sur un mamelon après l'avoir échappé par terre. Insultée de ce geste, elle lui avait demandé des excuses. Le client, dit-elle,*

*l'a simplement regardé en souriant naïvement. Elle lui a alors dit : « t'es vraiment un con » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Les employeurs n'exercent pas un contrôle sur la façon dont les danseuses réagissent aux comportements irritants de certains clients, du moins dans les établissements ayant fait l'objet de cette étude. Elles peuvent donc, et elles le font, « remettre les imbéciles à leur place » (Yves, gérant, bar Le détour).

*Un soir, un jeune homme ne cessait d'insister auprès de Jade pour qu'elle l'embrasse en échange de 2 \$. Elle disait : « Non seulement c'est dégueulasse, mais il a le culot de m'offrir seulement 2 \$. » Afin qu'il cesse de la harceler avec cette demande, elle lui a répondu : « Va te faire voir ailleurs, imbécile. » Un peu plus tard dans la soirée, ce même client a proposé à Maude d'exécuter une danse pour lui en échange de 3 \$. D'un air sérieux, Maude lui a lancé : « Mais oui, le con, je vais danser pour toi pour 3 \$. » Suite à cet incident, le client a décidé de quitter l'établissement (danseuses, bar Le détour).*

Les danseuses exigent parfois des clients qu'ils payent pour les préjudices causés par leur comportement.

*Un soir, un client a versé 40 \$ à Corinne en échange de quatre danses. Alors qu'elle venait à peine de commencer à exécuter la deuxième danse, le client lui a claqué les fesses. Insultée, elle s'est redressée et a dit : « Tu viens de faire une grosse erreur. » Elle a pris ses vêtements et a quitté le client sans lui remettre l'argent qu'elle lui devait. Le gérant de l'établissement a ensuite demandé au client de quitter les lieux. Corinne se disait choquée par cet incident et affirmait mériter les 30 \$ pour lesquels elle n'avait pas eu le temps de danser (danseuse, bar Le détour).*

Au fil du temps, certains clients acquièrent toutefois une très mauvaise réputation auprès de l'ensemble des danseuses. Certains d'entre eux ont tellement mauvaise presse qu'ils réussissent difficilement à trouver une danseuse qui accepte de danser pour eux. C'est le cas notamment de deux clients dont nous avons observé les comportements.

*L'un de ces hommes, âgé dans la cinquantaine, se présentait aux danseuses comme étant un cardiologue. Durant plusieurs mois consécutifs, il a invité plusieurs danseuses dans les isoloirs. Au bout d'un certain temps, il n'y avait que les nouvelles employées du bar qui acceptaient de se rendre dans un isoloir en sa compagnie, les autres refusaient toutes de danser pour lui en raison de ses exigences. Selon plusieurs danseuses, ce client n'avait qu'une obsession, celle qui consiste à insérer ses doigts dans le vagin des femmes. Elles lui reprochaient également d'être brusque et de ne pas respecter leurs limites personnelles. Après quelques semaines, le patron du bar Le rendez-vous a toutefois décidé de l'expulser de façon permanente (client, bar Le rendez-vous).*

*L'autre client était aussi âgé dans la cinquantaine. Ce client a fréquenté le bar Le rendez-vous sur une base régulière durant quelques semaines. Chaque fois qu'il entrait dans l'établissement, il se dirigeait rapidement vers une table pour y prendre place. Il s'assoit et regardait tout autour de lui dans l'espoir d'attraper une danseuse au passage. Lorsqu'une danseuse passait près de lui, il se levait de sa chaise en pointant du doigt les isoloirs. En fait, ce client n'ouvrait la bouche que pour commander une consommation sans alcool, qu'il ne buvait d'ailleurs jamais. Il ne restait également en compagnie d'une danseuse que le temps de deux danses. Une fois les deux danses terminées, il quittait l'établissement aussi vite qu'il y était entré. Au bout de quelques semaines de fréquentation, ce client ne réussissait cependant plus à convaincre les danseuses de l'accompagner dans un isoloir. Selon plusieurs danseuses, ce client était brutal et agissait comme si tout lui était permis. Lorsqu'il était dans un isoloir, il empoignait la danseuse, tentait de la retenir fermement assise sur son bas ventre tout en la basculant dans des mouvements de va et vient, et ce, jusqu'à l'orgasme. À un certain moment, toutes les danseuses évitaient de passer près de la table de ce client. Lors de sa dernière visite au bar, ce client a quitté les lieux sans jamais obtenir une seule danse (client, bar Le rendez-vous).*

Ces exemples montrent que devant les abus physiques des clients, les danseuses ne sont pas tenues de réprimer leurs sentiments vis-à-vis eux et ont le pouvoir de refuser de vivre des émotions qu'elles se sentent incapables de gérer. Les danseuses ne font cependant pas seulement face à des abus physiques de la part de clients. Elles sont parfois exposées à des attitudes méprisantes, à des

humiliations et à des abus verbaux de la part de clients. De peur d'être méprisées et ridiculisées, des danseuses préfèrent parfois s'abstenir de solliciter les clients lorsqu'ils sont en groupe. Les propos d'une de nos répondantes illustrent bien ce que pensent certaines danseuses au sujet des groupes.

*« Moi, je ne vais jamais voir les gars en gang parce qu'on se fait niaiser à coup sûr. Quand ils sont en gang, leur plaisir c'est de rire de nous autres. Ces mêmes gars, quand ils sont seuls, par exemple, c'est une autre histoire » (Laurence, bar Le rendez-vous).*

C'est parfois lorsqu'elles exécutent leur spectacle sur la scène que des clients affichent un air méprisant à leur endroit.

*Selon Isabella, « les filles sont parfois niaisées sur le stage ». Les hommes les regardent, dit-elle, d'un air méprisant ou les ignorent totalement « comme si elles n'étaient que des déchets. » Parfois, ajoute-t-elle, « les gars partent carrément à rire, surtout si la fille danse pas vraiment bien ou si elle a des défauts physiques. » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Selon ces répondantes, il n'est pas toujours facile de garder son calme et son sourire pendant l'exécution du spectacle sur scène. Certaines danseuses préfèrent éviter de croiser le regard des clients pour ne pas être confrontées à une situation semblable. Dans certains cas, c'est un air de supériorité intellectuelle que les clients affichent à l'endroit des danseuses.

*Laura explique qu'elle danse occasionnellement pour des clients qui « se donnent un air supérieur et qui se pensent plus intelligents qu'elle. » Pour certains clients, soutient-elle, « être danseuse, c'est être une conne, une fille pas intelligente ». Laura admet ne pas toujours être en mesure de bien gérer cet air de supériorité qu'affichent certains clients à son endroit. Elle affirme : « Ce n'est pas toujours facile pour le moral quand tu as l'impression que le client te trouve belle, mais te trouve aussi niaiseuse. (danseuse, bar Le détour)*

Certains clients se comportent de manière paternaliste avec les danseuses en leur promettant, par exemple, de leur trouver un autre emploi afin de les aider à s'en sortir. Le problème avec cette attitude, c'est que les danseuses que nous avons rencontrées ne ressentent ni la détresse, ni le besoin de changer d'emploi dans l'immédiat. Comme l'affirme Alice,

*« Les clients n'ont pas l'air de se rendre compte qu'ils nous insultent avec leur proposition, surtout quand on ne leur demande rien. En fait, c'est qu'ils nous payent des danses qu'on veut, pas leur morale » (danseuse, bar Le rendez-vous).*

Aux dires de la majorité de nos répondantes, le commentaire paternaliste le plus souvent entendu est : *« Qu'est-ce qu'une belle fille comme toi fait ici ? »*. Toutes les danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude ont entendu une ou plusieurs fois ce commentaire d'un client avec lequel elles étaient entrées en interaction. Pour les clients, selon Marie-Maxime, il s'agit d'un compliment, alors que pour plusieurs danseuses, il s'agit d'une insulte. C'est d'ailleurs avec dérision et cynisme que plusieurs danseuses répondent à ce commentaire.

Malgré tous ces exemples de situations problématiques, la majorité de nos répondantes affirment que les clients avec lesquels elles transigent quotidiennement se comportent généralement de manière acceptable envers elles. Les propos d'une de nos répondantes illustrent assez bien ce que nous avons entendu à maintes reprises.

*« Il ne faut pas penser qu'on danse toujours pour des salauds. La plupart des clients pour qui on danse sont bien corrects avec nous » (Laurence, bar Le rendez-vous).*

Les situations difficiles à gérer ne sont également pas toutes attribuables aux comportements problématiques de certains clients. Nos données indiquent que les moments de surcharge émotionnelle les plus importants sont ceux reliés au fait de ne pas réussir à gagner de l'argent au cours d'une soirée de travail. Ainsi, ne

pas être rémunérée et se voir ignorée et refusée des clients rend la gestion des émotions particulièrement difficile.

### **6.3.2 Le stress émotionnel lié à l'échec de l'échange marchand**

Les danseuses gagnent leur revenu essentiellement – sinon exclusivement – à partir des danses en privé qu'elles réussissent à vendre aux clients. De ce point de vue, les conditions de travail sous pression exercent une influence notable sur le travail émotif que doivent accomplir les danseuses. Le modèle d'analyse de Prus, nous l'avons dit, fait abstraction des émotions qu'engendre la pression associée à la performance et à l'échec. Prus (1989a) tente en fait de rendre compte de l'état émotionnel des vendeurs en termes de facteurs influençant positivement ou négativement leur enthousiasme. Et c'est seulement en termes de déception que l'auteur explique l'état émotionnel des vendeurs qui ne réussissent pas à performer.

*People on direct commission generally experience the most pressure to sell and are most apt to become disappointed when sales are low (1989a : 257).*

De notre côté, ce n'est pas en termes de déception que nos répondantes qualifient leur état émotionnel lorsqu'elles ne réussissent pas à vendre leur service personnel aux clients, mais bien en termes de « dépression ». L'exemple d'une de nos répondantes illustre bien ce que plusieurs danseuses ressentent au cours de très mauvaises soirées de travail, c'est-à-dire lorsqu'elles ne gagnent pas, ou très peu d'argent.

*Un soir Laura ne réussissait pas à obtenir d'invitation à danser de la part de clients alors que la plupart de ses collègues gagnaient de l'argent en dansant pour des clients. Elle disait : « Ce soir, je ne suis pas bien, je suis vraiment down. Les affaires ne vont pas et je me sens vraiment déprimée. J'ai envie de partir. » Comme elle se levait de table pour aller s'enfermer dans les toilettes, un client l'accrocha au passage pour lui demander une danse. Elle est y allée et la bonne humeur est revenue. En fait, Laura explique, et*

*nous l'avons observé, que chaque fois qu'elle ne gagne pas d'argent pendant que ses collègues en gagnent, elle « se met à déprimer et pas à peu près ». Lorsque le travail reprend, le plus souvent, dit-elle, le sentiment de dépression disparaît (danseuse, bar Le détour).*

Être refusée et ignorée des clients alors que la plupart de ses collègues ne le sont pas, provoque une charge émotionnelle que peu de nos répondantes prenaient avec humour ou légèreté. Nos données indiquent que l'absence de revenu affecte grandement les danseuses sur le plan personnel. Les propos d'une de nos répondantes illustrent bien ce que nous avons entendu à maintes reprises.

*Au cours d'une soirée de travail, Marie-Maxime gagnait peu d'argent. Les clients ne manifestaient que peu d'intérêt à son égard, alors que ses collègues semblaient satisfaire les goûts et les besoins de plusieurs. Elle avait envie de pleurer et de prendre congé du travail. Elle disait : « C'est dur à prendre quand tu vois les autres faire de l'argent et pas toi. C'est vraiment trop dur. Qu'est-ce que je n'ai pas que les autres ont. Est-ce que j'ai l'air grosse dans mon costume ? Je ne comprends pas ? » (danseuse, bar Le rendez-vous)*

Le refus des clients est une réalité avec laquelle les danseuses doivent à un moment ou à un autre négocier. Il s'agit là d'une charge émotionnelle importante puisqu'elle touche directement, comme l'explique une de nos répondantes, l'estime de soi.

*Dans l'exercice du métier, précise Laura, les danseuses reçoivent constamment des compliments. Elle affirme que les clients pour qui elle danse lui disent constamment qu'elle est belle, gentille, drôle et intelligente. « À force de te faire dire ça, dit-elle, tu finis par le croire et ça gonfle ton ego pas à peu près. En tout cas, moi, c'est ça que ça l'a fait ». Par conséquent, lorsque personne ne manifeste un intérêt à l'égard de ses services, son estime de soi peut aisément « tomber à zéro » (danseuse, bar Le détour).*

Le regard que portent les hommes sur une danseuse peut aussi changer au fil des années, et certaines le ressentent plus que d'autres.

*Isabella, alors âgée de 38 ans, admettait gagner de moins en moins d'argent au fil du temps. Plus jeune, dit-elle, elle gagnait beaucoup d'argent sans fournir énormément d'effort. Elle affirme : « J'étais aussi pas mal plus mince que maintenant et plus jolie. » Le regard des hommes, souligne-t-elle, lui renvoie parfois l'image d'une femme vieillissante et moins attrayante. Son « temps achevait », disait-elle<sup>55</sup> (danseuse, bar *Le rendez-vous*).*

Qu'elles soient jeunes ou moins jeunes, les femmes qui exercent le travail de danseuse nue sont quotidiennement confrontées au regard que portent les hommes sur elles. L'apparence physique des femmes, même si elle ne constitue pas une garantie de revenu, demeure néanmoins un atout non négligeable pour les danseuses. À la différence de plusieurs autres emplois « féminins » du secteur des services, le corps des danseuses ne constitue pas toutefois une qualification invisible et non rémunérée (Soares, 1998). Certaines danseuses soumettent d'ailleurs leur corps à maintes disciplines que ce soit par le maquillage, les costumes, les coiffures, l'entraînement sportif ou enfin, par le recours à des chirurgies esthétiques. Un nombre important de danseuses rencontrées dans le cadre de cette étude ont subi une mammoplastie d'augmentation. Dans certains établissements que nous avons visités, la grande majorité d'entre elles avaient eu recours à une augmentation mammaire.

## **6.4 Conclusion : La danse érotique comme une prestation émotive négociée**

Notre analyse de la dimension émotive dans le travail des danseuses nues, aussi bien au bar *Le rendez-vous* qu'au bar *Le détour*, met en évidence l'intensité du travail émotif accompli par cette catégorie de travailleuses dans la personnalisation de l'échange marchand, mais aussi et surtout les nombreuses qualifications qu'il exige et mobilise. Nos résultats suggèrent aussi que les conditions de travail sous pression, particulièrement la rémunération à la pièce,

---

<sup>55</sup> Vers la fin de notre enquête, cette femme avait d'ailleurs mis fin à sa carrière de danseuse. Lorsque nous avons fait sa connaissance, elle venait de terminer des études et pratiquait un

contribuent davantage à l'intensification du travail émotif que ne le fait la nature sexuelle des prestations de service. Cela s'explique par le contrôle que les danseuses exercent à l'endroit des clients dont les comportements engendrent une gestion des émotions trop importante. En revanche, elles ont parfois peu d'emprise sur la décision des clients de ne pas avoir recours à leur service.

Du point de vue de l'expression et de la gestion des émotions, la danse érotique constitue un métier relationnel de service marchand plutôt exigeant. En plus de conjuguer plusieurs types de travail émotif, du travail intégrateur au travail différentiateur, en passant par le travail dissimulateur, la danse érotique implique des représentations en profondeur. De manière plus précise, nos données indiquent que le succès des danseuses repose le plus souvent sur leur aptitude à cerner les besoins particuliers des clients, mais aussi à y répondre de façon à ce que ces derniers en retirent une impression d'authenticité. Nos analyses font toutefois ressortir qu'il n'existe pas une seule « bonne » manière de personnaliser l'échange dans le contexte de la danse érotique mais plusieurs, selon les besoins particuliers des clients, qu'ils soient de nature sexuelle ou relationnelle, mais aussi selon les aptitudes des danseuses sur le plan de l'expression et de la gestion des émotions.

En effet, notre examen des modalités de personnalisation des services montre que des aptitudes très différentes les unes des autres peuvent conduire à un succès équivalent sur le plan financier. Concrètement, cela signifie qu'une danse érotique, qu'elle implique ou non des contacts physiques de nature sexuelle, est le résultat d'une négociation entre les désirs exprimés d'un client et les aptitudes d'une danseuse sur le plan de l'expression et de la gestion des émotions. La danse érotique est en réalité un métier relationnel de service marchand qui laisse place à la diversité des compétences. À cet égard, le succès financier de danseuses ayant des compétences très différentes les unes des autres en témoigne d'ailleurs assez bien.

---

nouveau métier à temps partiel.

Le milieu du spectacle érotique n'en demeure cependant pas moins un contexte de travail difficile. Dans l'exercice de leur travail, les danseuses sont parfois exposées à des formes de violence physique (ex. morsure) ou psychologique (ex. humiliation), mais aussi à diverses transgressions (ex. les touchers non autorisés par les danseuses) de la part de clients. Nos données laissent toutefois entendre que ces situations problématiques et exigeantes sur le plan de la gestion des émotions sont peu représentatives du travail quotidien des danseuses. Du point de vue du travail émotif, nos données montrent aussi que ces formes de violence et de transgressions sont bien gérées par l'ensemble des danseuses, du moins dans nos deux sites de recherche. Les danseuses ne sont en effet pas tenues de répondre aux besoins de l'ensemble de la clientèle. Elles disposent d'un pouvoir de discrimination à l'endroit des clients qu'elles utilisent personnellement mais aussi collectivement pour exclure ceux qui ne respectent pas les règles de la négociation. Lors de situations problématiques, la solidarité de travail entre les danseuses l'emporte d'ailleurs souvent sur les intérêts personnels de chacune.

L'examen des situations particulièrement exigeantes sur le plan de la gestion des émotions montre toutefois que c'est l'échec financier qui constitue la principale source de stress chez les danseuses. Par la rémunération du travail à la pièce, chaque danseuse devient responsable de son succès mais aussi de ses échecs. Or, nos données laissent voir que les échecs des danseuses, au-delà des considérations strictement économiques, rendent particulièrement difficile la gestion des émotions. Dans un métier relationnel où la personnalité des travailleuses compte pour beaucoup dans l'échange, et où la rémunération représente une manière de signifier son appréciation de l'autre, les ruptures de négociation engendrent des charges émotives difficiles à gérer.

## Conclusion

Partant du constat de l'existence d'un moralisme sexuel dans plusieurs discours sur la danse érotique et d'une grande confusion dans la compréhension des influences respectives des rapports de travail et des rapports sociaux de sexe, cette thèse était orientée autour d'une question de départ : dans la construction quotidienne du métier de danseuse nue, qu'est-ce qui relève du travail d'une part et de la sexualité d'autre part ?

À partir de cette question, nous avons formulé deux objectifs de recherche. Le premier objectif consistait à examiner comment les danseuses nues construisent et reconstruisent leur travail au sein de conditions structurelles particulières. Le second objectif, lié au premier, visait à comprendre le rôle que peut jouer la nature sexuelle du service – la présence ou l'absence de contact – dans ce processus et dans l'organisation du travail. Pour atteindre nos objectifs, nous avons procédé à une étude comparative de deux établissements autorisant des pratiques différentes de danses érotiques, l'un permettant les danses avec contact entre les clients et les danseuses et l'autre les interdisant. Pour effectuer cette étude, nous avons toutefois orienté notre démarche de façon inductive et utilisé une méthode de type ethnographique, inspirée de la théorie ancrée, combinant entretiens non dirigés et observations directes.

Cette conclusion reprend nos principaux résultats de recherche et en discute à la lumière de ceux présentés par les travaux qui s'inspirent des approches de la déviance et du féminisme radical contemporain et qui ont produit la plupart des connaissances sur la danse érotique. Nous terminons ce chapitre par une brève discussion des hypothèses qui émergent de notre étude ainsi que des questions de recherche qu'elle soulève.

## **7.1 La danse érotique : un service marchand négocié**

Notre étude, informée par des observations directes et des entretiens menés auprès de danseuses, met en évidence les influences des conditions de travail sous pression, la rémunération à la pièce et la compétitivité des relations, et celles du stigmatisme lié à la sexualité commerciale sur le processus de négociation des termes et des conditions d'échange des services. De manière générale, nous avons découvert que c'est moins la nature sexuelle des services que les conditions structurelles de travail qui influencent la marchandisation de la sexualité des danseuses. Notre étude suggère toutefois que le stigmatisme associé au service des danseuses demeure autant influencé par les rapports de travail que par les rapports sociaux de sexe. Les sections suivantes discutent de façon plus détaillée de nos principales découvertes de recherche.

### **7.1.1 L'intériorisation et la gestion du stigmatisme**

L'analyse du processus de construction du travail de danseuse nue montre clairement que l'exercice de ce métier implique l'intériorisation du stigmatisme lié à la sexualité commerciale et que cette dernière engendre des pratiques de gestion individuelle et collective. La comparaison du travail des danseuses nues dans les deux établissements qui permettent des pratiques différentes de danse en privé indique aussi que les modalités de gestion du stigmatisme ne diffèrent pas selon la présence ou l'absence d'un contact entre les danseuses et les clients. Nos résultats suggèrent plutôt que c'est la personnalisation des services qui semble limiter davantage les effets négatifs associés au stigmatisme de la sexualité commerciale.

Notre étude met en évidence les préoccupations semblables des danseuses à l'égard du stigmatisme qui les discrédite dans la pratique quotidienne de leur métier. Les danseuses, comme le précise d'ailleurs Goffman (1975) au sujet de tout individu affligé d'un stigmatisme, se sentent constamment en représentation et, par conséquent, tentent de surveiller les impressions qui se dégagent de leurs

attitudes et de leurs comportements. Pour ce faire, les danseuses développent un ensemble de règles implicites de travail qui visent à contrôler les ruptures de représentation. Les ruptures de représentation renvoient en fait à l'ensemble des attitudes et des comportements qui, selon les danseuses, sont susceptibles de les discréditer davantage aux yeux des clients et de rendre problématique la négociation de l'échange de leur service. Or, notre étude montre que les attitudes et les comportements qui font l'objet d'une régulation de la part des danseuses sont les mêmes dans les deux établissements à l'étude. En d'autres mots, il appert que la présence ou l'absence d'un contact entre les danseuses et les clients ait peu d'influences sur la définition du stigmaté et sur les modalités de sa gestion.

En effet, nos observations font bien ressortir l'ensemble des attributs liés à la condition de « la danseuse nue » et montrent qu'ils ne diffèrent pas selon que les danseuses travaillent ou non dans l'établissement qui autorise la pratique des danses-contacts. Ainsi, du point de vue des clients interrogés dans les deux établissements et suivant les préoccupations des danseuses en matière de gestion de stigmaté, la « danseuse typique » est une femme qui possède un certain nombre d'attributs particuliers, comme ceux d'être « immorale », « stupide », « sans instruction », « vulgaire », « sans classe » et « prostituée ».

D'autres études récentes (Bruckert, 2002, 2000; Lewis, 1998b) indiquent elles aussi que les danseuses constituent une catégorie de travailleuses qui subissent le stigmaté lié à la sexualité commerciale. L'examen de travaux beaucoup moins récents nous amène toutefois à constater que les attributs qui discréditent les danseuses, qu'elles pratiquent ou non la danse-contact, sont les mêmes qu'à la fin des années 60. À cette époque, rappelons-le, le métier de danseuse nue n'impliquait aucun contact physique et sexuel entre la danseuse et le client et la nudité complète était formellement prohibée. Ainsi, en posant la question : « *Selon vous, quel type de femmes exercent le métier de danseuse nue ?* », des chercheurs (Skipper et McCaghy, 1971) ont obtenu les réponses suivantes : « *hard women* », « *dumb* », « *stupid* », « *uneducated* », « *lower class* », « *can't do anything else for living* », « *oversexed* », « *immoral* », et « *prostitutes* ».

Bien que les législateurs n'aient cessé, depuis les années 50 de repousser les limites de la tolérance en matière d' « obscénité » et d'« indécence » dans le cadre de la danse érotique, et cela, en tenant compte du seuil de tolérance de la société, nous voyons que le stigmate lié à la condition de danseuse nue demeure inchangé. Ces résultats suggèrent que c'est l'utilisation de la sexualité féminine en dehors des liens d'intimité et de réciprocité affective ou amoureuse, et non pas une plus grande proximité sexuelle avec le client ou une plus grande initiative sexuelle de la part des danseuses, qui participent à la stigmatisation des femmes qui exercent le métier de danseuse nue.

Dans les deux établissements à l'étude, l'importance du stigmate dans la pratique quotidienne du métier est bien mise en relief par les danseuses, notamment par l'élaboration d'un ensemble de règles implicites qui visent sa gestion. Par les modalités de gestion des impressions qui se dégagent de leur représentation, les danseuses tentent ainsi de déconstruire l'image collective de la « danseuse typique ». En effet, les danseuses, malgré la compétition intense qui les divise, reconnaissent qu'elles constituent une équipe de travail dans la mesure où les représentations des unes et des autres produisent un effet global qui influence la définition de leur identité sociale. Pour ce faire, elles tentent d'instaurer une dynamique de coopération entre elles afin d'exclure les représentations susceptibles de les discréditer davantage et de rendre problématique la négociation de l'échange des services. Les danseuses formulent donc, nous l'avons vu au chapitre 4, un ensemble de règles autonomes qui visent à réguler les conduites pouvant être interprétées par les clients en des termes de promiscuité sexuelle, comme étant un manque de classe, un signe de vulgarité ou encore d'immoralité. Cette prise en compte du stigmate dans les régulations du travail tant dans l'établissement qui permet la danse-contact que dans celui qui les interdit, montre bien que les danseuses ont intériorisé les attributs de leur condition. Par la gestion collective du stigmate, c'est l'image même associée au rôle de danseuse nue qui est visée.

Nos résultats soulignent toutefois la fragilité des relations de coopération entre les danseuses en matière de gestion du stigmat. Cela s'explique, en grande partie, par la nature même de ce type d'équipe de travail. Parce que le revenu de chaque danseuse est proportionnel au nombre de danses en privé exécutées pour des clients, les danseuses sont en concurrence les unes avec les autres. Les rivalités d'intérêts entre les danseuses, dues aux conditions de travail sous pression, rendent donc difficile le maintien d'une définition commune de la situation, c'est-à-dire d'un consensus autour de ce qui constitue une rupture de représentation.

Pour pallier ces inconvénients, certaines danseuses ont recours à la distanciation à l'égard de leur rôle pour gérer le stigmat (Goffman, 1975). Concrètement, cela signifie que des danseuses, par souci de préserver leur identité personnelle, cherchent à manifester leur différence par rapport à la « danseuse typique », c'est-à-dire par rapport à celle dont l'identité personnelle répond bien aux attributs de sa condition. Cependant, c'est souvent en marginalisant leurs collègues de travail que des danseuses prennent une distance face à leur rôle. En d'autres mots, des danseuses tentent de se distancier des attributs liés à leur condition en participant, parfois de concert avec les clients, à la disqualification de certaines de leurs collègues qui, à leur yeux, correspondent bien à la « danseuse typique ». Une autre étude, celle de Bruckert (2002), identifie un processus semblable. L'auteure indique que les danseuses, dans leurs efforts pour protéger leur identité personnelle, appuient le discours moral attaché à leur occupation en reproduisant la dichotomie de « la madone » et de « la putain ». Selon Bruckert, des danseuses cherchent à se distancier du stigmat attaché à leur rôle en prenant une position de supériorité morale vis-à-vis certaines de leurs consœurs en les qualifiant de « *dirty dancers* ». Évoquant tous les clichés, « *they create "straw-strippers" who are then dismissed as "hookers", "sleazy" and "druggies"* » (2002 : 130). Et c'est en relation avec ces dernières qu'elles se définissent comme étant différentes : « *I'm not a typical dancer* ».

Nos résultats montrent toutefois que c'est par la personnalisation des services que les danseuses arrivent le mieux à limiter certains des effets négatifs du stigmatisme lié à la sexualité commerciale. En d'autres mots, c'est en entrant individuellement en relation avec les clients que les danseuses ont davantage l'occasion d'échapper à la mauvaise réputation qui touche la « danseuse typique ». Par la personnalisation des services, les danseuses réussissent ainsi à se distinguer des autres et à s'éloigner des présuppositions communes qui touchent leur métier. C'est cependant l'analyse des modalités d'échange des services qui nous permet de mieux saisir ce processus.

### **7.1.2 La négociation des conditions de l'échange marchand**

L'analyse des modalités d'échange des services montre clairement que les conditions de travail sous pression, la rémunération à la pièce et la compétitivité des relations, inscrivent le métier de danseuse nue dans une logique marchande, et ce, indépendamment de la nature du service sexuel à vendre. Parce que les employeurs n'interviennent pas dans l'échange des services et qu'ils ne posent aucune obligation d'achat aux clients qui fréquentent leurs établissements, les danseuses sont amenées à s'engager dans un processus complexe de négociation marchande. La comparaison des modalités de négociation de l'échange marchand au sein des deux établissements laisse toutefois voir que la présence ou l'absence d'un contact exerce peu d'influences sur son processus et sa dynamique. Les conditions de travail sous pression conduisent plutôt les danseuses à développer des stratégies de négociation semblables à celles que l'on retrouve dans d'autres relations marchandes qui n'impliquent pas un stigmatisme.

Notre étude reconnaît la position asymétrique qu'occupent les danseuses au sein de la relation marchande. À l'instar des travaux sur lesquels s'appuie notre analyse, nous croyons que la position asymétrique des danseuses ne tient toutefois qu'à leur dépendance situationnelle à l'égard de la coopération des clients, c'est-à-dire à leur engagement dans un échange marchand (Bigus, 1972; Prus, 1989a, b, 1987, 1986). De notre perspective, cette manière de comprendre

la position des danseuses dans leur relation aux clients suppose une distinction entre la nature sexuelle des prestations de service et ses modalités de négociation marchande. Nos résultats suggèrent d'ailleurs que la nature sexuelle des services des danseuses influence peu les modes de négociation marchande.

En effet, nos observations montrent que dans les deux bars la négociation des services des danseuses se construit autour de deux modes opératoires communs aux relations marchandes en général, soit la vente persuasive et la fidélisation de la clientèle. Ces deux modes de négociation n'impliquent cependant pas qu'un seul type de relation entre les danseuses et les clients, mais plusieurs selon la position du client, s'il est acheteur ou acheteur potentiel, et selon le type de profit que recherche une danseuse, à long ou à court terme. De ce fait, nos analyses laissent voir que c'est moins la nature sexuelle du service qui détermine la relation marchande entre les danseuses et les clients que la position des clients et le type de profit recherché par les danseuses.

Ainsi, nos analyses des relations marchandes entre les danseuses et les clients révèlent que les conditions de possibilité d'échange des prestations de service reposent le plus souvent sur un processus de persuasion communicationnelle et de fidélisation de la clientèle qui emprunte la voie de la personnalisation et de la confiance interactionnelle (Chantelat, 2002). Concrètement, cela signifie que les acheteurs potentiels sont beaucoup plus nombreux que les acheteurs réels et que leur engagement dans l'échange marchand nécessite une intervention de la part des danseuses. Plus souvent qu'autrement, cette intervention doit toutefois être de type communicationnel et fondée sur le modèle des liens amicaux. De ce point de vue, nos analyses font bien ressortir la complexité de la négociation de la relation marchande entre les danseuses et les clients mais aussi la diversité des compétences qu'elle mobilise et qui permet d'accéder au succès.

Nous avons vu que l'approche communicationnelle, qui consiste à aborder le client par la voie de la discussion, exige des danseuses des compétences

particulières en matière de recadrage de la situation (Goffman, 1991). En effet, une danseuse qui arrive difficilement à recadrer sa relation avec le client, c'est-à-dire à lui rappeler la nature marchande et non amicale et bénévole de leur échange, ou qui le fait sans ménagement des faces (Goffman, 1974), c'est-à-dire de manière à ce qu'il retire l'impression qu'il n'y a que l'argent qui compte dans la relation, parvient rarement au même succès qu'une autre qui maîtrise bien les qualifications que nécessite cette approche. Ceci est vérifié par nos données qui mettent en évidence les écarts de revenu, parfois notables, entre les danseuses qui travaillent au sein d'un même établissement. Elles laissent également bien voir que le succès marqué de plusieurs danseuses repose moins sur leur apparence physique que sur un ensemble de compétences en matière de persuasion communicationnelle et de fidélisation de la clientèle. C'est donc la maîtrise des stratégies de vente persuasive et de fidélisation de la clientèle et non la nature sexuelle du service qui permet le mieux aux danseuses de prendre et de garder l'avantage dans la relation marchande.

Les conditions de travail sous pression, la rémunération à la pièce et la compétitivité des relations, poussent toutefois les danseuses à intensifier et à prolonger leurs interactions avec les clients afin d'augmenter leur revenu. Les analyses des conditions d'échange des services laissent également voir que les conditions de travail sous pression favorisent la transgression de certaines règles de travail en matière d'exécution des danses en privé. La transgression des règles qui encadrent la pratique des danses en privé s'observe non seulement dans l'établissement qui autorise les contacts mais aussi dans celui qui les interdit formellement. La nature des transgressions diffère toutefois selon les établissements. Dans l'établissement qui permet la pratique des danses-contacts, l'obscurité des isolements ainsi que la tolérance des personnes en charge de l'application des règles, tolérance non avouée mais bien présente, semblent parfois favoriser certains écarts de conduite aux conséquences plus importantes sur le plan légal. En ce qui concerne l'établissement qui n'autorise que la danse sans contact, les écarts de conduite impliquent aussi des contacts entre les

danseuses et les clients. Ces écarts de conduite sont toutefois plus subtils et ne comportent pas de risques en matière de poursuites judiciaires. D'une certaine manière, il semble donc que la logique marchande de la danse érotique et les conditions de travail sous pression aient pour effet de déplacer les limites des services des danseuses.

Par ailleurs, une étude assez récente menée aux États-Unis montre que les danseuses salariées qui ne perçoivent aucun pourboire des clients sont très peu enclines à investir davantage dans la personnalisation et dans la qualité du service offert aux clients (Chapkis, 2000). En revanche, les employeurs dictent plusieurs règles de conduite aux danseuses et surveillent étroitement la qualité de leur prestation de service. Comme le signale une danseuse interrogée dans le cadre de cette étude : « *If you don't smile on stage, they won't give you a raise. Because they watch you.* » (p. 186). Cet exemple illustre bien l'importance des influences des conditions de travail sous pression, c'est-à-dire de la rémunération à la pièce, sur la structuration de relation d'échange entre les danseuses et les clients.

### **7.1.3 L'expression et la gestion des émotions dans la personnalisation des services marchands**

Bien que la relation marchande entre les danseuses et les clients n'exclue pas les échanges fondés sur des liens sociaux impersonnels, l'analyse de ses conditions de possibilité montre que la danse érotique repose surtout sur un processus de personnalisation des services. De ce fait, elle met en lumière l'importance de la dimension du travail émotif dans l'exercice du métier de danseuse nue. Le travail émotif, concept développé par la sociologie des métiers relationnels de service, décrit l'habileté des travailleurs et des travailleuses à gérer leurs émotions de manière à les rendre appropriées à leur situation de travail mais aussi à leur capacité de gérer celles des prestataires de leur service. La comparaison de la construction du travail de danseuse nue dans les deux établissements indique que la présence d'un contact entre le client et les danseuses explique peu l'intensité du travail émotif.

En effet, c'est plutôt l'intensité des interactions avec le public, due aux conditions de vente sous pression et à la compétitivité des relations qui poussent les danseuses à personnaliser davantage leur service, qui accentue le degré de travail émotif lié à la danse érotique. L'intensité du travail émotif à accomplir dans l'exercice de la danse érotique s'explique également par la nécessité pour les danseuses de produire une émotion particulière chez les clients mais aussi par les exigences d'authenticité qui lui sont liées. De manière plus précise, cela signifie que la danseuse doit constamment ajuster l'expression et la gestion de ses émotions selon les besoins particuliers des clients, et cela, tout en s'assurant que ces derniers ne perçoivent pas l'effort derrière le travail émotif.

De notre perspective, la personnalisation de l'échange marchand emprunte donc une voie beaucoup complexe que ne le laissent entendre les travaux de Bigus (1972), de Prus (1986, 1987, 1989a, b), et d'autres qui s'inspirent de l'approche de la déviance. Pour Bigus et Prus, la personnalisation des services renvoie à la capacité des vendeurs à adopter des comportements qui empruntent au modèle des liens amicaux. Cette manière de comprendre la personnalisation des services s'apparente en fait à la perspective goffmanienne de la maîtrise des impressions. Elle ne traite donc pas des émotions, une dimension pourtant déterminante dans la relation marchande entre les danseuses et les clients. La personnalisation des services ne se réduit également pas, comme le suggèrent certains travaux qui s'inspirent d'une perspective de la déviance, à des attitudes cyniques et à des formules simplistes telles que « *I appreciate your spending time with me* » ou encore « *You're more intelligent than most men I meet here* » (Ronai et Ellis, 1989 : 457). Les clients ne sont pas dupes des formules typiques que peuvent utiliser des danseuses. Les propos d'un client interrogé par ces auteures l'illustrent bien d'ailleurs.

*The thing with that chick, Dana, is that she makes a big deal out of you while she is on stage, but if you watch her real close, you notice she looks at everyone who tips her "that way" (Ronai et Ellis, 1989 : 451).*

Ronai et Ellis affirment, sans néanmoins avoir bien saisi ce qui est en jeu, que les danseuses doivent faire preuve de prudence dans leur manière de personnaliser leur service : « *A dancer had to be careful not to use the same line more than once on the same person* » (p. 451). Les auteures reconnaissent donc que les formules qui visent à démontrer un intérêt particulier à l'endroit d'un client ont davantage de succès lorsque les danseuses sont sincères : « *This tactic worked best with customers the dancer liked and enjoyed talking to* » (p. 457). Par cette observation, ces auteures illustrent bien, sans pour autant l'avoir identifié, la notion de représentation en profondeur élaborée par Hochschild (1983, 1979). Les représentations en profondeur, nous l'avons vu au chapitre 4, renvoient à la capacité des personnes à exprimer des émotions qui vont produire un effet chez l'autre, mais aussi à le faire de manière convaincante, c'est-à-dire en les vivant authentiquement.

Ainsi, notre étude indique que la personnalisation des services des danseuses repose sur leur capacité à identifier les besoins particuliers des clients, qu'ils soient de nature érotique ou relationnelle, et à y répondre de manière à ce que ces derniers retirent une impression d'authenticité. Nos données laissent voir que plusieurs danseuses reconnaissent l'importance des représentations en profondeur dans l'échange des services. C'est d'ailleurs par les représentations en profondeur que se construisent les liens de confiance qui mènent à la fidélisation de la clientèle. L'importance de l'authenticité des émotions exprimées dans la relation de service marchand n'est cependant pas spécifique au milieu du spectacle érotique (Bulan, Erickson et Wharton, 1997; Hochschild, 1983; Rafaeli et Sutton, 1989). En effet, comme le signale l'étude de Bulan et coll.,

*Recognising the economic significance of providing « good service », authenticity has become both the benchmark of quality for company executives and a mean consumers use for choosing among banks, hospitals, clothing stores, restaurants, and other service providers. Service workers thus may be required not only to appear happy, nice, and glad to serve customers, but also to actually feel this way (1997 : 238).*

L'analyse des conditions de possibilité de la relation marchande montre toutefois qu'il n'existe pas une seule bonne manière de personnaliser les échanges, mais plusieurs selon les besoins particuliers des clients, mais aussi et surtout selon les aptitudes des danseuses. En d'autres mots, la personnalisation des échanges et les émotions qu'elle produit sont aussi le résultat d'une négociation entre les besoins des clients et les aptitudes des danseuses sur le plan de l'expression et de la gestion des émotions. Nos résultats indiquent que les danseuses s'engagent rarement dans des échanges qui dépassent leurs aptitudes en matière d'expression et de gestion des émotions. D'ailleurs, lorsqu'elles sont engagées dans un échange qui devient trop difficile du point de vue de la gestion des émotions, elles n'hésitent pas à y mettre un terme mais aussi à en aviser leurs collègues, et ce, dans les deux établissements ayant fait l'objet de cette étude. De ce point de vue, la gestion des transgressions des règles et des violences prend parfois une dimension plus collective.

Notre étude met donc en évidence le degré élevé de travail émotif à accomplir dans l'échange des services ainsi que les diverses qualifications qu'il exige. Elle suggère aussi que la nature sexuelle des prestations de service, la présence ou l'absence de contact, influence peu l'intensité du travail émotif. Il semble que la charge émotive la plus importante soit davantage reliée aux conditions de travail sous pression, plus particulièrement au mode de rémunération à la pièce. Cela dit, ce sont les échecs sur le plan financier et le sentiment d'impuissance qui en découle qui apparaissent comme étant la source de stress émotionnel la plus importante chez les danseuses. Cependant, la charge émotive liée à l'échec financier dépasse parfois les considérations économiques. En effet, dans un métier où la personnalité des travailleuses compte pour beaucoup et où l'apparence personnelle est soumise à la comparaison, les échecs financiers engendrent un stress considérable et mobilisent des qualifications particulières en matière de gestion des émotions. Dans le cadre de la danse érotique, comme dans plusieurs métiers relationnels de service, les qualifications requises en matière d'expression et de gestion des émotions ne sont cependant pas toujours

reconnues et rémunérées. Ce sont, pour reprendre l'expression de Soares (1998), des « qualifications invisibles ».

En somme, nos résultats montrent bien que le travail de danseuse nue est assez difficile et qu'il exige, pour être lucratif, un ensemble de qualifications particulières sur le plan de la négociation marchande mais aussi sur le plan de l'expression et de la gestion des émotions. Le succès des danseuses nues ne repose donc pas, comme le prétendent les travaux qui s'inspirent de l'approche de la déviance, sur les talents naturels des femmes à mentir et à manipuler les hommes mais bien sur la mobilisation de stratégies de négociation marchande et de gestion des émotions. Comme au sein de toute autre relation marchande, la tromperie et la manipulation ne sont pas exclues des échanges. La relation marchande entre les danseuses et les clients ne s'y réduit cependant pas. Elle est, nous l'avons vu, beaucoup plus complexe que le suggèrent les travaux qui s'inspirent de la perspective de la déviance.

Enfin, la relation marchande entre les danseuses et les clients ne se réduit également pas, comme le soutiennent certaines analyses féministes radicales, à l'exploitation sexuelle des femmes. Nos analyses laissent voir que dans l'expérience quotidienne des danseuses nues, l'exploitation sexuelle est secondaire à l'exploitation de leur force de travail et aux conditions structurelles qui l'encadrent. Nos résultats montrent que c'est en se posant comme sujets, et non comme objets, que les danseuses réussissent à bien gagner leur vie.

Au terme de cette étude, nous croyons toutefois que les conditions de travail sous pression, telles qu'elles sont quotidiennement vécues par les danseuses qui travaillent au sein des deux établissements ayant fait l'objet de cette étude, voilent le rapport d'exploitation employeur / employé. Par ailleurs, ce sont ces mêmes conditions de travail d'exploitation qui procurent à plusieurs danseuses une autonomie financière et une plus grande flexibilité de travail, notamment en ayant la liberté de choisir leur horaire de travail et de le modifier au gré de leurs besoins.

#### **7.1.4 La transformation du marché de la danse érotique**

Notre objectif de recherche était d'analyser le travail de danseuse nue en dehors des considérations morales rattachées à la vente des services sexuels. Pour ce faire, nous avons posé d'emblée la distinction entre la nature sexuelle des services des danseuses et leurs modalités d'échange marchand. Cette distinction est importante puisque c'est elle qui nous a alors permis de relever des analogies entre le travail de danseuse nue et les métiers relationnels de services marchands. C'est aussi en examinant la relation entre les danseuses et les clients dans une perspective du travail que nous avons été amenée à distinguer ce qui relevait, d'une part, des rapports de travail et, d'autre part, des rapports sociaux de sexe. Nos résultats montrent assez bien la pertinence de cette approche en regard de notre objectif de départ.

La prise en compte de l'influence des conditions de travail dans lesquelles les danseuses négocient l'échange de leur service en présence des clients ouvre cependant la voie à une analyse plus précise de ses conditions d'échange d'un point de vue macrosociologique. En effet, une analyse des rapports sociaux de travail entre les employeurs, c'est-à-dire les tenanciers d'établissements qui font commerce de la danse érotique, et les danseuses en tant que catégorie de travailleuses stigmatisées, nous permettrait de mieux comprendre cette situation de travail. Nous avons d'ailleurs vu que les conditions de travail sous pression, telles qu'elles sont quotidiennement vécues par les danseuses, masquent la dimension d'exploitation du travail.

D'un autre côté, nous avons aussi vu que des danseuses, au milieu des années 90, avaient manifesté publiquement leur inquiétude au sujet des conséquences de la prolifération des établissements qui permettent la pratique des danses-contacts sur le marché de la danse érotique. À ce moment-là, les danseuses craignaient la transformation de leur métier en une forme de prostitution mais aussi une augmentation des effets négatifs associés au stigmata de la sexualité commerciale. Au terme de cette étude, il est possible de dire que la

sexualisation des services des danseuses a contribué à diminuer l'écart entre la danse érotique et la prostitution. Avec la danse-contact, il n'est en effet pas toujours possible de distinguer clairement les services sexuels des danseuses de ceux offerts dans le cadre des activités prostitutionnelles. Des études sur la prostitution montrent d'ailleurs que les services des prostituées n'impliquent pas nécessairement des relations sexuelles complètes.

De plus, un examen du marché actuel de la danse érotique au Québec montre que certaines des craintes des danseuses qui avaient manifesté devant le Palais de justice de Montréal en 1995 étaient fondées. En effet, à partir de 2000, suite à un jugement de la Cour suprême du Canada en 1999 qui clarifiait une zone d'ombre importante entourant le statut légal de la danse-contact, plusieurs tenanciers ont progressivement installé des isoloirs afin d'en permettre la pratique. De nos jours, les établissements qui n'autorisent que la pratique des danses sans contact sont très peu nombreux. Dans la majorité des établissements, tant à Montréal qu'ailleurs au Québec, le travail des danseuses nues implique la pratique des danses-contacts. De ce point de vue, le marché actuel de la danse érotique limite le choix des femmes qui travaillent à titre de danseuse nue.

En ce qui concerne le stigmatisme et ses influences sur le travail des danseuses nues, nos résultats nous ont conduit à poser une hypothèse. Nous pensons que le stigmatisme de la sexualité commerciale exerce très peu d'influences sur la capacité des danseuses à négocier concrètement l'interaction marchande avec le client. Par contre, nous croyons qu'il contribue grandement à diminuer la capacité des danseuses à négocier leurs conditions matérielles de travail, c'est-à-dire celles que leur imposent les employeurs. La danse érotique, qu'elle implique ou non le contact entre la danseuse et le client, est bien liée à la sexualité commerciale et il semble que cette association contribue à la vulnérabilité collective des danseuses en tant que catégorie de travailleuses. Cette vulnérabilité peut alors se traduire par l'acceptation de conditions de travail plus précaires, comme la pratique de plus en plus répandue qui consiste à décerner aux danseuses un statut de travailleuses autonomes plutôt que de salariées.

De plus, comme d'autres auteurs l'ont mentionné au sujet de la prostitution (Pryen, 2003, 1999), il est possible de penser que le milieu du spectacle érotique, à cause du stigmatisme qui lui est lié, ne soit pas suffisamment intégrateur pour permettre aux danseuses de revendiquer collectivement sur la base d'intérêts communs. En revanche, il est aussi probable que les conditions de vente sous pression, dues à la rémunération à la pièce et à la compétitivité des relations, posent autant d'obstacles que le stigmatisme lié à la sexualité commerciale à l'émergence d'un milieu de travail intégrateur. L'analyse des différentes stratégies de travail utilisées par les danseuses, stratégies qui reposent parfois sur une vision à long terme mais parfois sur une vision à court terme des profits, souligne bien la divergence des objectifs et des intérêts des danseuses qui œuvrent dans le milieu du spectacle érotique.

Enfin, si la présence d'un contact entre la danseuse et le client influence peu la capacité des danseuses à négocier les termes et les conditions d'échange du service, elle semble néanmoins accentuer leur marginalisation en inscrivant leur métier davantage en marge de la légalité. Le flou juridique qui entoure la notion d'indécence, un des principaux critères à partir duquel les autorités légales jugent de la légitimité des services des danseuses, ouvre en effet la voie à une criminalisation de la danse érotique.

## Bibliographie

- Abiala, Kritina, 1999. « Customer Orientation and Sales Situations : Variations in Interactive Service Work », *Acta Sociologica*, 42 (3) : 207-222.
- Adkins, Lisa, 1995. *Gendered Work : Sexuality, Family and the Labour Market*, Buckingham : Open University Press.
- Alder, Patricia A., et Peter Alder, 1987. *Membership Roles in Field Research*, Newbury Park, Beverly Hills, London, New Delhi : Sage Publications.
- Ample, Annie, 1988. *The Bare Facts : My Life as Stripper*, Toronto : Key Porter Books.
- Atkinson, Diane, 1995. *Highways and Dance Halls*, Toronto : Vintage Books.
- Barry, Kathleen, 1982. *L'esclavage sexuel de la femme*, Paris : Éditions Stock.
- Becker, Howard, 1986. « Biographie et mosaïque scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 : 105-110.
- , 1963. *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York : The Free Press.
- Bertrand, Marie-Andrée, 1979. *La femme et le crime*, Montréal : L'aurore / Éditions l'Univers.
- Bigus, Odis E., 1972. « The Milkman and his Customer : A Cultivated Relationship », *Urban Life and Culture*, July : 131-165.
- Bizeul, Daniel, 1998. « Le récit des conditions d'enquête : exploiter l'information en connaissance de cause », *Revue française de sociologie*, 39 (4) : 751-787.
- Boles, Jacqueline M., et Albeno P. Garbin, 1974a. « The Choice of Stripping for a Living », *Sociology of Work and Occupations*, 1 (1) : 110-123.
- , 1974b. « The Strip Club and Stripper-Customer Pattern of Interaction », *Sociology and Social Research*, 58 (2) : 136-144.
- , 1974c. « Stripping for a Living : An Occupational Study of Nightclub Strippers », in *Deviant Behavior : Occupational and Organizational Bases*, edited by Clifton Bryant, Chicago : Rand McNally, pp.312-335.
- Brewis, Joanna et Stephen Linstead, 2000. *Sex, Work and Sex Work. Eroticizing Organization*, London and New York : Routledge.

- Browne, Jan et Victor Minichiello, 1995. « The Social Meanings behind Male Sex Work : Implications for Sexual Interaction », *British Journal of Sociology*, 46 (4) : 598-622.
- Bruckert, Chris et Martin Dufresne, 2002. « Re-Configuring the Margins : Tracing the Regulatory Context of Ottawa Strip Club, 1974-2000 », *Canadian Journal of Law and Society/Revue Canadienne Droit et Société*, 17 (1) : 69-87.
- Bruckert, Chris, 2002. *Taking It Of, Putting It On. Women in the Strip trade*, Toronto : Women's Press.
- , 2000. *Stigmatized Labour : An Ethnographic Study of Strip Clubs in the 1990s*, Thesis Submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research, Ottawa : Carleton University.
- Bulan, Heather Ferguson ; Rebecca J. Erickson et Amy S. Wharton, 1997. « Doing for Others on the Job : The Affective Requirements of Service Work, Gender, and Emotional Well-Being », *Social Problems*, 44 (2) : 235-256.
- Carey, Sandra Harley et Louis K. Sharpe, 1974. « A Study of Recruitment and Socialization into two Deviant Female Occupations », *Sociological Symposium*, 11 : 11-24.
- Chantelat, Pascal et Bénédicte Vignal, 2002. « L'intermédiation du marché de l'occasion. Échange marchand, confiance et interactions sociales », *Sociologie du travail*, 44 : 315-336.
- Chapkis, Wendy, 2000. « Power and Control in the Commercial Sex Trade », in *Sex for Sale. Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*, edited by Ronald Weitzer, New York : Routledge, pp.181-201.
- , 1997. *Live Sex Acts. Women Performing Erotic Labor*, New York : Routledge.
- Chapoulie, Jean-Michel, 1984. « Everett Hughes et le développement du travail de terrain en sociologie », *Revue française de sociologie*, 25 : 582-608.
- Charmaz, Kathy, 1983. « The Grounded Theory Method : An Explication and Interpretation », in *Contemporary Field Research : A Collection of Readings*, edited by Robert M. Emerson, Illinois : Waverland Press, Inc., pp.109-126.

- Cooke, Amber, 1987. « Stripping : Who Calls the Tune ? » in *Good Girls / Bad Girls : Sex Trade Workers and Feminists Face to Face*, edited by Laurie Bell, Toronto : The Women's Press, pp.92-99.
- Demailly, Lise, 1998. « Les métiers relationnels de service public : approche gestionnaire, approche politique », *Lien social et politiques*, 40 : 17-24.
- De Queiroz, Jean-Manuel et Marek Ziolkowski, 1997. *L'interactionnisme symbolique*, Rennes : Presse Universitaires de Rennes.
- Doezema, Jo. 1998. « Forced to Choose. Beyond the Voluntary v. Forced Prostitution Dichotomy », in *Global Sex Workers, Rights, Resistance, and Redefinition*, edited by Kamala Kempadoo and Jo Doezema, New York and London : Routledge, pp.34-49.
- Dondeyne, Christèle, 2002. « Professionnaliser le client : le travail du marché dans une entreprise de restauration collective », *Sociologie du travail*, 44 : 21-36.
- Dragu, Margaret et A.S.A Harrison, 1988. *Revelations : Essays on Striptease and Sexuality*, Ontario : Nightwood Editions.
- Durand, Nathalie, 1998. *Analyse de la production et de l'application d'une norme pénale : l'infraction de fraternisation*, Mémoire de maîtrise, École de criminologie, Montréal : Université de Montréal.
- Emerson, Robert, 1997. « Le travail de terrain après Hughes : continuités et changements », *Sociétés contemporaines*, 27 : 39-48.
- Enck, Graves E., et James D. Preston, 1988. « Counterfeit Intimacy : A Dramaturgical Analysis of an Erotic Performance », *Deviant Behavior*, 9 : 369-381.
- Erickson, Rebecca J., et Amy S. Wharton, 1997. « Inauthenticity and Depression. Assessing the Consequences of Interactive Service Work », *Work and Occupations*, 24 (2) : 188-213.
- Favret-Saada, Jeanne, 1977. *Les mots, la mort, les sorts*, France : Éditions Gallimard.
- Forsyth, Craig J., et Tina H. Deshotels, 1998. « A Deviant Process : The Sojourn of the Stripper », *Sociological Spectrum*, 18 : 77-92.
- , 1997. « The Occupational Milieu of The Nude Dancer », *Deviant Behavior : An Interdisciplinary Journal*, 18 : 125-142.

- Geadah, Yolande, 2003. *La prostitution : Un métier comme un autre ?*, Montréal : VLB éditeur.
- Glaser, Barney G., 1978. *Theoretical Sensitivity : Advances in the Methodology of Grounded Theory*, Mill Valley : California Sociology Press.
- , 1972. *The Patsy and the Subcontractor; a Study of the Expert-Layman Relationship*, Mill Valley, California : Sociology Press.
- Goffman, Erving, 1991 (tr. fr.). *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les éditions de minuit.
- , 1975 (tr. fr.). *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris : Les éditions de minuit.
- , 1974 (tr. fr.). *Les rites d'interaction*, Paris : Les éditions de minuit.
- , 1973a (tr. fr.). *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris : Les éditions de minuit.
- , 1973b (tr. fr.) *La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public*, Paris : Les éditions de minuit.
- , 1968 (tr. fr.). *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris : Les éditions de minuit.
- Gouldner, Alvin W., 1960. « The Norm of Reciprocity : A Preliminary Statement », *American Sociology Review*, 25 (2) : 161-178.
- Hall, Elaine J., 1993. « Smiling, Deffering, and Flirting : Doing Gender by Giving « Good Service » », *Work and Occupations*, 20 (4) : 452-471.
- Hamel, Jacques, 1997. *Étude de cas et sciences sociales*, Montréal : Harmattan.
- Hochschild, Arlie Russel, 1983. *The Managed Heart. Commercialization of Humain Feeling*, Berkely : University of California Press.
- Hochschild, Arlie Russel, 1979. « Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure », *American Journal of Sociology*, 85 (3) : 551-575.
- Hughes, Everett C., 1996 (tr. fr.) *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- , 1958. *Men and their Work*, Glencoe : Free Press.

- Jodelet, Denise, 1989. *Folies et représentations sociales*, France : Presses universitaires de France.
- Johnson, Merri Lisa, 1999. « Pole Work : Autoethnography of a Strip Club », in *Sex Work and Sex Workers*, edited by Barry M. Dank and Roberto Refinetti, New Brunswick : Transaction Publishers, pp.149-157.
- Kempadoo, Kamala, 1998. « Introduction : Globalizing Sex Workers' Rights », in *Global Sex Workers, Rights, Resistance, and Redefinition*, edited by Kamala Kempadoo and Jo Doezema, New York and London : Routledge, pp.1-28.
- , 1998. « The Exotic Dancers Alliance : An Interview with Dawn Passer and Johanna Breyer », in *Global Sex Workers, Rights, Resistance, and Redefinition*, edited by Kamala Kempadoo and Jo Doezema, New York and London : Routledge, pp.182-191.
- Lapassade, Georges, 1991. *L'ethnosociologie. Les sources anglo-saxonnes*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- Lan, Pei-Chia, 1998. « "Bodely Labor" in Contemporary Services Jobs : Cosmetics Retailers in Department Stores and Direct Selling », in *Work, Difference and Social Change*, edited by Rick Baldoz, Phoebe Godfrey, Carol Jansen, Charles Koeber and Philip Kraft. Conference Proceedings. Binghamton, New York : SUNNY, Departement of Sociology.
- Lemoncheck, Linda, 1997. *Loose Women, Lecherous Men. A Feminist Philosophy of Sex*, Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, Jacqueline, 2000. « Controlling Lap Dancing : Law, Morality, and Sex Work, in *Sex for Sale. Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*, edited by Ronald Weitzer, New York : Routledge, pp.203-216.
- , 1998a. « Lap Dancing : Personal and Legal Implications for Exotic Dancers », in *Prostitution. On Whores, Hustlers, and Johns*, edited by James E. Elias; Vern L. Bullough; Veronica Elias et Grew Brewer, Amherst : Prometheus Books, pp. 376-389.
- , 1998b. « Learning to Strip : The Socialization Experiences of Exotic Dancers », *The Canadian Journal of Human Sexuality*, 7 (1) : 51-66.
- Lewis, Jacqueline et Eleanor Maticka-Tyndale, 1998. « *Final Report: Erotic/Exotic Dancing : HIV-Related Risk Factors* », National Health Research and Development Program, Health Canada, 28 pages.

- Maticka-Tyndale, Eleanor; Jacqueline Lewis; Jocalyn P. Clark; Jennifer Zubick et Shelly Young, 1999. « Social and Cultural Vulnerability to the Sexually Transmitted Infection : The Work of Exotic Dancers », *Canadian Journal of Public Health*, 90 (1) : 19-22.
- McCaghy, Charles H., et James K. Skipper, 1969. « Lesbian Behavior as an Adaptation to the Occupation of Stripping », *Social Problems*, 17 (2) : 262-270.
- , 1972. « Stripping : Anatomy of a Deviant Life Style », in *Life Styles; Diversity in American Society*, Edited by Saul D. Feldman and Gerald W. Thielbar, Boston : Little, Brown, pp.362-373.
- McIntosh, Mary, 1996. « Feminist Debates on Prostitution », in *Sexualizing the Social : Power and the Organization of Sexuality*, edited by Lisa Adkins and Vicki Merchant, New York : St. Martin Press, pp. 191-203.
- Paquin, Carole, 1978. *Une esclave bien payée*, Montréal : Les Editions Quinze.
- Pateman, Carol, 1988. *The Sexual Contract*, Stanford, California : Stanford University Press.
- Pheterson, Gail, 2001. *Le prisme de la prostitution*, Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme.
- Perrucci, Alissa C., 2000. « The Relationship Between Persona and Self in Exotic Dancer's Experience of Privacy », in *Unusual Occupations*, edited by Helena Z. Lopata et Kevin D. Henson, Stamford : Jai Press inc., pp. 35-53.
- Poulin, Richard, 1993. *La violence pornographique, industrie du fantasme et réalités*, Yens-sur-Marges : Editions Cabédita.
- Price, Kim, 2000. « Stripping Women : Worker's Control in Strip Clubs », in *Unusual Occupations*, edited by Helena Z. Lopata et Kevin D. Henson, Stamford : Jai Press inc., pp. 3-33.
- Prewitt, Terry J., 1989. « Like a Virgin : The Semiotics of Illusion in Erotic Performance », *The American Journal of Semiotics*, 6 (4) : 137-152.
- Prus, Robert, 1989a. *Making Sales. Influence as Interpersonal Accomplishment*, Newbury Park : Sage Publications.
- Prus, Robert, 1989b. *Pursuing Customers. An Ethnography of Marketing Activities*, Newbury Park : Sage Publications.

- Prus, Robert, 1987. « Developing Loyalty. Fostering Purchasing Relationships in the Marketplace », *Urban Life*, 15 (3 et 4) : 331-366.
- Prus, Robert, 1986. « It's on Sale !: An Examination of Vendor Perspectives, Activities, and Dilemmas », *Revue canadienne de sociologie et d'anthropologie*, 23 (1) : 72-96.
- Prus, Robert et Stylianoss Irini, 1980. *Hookers, Rounders, and Desk Clerks. The Social Organization of the Hotel Community*, Toronto : Gage Publishing Limited.
- Pryen, Stéphanie, 2003. « Prostituée, un vrai métier ? », *Sciences Humaines*, 139 : 42-45.
- , 1999. *Stigmate et métier. Une approche sociologique de la prostitution de rue*, Rennes : Les presses universitaires de Rennes.
- Rafaeli, Anat et Robert I. Sutton, 1989. « The Expression of Emotion in Organizational Life », *Research in Organizational Behavior*, 11 : 1-42.
- Reynaud, Jean-Daniel, 1991. « La régulation sociale », *Revue internationale d'action communautaire*, 25 (65) : 121-135.
- , 1988. « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », *Revue française de sociologie*, 29 : 5-18.
- Ronai, Carol Rambo et Rebecca Cross, 1998. « Dancing with Identity : Narrative Resistance Strategies of Male and Female Stripteasers », *Deviant Behavior : An Interdisciplinary Journal*, 19 : 990119.
- Ronai, Carol Rambo, 1992. « Managing Aging in Young Adulthood : The "Aging" Table Dancer », *Journal of Aging Studies*, 6 (4) : 307-317.
- , 1992. « The Reflexive Self Through Narrative. A Night in the Life of an Exotic Dancer/Researcher », In *Investigating Subjectivity, Research on Lived Experience*, edited by Carolyn Ellis and Michael G. Flaherty, pp.102-124.
- Ronai, Carol Rambo et Carolyn Ellis, 1989. « Turn-Ons for Money : Interactional Strategies of the Table Dancer », *Journal of Contemporary Ethnography*, 18 (3) : 271-298.
- Ross, Becki, L., 2000. « Bumping and Grinding On the Line : Making Nudity Pay », *Labour/Le travail*, 46 : 221-250.
- Salutin, Marilyn, 1971. « Stripper morality », *Trans-action*, 8 : 12-22.

- Sanchez, Lisa E., 1997. « Boundaries of Legitimacy : Sex, Violence, Citizenship, and Community in a Local Sexual Economy », *Law and Social Inquiry*, 22 (3) : 543-580.
- Sardan, Jean-Pierre Olivier, 2000. « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie*, 41 (3) : 417-445.
- Shaver, Frances M., 1994. « The Regulation of Prostitution : Avoiding the Morality Traps », *CJLS/RCDS*, 9 (1) : 123-145.
- , 1988. « A Critique of the Feminist Charges Against Prostitution », *Atlantis*, 14 (1) : 82-89.
- Skipper, James K., et Charles McCaghy, 1978. « Teasing, Flashing, and Visual Sex : Stripping for a Living », in *The Sociology of Sex* : edited by James M. Henslin and Edward Sagarin, pp.171-198.
- , 1971. « Stripteasing : A Sex-Oriented Occupation », in *Studies in the Sociology of Sex*, edited by James M. Henslin, New York : Appelton Century Crufts, pp.275-296.
- , 1970. « Stripteaser : The Anatomy and Career Contingencies of a Deviant Occupation », *Social Problems*, 17 : 391-405.
- Strauss, Anselm et Juliet Corbin, 2003. « L'analyse des données selon la *grounded theory*. Procédures de codage et critères d'évaluation », *L'enquête de terrain*, textes réunis et commentés par D. Cefaï, Paris: Édition La découverte, 362-379.
- Strauss, Anselm, 1992 (tr. fr.), *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Bazanger, Paris : L'Harmattan, collection « Logiques sociales ».
- St-Cyr, Lili, 1996. *Ma vie de stripteaseuse*. Montréal : Les Éditions Québecor.
- Soares, Angelo, 2000. « Au cœur des services : les larmes au travail », *Pistes - Parole de métier*, 2 (2) : 1-15.
- , 1998. Les qualifications invisibles dans le secteur des services : le cas des caissières de supermarchés », *Lien social et politiques – RIAC*, 40 : 105-116.
- Suaud, Charles, 1978. *La vocation. Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris : Les Éditions de Minuit.

- Sutherland, Edwin, 1968 (tr. fr.) *Le voleur professionnel*, SPES.
- Sykes, Gresham et David Matza, 1957. « Techniques of Neutralization : A Theory of Delinquency », *American Sociological Review*, 22 : 664-670.
- Thompson, William E., et Jackie L. Harred, 1992. « Topless Dancers : Managing Stigma in a Deviant Occupation », *Deviant Behavior : An Interdisciplinary Journal*, 13 : 291-311.
- Tracy, Lindalee, 1997. *Growing Up Naked*, Vancouver : Douglas and McIntyre.
- Vanwesenbeeck, Ine. 2001, « Another Decade of Social Scientific Work on Sex Work : A Review of Research 1990-2000 », *Annual Review of Sex Research*, 12 : 242-289.
- Weber, Florence, 1991. « L'enquête, la recherche et l'intime ou : pourquoi censurer son journal de terrain », *Espaces Temps : Les Cahiers*, 47/48 : 71-81.
- Wharton, Amy S., 1993. « The Affective Consequences of Service Work. Managing Emotions on the Job », *Work and Occupations*, 20 (2) : 205-232.
- Wharton, Amy S., et Rebecca J. Erickson, 1993. « Managing Emotions on the Job and at Home : Understanding the Consequences of Multiple Emotional Roles », *Academy of Management Review*, 18 (3) : 457-486.
- Whyte, William Foote, 1996 (tr. fr.). *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris : Les éditions la découverte.
- , 1946. « When Workers and Customers Meet », in *Industry and Society*, edited by William Foote Whyte, New York : McGraw-Hill Book Compagny, 123-147.
- , 1984. *Learning from the Field : A Guide from the Experience*, Beverly Hills, London, New Delhi : Sage Publications.
- Wood, Elizabeth Anne, 2000. « Working in the Fantasy Factory. The Attention Hypothesis and the Enacting of Masculine Power in the Strip Clubs », *Journal of Contemporary Ethnography*, 29 (1) : 5-31.

### Articles de journaux

- Boisvert, Yves, « Québec peut interdire les "danses à 10 \$" », *La Presse*, 30 mai 1996, A6.
- , « Danses à 10 \$ : fin de la récréation », *La Presse*, 10 février 1996, A7.

-----, « Les danseuses peuvent “fraterniser” avec leurs clients », *La Presse*, 23 juin 1995, A1.

-----, « Les danseuses ont le droit de causer avec les clients : un juge invalide un règlement de la Ville interdisant la “fraternisation” dans les bars », *La Presse*, 26 février 1993, A1.

Célidot, André, « Des agents de la SQ dénoncent les “ballets roses” de Laval », *La Presse*, 1 octobre 1993, A3.

-----, « Scandalisé, un juge qualifie d’indécente une “opération” de la SQ dans un bar », *La Presse*, 29 septembre 1993, A1.

-----, « Descente à Joliette », *La Presse*, 1 mai 1992, A6.

Charbonneau, Jean-Paul, « 80 % des danseuses nues reçoivent des prestations de l’aide sociale, selon les proprios d’agences », *La Presse*, 29 septembre 1995, A5. .

Chouinard, Marie-Andrée, « Montréal s’intéresse aussi au “lap dancing” », *La Presse*, 18 août 1995, A4.

Clément, Éric, « Un avocat ou deux... 76 personnes, dont 26 clients, seront accusées à la suite de la descente au bar Solid Gold », *La Presse*, 21 octobre 1995, A3.

Gervais, Raymond, « Pour un certain temps, ces danseuses devront se contenter de danses à 5 \$ », *La Presse*, 4 février 1995, A2.

-----, « Fermeture d’un bar à Repentigny contrôlé par les moteurs », *La Presse*, 13 novembre 1995, A4.

-----, « Blitz chez les danseuses : 25 arrestations », *La Presse*, 23 septembre 1995, A3.

-----, « Descentes chez les danseuses », *La Presse*, 3 février 1994, A3.

-----, « Redressement du chiffre d’affaires dans les bars de danseuses nues », *La Presse*, 30 octobre 1994, A1.

Lamon, Georges, « La Régie sévit contre un premier bar de danseuses à 10 \$ », *La Presse*, 19 octobre 1995, A14.

Laroche, Marcel, « Descente policière au bar *Le Parrain*, les spectacles étaient trop osés », *La Presse*, 30 janvier 1992, A3.

- , « Qualifié de bordel, un bar salon de Ste-Madeleine perd son permis et doit démolir ses “isoloirs” », *La Presse*, 30 octobre 1991, A15.
- Lortie, Marie-Claude, « Même les danseuses sont soumises aux implacables lois du marché », *La Presse*, 3 septembre 1995, A1.
- , « Des propriétaires de bars veulent la légalisation de la danse à 10 \$ », *La Presse*, 3 septembre 1995, A4.
- , « La danse à 10 \$ dans un flou juridique », *La Presse*, 2 septembre 1995, B1.
- , « Les “services” à 10 \$, une activité très, très payante... », *La Presse*, 2 septembre 1995, A1.
- Perreault, Mathieu, « Danses à 10 \$ : elles sont là pour rester, selon les cabarettiers », *La Presse*, 11 février 1996, A3.
- Petrowski, Nathalie, « La danse à dix », *La Presse*, 25 novembre 1994, D3.
- Textes signés par plusieurs personnes, « Les danseuses nues “clean” défendent leurs principes moraux », *La Presse*, 27 septembre 1995, B3.
- Thibodeau, Marc, « La CUM veut éradiquer le “lap dancing” », *La Presse*, 17 août 1995, A3.

### **Lois et règlements cités**

*Code criminel (L.R.C. 1985, ch. C-46) art. 197(1) ; 210 (1).*

*Commission de contrôle des permis d'alcool (Loi sur la)*, (L.Q. 1971, c.19).

*Infractions en matière de boissons alcooliques (Loi sur les)*, (L.R.Q. c. I-8.1), art. 112.

*Montréal (Ville de)*, règlement 3416, art. 1, al. 2.

*Permis d'alcool (Loi sur les)*, (L.R.Q., c. P-9.1) art. 77, al. 2.

### **Jurisprudence**

*Drapeau c. R.* [1999] R.J.Q. 1635-1647 (C.A.)

*Montréal (Ville de) c. Zoumboulakis*, [1993] (C.M.) (J.E. 93-668).

*Pelletier c. R.* [1999] 3 R.C.S. 863.

*Québec (Procureur général) c. Drapeau* [1996] R.J.Q. 1625 (C.S.) (J.E. 96-1279).

*R. c. Drapeau* [1995] R.J.Q. 2265 (C.M.) (J.E. 95-1446).

*R. c. Pelletier* [1998] J.Q. 4316 (QL).

*R. c. Pelletier* [1993] J.Q. n° 107 (Q.L.)

*Roux c. R.* [2001] QCCA 500-10-001798-006.

## Annexe 1 : L'infraction de fraternisation

Au moment de débiter notre enquête sur le terrain, en janvier 1999, une loi interdisait aux employés des établissements qui présentent des spectacles érotiques de solliciter les clients à leur table. C'était l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*, adoptée en 1971 par l'Assemblée nationale du Québec<sup>56</sup>, qui réglementait la pratique de la sollicitation. Par cet article, le législateur se trouvait à encadrer le travail des femmes qui pratiquent la danse nue en leur interdisant certains types d'interaction avec les clients. Cet article se lit comme suit :

*Il est interdit aux membres du personnel du titulaire d'un permis de bar ainsi qu'à toute personne qui participe à un spectacle dans un bar, de se mêler aux clients, de boire ou de danser avec eux ou de prendre place à la même table ou au même comptoir qu'eux.*

*Le présent article ne s'applique pas au titulaire du permis, à son conjoint et ses enfants majeurs, ni à la personne chargée d'administrer l'établissement<sup>57</sup>.*

De plus, l'article 112 de la *Loi sur les infractions en matière de boissons alcooliques* énonçait la peine prévue lorsqu'une personne était accusée en vertu de l'article 77 et trouvée coupable<sup>58</sup>. Cet article se lit comme suit :

*Quiconque, [...] contrevient à toute autre disposition de la présente loi ou de la Loi sur les permis d'alcool, à l'exclusion des articles 52, 70 à 73, 74.1, 75, 87, 89 ou 110 de cette loi, commet une infraction et est passible d'une amende de 175 \$ à 425 \$ et, en cas de*

---

<sup>56</sup> Jusqu'en 1979, cette loi portait le titre de *Loi sur la Commission de contrôle des permis d'alcool*. Dans cette loi, l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* renvoyait à l'article 81.

<sup>57</sup> *Permis d'alcool (Loi sur les)*, (L.R.Q., c. P-9.1) art. 77, al. 2.

<sup>58</sup> Jusqu'en 1979, cette loi portait elle aussi le titre de *Loi sur la Commission de contrôle des permis d'alcool*. En 1979, le législateur scindait la *Loi sur la Commission de contrôle des permis d'alcool* pour former la *Loi sur les permis d'alcool* et la *Loi sur les infractions en matière de boissons alcooliques*.

*récidive, d'une amende de 425 \$ à 700 \$ et, pour toute récidive additionnelle, d'une amende de 700 \$ à 1 400 \$<sup>59</sup>.*

Ce n'est que depuis le 1<sup>er</sup> juin 1999 que cette pratique n'est plus illégale. La sollicitation des clients, c'est-à-dire le fait de se mêler, de se joindre ou de s'asseoir à la même table qu'eux, ne constitue plus une infraction légale et les danseuses ne sont désormais plus exposées au risque d'être accusées en vertu de l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* et d'en subir les peines prévues. En 1995, un juge de la cour municipale de Montréal a acquitté des employées d'un bar de danseuses nues accusées de s'être mêlées aux clients contrevenant ainsi à l'article 77 sur la *Loi sur les permis d'alcool*<sup>60</sup>. Dans cette affaire, la défense portait sur des arguments d'ordre constitutionnel. Les appelantes invoquaient deux motifs. D'abord, elles prétendaient que l'article 77 était *ultra vires* parce qu'il empiétait sur une matière de compétence fédérale, soit la répression de comportements touchant des questions de moralité publique et de mœurs<sup>61</sup>. Ensuite, elles soutenaient que cet article portait atteinte à la liberté d'expression garantie par l'article 2 b) de la Charte canadienne des droits et libertés et que cela n'était pas justifié au sens de l'article 1 de la charte. Le juge de la cour municipale a donné raison à la défense en déclarant que l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* est inconstitutionnel. En 1996, la Cour supérieure a toutefois rétabli la constitutionnalité de l'article 77 et a substitué des déclarations de culpabilité aux acquittements des appelantes<sup>62</sup>. Ce n'est qu'en 1999 que la Cour d'appel du Québec s'est de nouveau penchée sur la question de la validité constitutionnelle de l'article 77. Le juge de cette Cour a maintenu la position de la Cour supérieure quant aux pouvoirs du législateur provincial de légiférer en cette matière :

*[...] la législature a compétence pour réglementer la vente et la consommation d'alcool. Ce pouvoir inclut celui de restreindre les*

---

<sup>59</sup> *Infractions en matière de boissons alcooliques (Loi sur les)*, (L.R.Q. c. I-8.1), art. 112.

<sup>60</sup> *R. c. Drapeau* [1995] R.J.Q. 2265 (C.M.) (J.E. 95-1446).

<sup>61</sup> Dire que l'article 77 est *ultra vires* équivaut à le déclarer inconstitutionnel.

<sup>62</sup> *Québec (Procureur général) c. Drapeau* [1996] R.J.Q. 1625 (C.S.) (J.E. 96-1279).

*activités du personnel des établissements visés et d'y assortir des conséquences pénales.*

Par contre, la Cour d'appel en est quand même venue à la conclusion que l'article 77 est *ultra vires* parce « *qu'il viole la liberté d'expression protégée par l'article 2 b) de la Charte et n'est pas justifié au sens de l'article 1 de la Charte* ». Par conséquent, l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool* est devenu nul et sans effet. Ce jugement met fin aux interdictions légales en matière de sollicitation des clients. Les femmes qui pratiquent la danse nue ne sont donc plus menacées de sanctions légales lorsqu'elles sont en compagnie des clients. Comme la lecture de l'article 77 permet de le constater, ce n'était que les employées, c'est-à-dire les danseuses, qui étaient pénalisées par cette loi. Mais ce ne fut pas toujours le cas.

Le premier règlement interdisant à tous les employés des établissements détenant un permis d'alcool de se mêler aux clients remonte à 1967. C'est la Ville de Montréal, sous l'initiative du maire de l'époque, Jean Drapeau, qui fut la première à proposer et à adopter un règlement de ce type. Au moment d'adopter le règlement, l'objectif avoué était de protéger les clients d'une incitation possible à la consommation<sup>63</sup>. La ville de Montréal pointait du doigt certaines activités, dites frauduleuses, qui se produisaient dans les cabarets et les clubs de nuit. Dans ces lieux, disait-on, les tenanciers engageaient des entraîneuses, des serveuses, ou des danseuses et les encourageaient à inciter les clients à dépenser indûment leur argent et à acheter des boissons ayant une faible teneur en alcool. Pour remédier à la situation, la Ville de Montréal adoptait le 9 mars 1967 un règlement, le 3416. Par l'adoption de ce règlement, la ville en est venue à prohiber un nouveau

---

<sup>63</sup> Pour une analyse des événements et des discours officiels et officieux ayant conduit à la création de ce règlement et de l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*, voir Nathalie Durand (1998) *Analyse de la production et de l'application d'une norme pénale : l'infraction de fraternisation*, Mémoire de maîtrise, École de criminologie, Montréal, Université de Montréal. Dans cette étude, l'auteure avance que les législateurs, au moment de l'adoption du règlement municipal 3416, avaient pour objectif non seulement la protection des clients de la pratique de l'incitation à la consommation, mais aussi la pénalisation de la fraternisation pouvant mener à des actes d'indécence et de prostitution. Comme nous le voyons plus loin, ce type d'intention prêtée aux législateurs se retrouve dans quelques jugements ayant fait jurisprudence sur cette infraction. C'est la constitutionnalité même du règlement 3416 et de l'article 77 qui est remise en question.

comportement : la fraternisation. Ce règlement, adopté le 9 mars 1967, se lit comme suit :

*Il est interdit à tout employé d'un établissement où l'on sert des boissons alcooliques ainsi qu'à toute personne qui participe à un spectacle, de se mêler aux clients de l'établissement, de boire, de danser avec un client ou de prendre place à la même table ou au même comptoir qu'eux.*

*Il est interdit à quiconque possède, gère ou paraît être en charge d'un établissement, de permettre ou de tolérer que l'une de ces personnes contrevienne au présent article<sup>64</sup>.*

Suite à l'adoption de ce règlement, la Commission d'enquête sur le commerce des boissons alcooliques mettait en lumière le silence de la *Loi de la Régie des alcools* face à la surveillance des pratiques abusives que cherchait justement à prévenir la Ville de Montréal par son règlement 3416, et soulignait la nécessité de créer un texte de loi à cet égard. En faisant référence à la fraternisation de la clientèle, la Commission affirmait :

*[De] telles pratiques doivent être prohibées. Le contrôle du comportement du personnel des débits de boissons devrait relever de l'organisme de surveillance et non des municipalités. En conséquence, nous recommandons qu'un texte s'inspirant du règlement 3416 de la ville de Montréal [...] soit incorporé à la loi des débits de boissons<sup>65</sup>.*

En juillet 1971, l'Assemblée nationale du Québec retenait la recommandation de la Commission d'enquête sur le commerce des boissons alcooliques et proposait une mesure, devenue l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*. On remarque toutefois que la disposition adoptée par l'Assemblée nationale visait seulement les employés, alors que le règlement 3416 de la Ville de Montréal concernait et les employés et les tenanciers des établissements. Cette distinction est importante dans la mesure où seul le règlement 3416 permettait aux

---

<sup>64</sup> Montréal (Ville de), règlement 3416, art. 1, al. 2.

autorités policières d'accuser à la fois les employés et les personnes qui possèdent, gèrent ou paraissent en charge des établissements en question<sup>66</sup>. À partir de 1993, les tenanciers et gérants des établissements ont été exclus des charges reliées à l'infraction de la fraternisation. La constitutionnalité du règlement 3416 a en effet été remise en cause dans un jugement impliquant un tenancier d'un établissement présentant des spectacles érotiques qui était accusé d'avoir permis et toléré la fraternisation de la clientèle<sup>67</sup>. Dans ce jugement, fondé sur des arguments portant sur l'atteinte à la liberté d'expression, sur l'imprécision de la règle de droit et sur l'empiètement du règlement sur un domaine de compétence fédérale, le juge a déclaré le règlement 3416 *ultra vires*, c'est-à-dire inconstitutionnel.

Ainsi, de 1993 à 1999, seules les employées, en l'occurrence les danseuses nues, pouvaient être accusées et condamnées en vertu de l'infraction de fraternisation. Jusqu'alors, l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*, le seul en vigueur durant ces années, était silencieux à l'égard des tenanciers et/ou gérants d'établissements.

---

<sup>65</sup> *Drapeau c. R.* [1999] R.J.Q. 1635-1647 (C.A.).

<sup>66</sup> C'est l'escouade de la moralité du service de police de la communauté urbaine de Montréal (SPCUM) qui était responsable de l'application du règlement 3416 de la ville de Montréal et de l'article 77 de la *Loi sur les permis d'alcool*.

<sup>67</sup> *Montréal (Ville de) c. Zoumboulakis*, [1993] (C.M.) (J.E. 93-668).

## **Annexe 2 : La réglementation des établissements qui permettent la danse-contact**

Tous les établissements que nous avons fréquentés et qui offrent des danses-contact à leur clientèle possèdent la même réglementation officielle à l'égard de la pratique des danses en privé. Le plus souvent, le règlement est affiché dans le vestibule de l'établissement et on y lit l'avis suivant :

Tableau 2 : La réglementation dans les établissements qui permettent la danse-contact

### **Avis aux clients<sup>68</sup>**

La direction vous avise formellement par les présentes, qu'en cas de comportement indécent, soit à l'égard du client, soit toléré de la part du client, vous serez renvoyée et expulsée sur-le-champ de notre établissement.

Sont notamment jugés inacceptables les faits et gestes suivants :

- a) s'asseoir sur le client;
- b) toucher ou caresser les parties génitales du client ou permettre au client de toucher ou caresser vos parties génitales;
- c) masturber le client ou lui permettre de vous masturber;
- d) permettre au client de vous embrasser, lécher ou sucer vos seins;
- e) permettre le cunnilingus.

---

<sup>68</sup> Nous avons vu cet avis dans une dizaine d'établissements.

## **Annexe 3 : La jurisprudence en matière de danse-contact**

En décembre 1999, la Cour suprême du Canada a légitimé une forme de danse-contact en clarifiant certaines limites en matière de décence en confirmant une décision de la Cour du Québec dans laquelle une copropriétaire avait été accusée d'avoir tenu une maison de débauche à des fins de pratique d'actes d'indécence<sup>69</sup>. Jusque-là, la jurisprudence s'avérait souvent contradictoire dans son interprétation de l'acte d'indécence. Plusieurs jugements avaient d'ailleurs été portés en appel.

En effet, au cours des années 90 le statut légal des danses-contact se situait dans une zone d'ombre importante. Plusieurs établissements offrant des danses-contact ont été la cible de descentes policières à la suite desquelles s'en sont suivies des accusations formelles. Les tenanciers de ces établissements ainsi que leur gérant ont alors été accusés d'avoir tenu une maison de débauche, tandis que les clients, les serveuses, les barmaids et les danseuses ont été accusés de s'être trouvés, sans excuse légitime, dans une maison de débauche. Ces accusations sont fondées sur les paragraphes 1 et 2 de l'article 210 du Code criminel, qui se lisent comme suit :

210. (1) Est coupable d'un acte criminel et passible d'un emprisonnement maximal de deux ans quiconque tient une maison de débauche.
- (2) Est coupable d'une infraction punissable sur déclaration de culpabilité par procédure sommaire quiconque, selon le cas :
- a) habite une maison de débauche;
  - b) est trouvé, sans excuse légitime, dans une maison de débauche;
  - [...].

---

<sup>69</sup> *R. c. Pelletier* [1993] J.Q. n° 107 (QL).

L'un des éléments essentiels de l'infraction visée consiste alors à faire la preuve que l'établissement en cause est réellement une maison de débauche. C'est l'article 197 (1) du Code criminel qui définit ce qu'est une maison de débauche. On y lit :

**Maison de débauche** Local qui, selon le cas :

- a) est tenu ou occupé;
- b) est fréquenté par une ou plusieurs personnes à des fins de prostitution ou pour la pratique d'actes d'indécence.

La définition que donne le législateur d'une maison de débauche parle ainsi d'un lieu fréquenté « à des fins de prostitution » ou « pour la pratique d'actes d'indécence ».

Ainsi, la question en litige qui se posait dans le pourvoi accueilli par la Cour suprême consistait à se demander si les actes reprochés étaient indécents, compte tenu de la norme de tolérance de la société canadienne contemporaine. Dans ce dossier, les faits analysés étaient les suivants. Les danseuses exécutaient des danses à l'intérieur d'isolaires dont les rideaux étaient partiellement ouverts. Durant ces danses, les clients, assis sur leur chaise et entièrement vêtus, touchaient les seins et les fesses des danseuses. Il est entendu que les danseuses de cet établissement n'offraient pas de services sexuels tels que la fellation, la masturbation ou les relations sexuelles complètes. En regard de ces faits, le juge de première instance devait répondre à la question suivante : « *La communauté canadienne en général est-elle prête à tolérer de tels agissements ?* » Le juge de première instance avait alors conclu que ces actes ne pouvaient pas être qualifiés d'indécents parce qu'il n'avait pas la preuve qu'ils ne sauraient être tolérés par la communauté en général. Par conséquent, il avait acquitté l'accusée et déclaré que les actes reprochés n'étaient pas de nature indécente<sup>70</sup>. En 1998, la Cour d'appel

---

<sup>70</sup> Suite à ce jugement, plusieurs établissements situés sur l'île de Montréal, mais aussi à Ottawa et à Toronto, avaient alors installé des isolaires et autorisé la pratique de la danse-contact. En fait, au

du Québec avait toutefois renversé cette décision et substitué une déclaration de culpabilité à l'acquittement de l'appelante<sup>71</sup>. Finalement, en 1999, la Cour suprême a rétabli l'acquittement de l'appelante et déclaré que le juge de première instance n'avait pas commis une erreur de droit dans son appréciation du standard de tolérance de la société canadienne<sup>72</sup>.

De ce jugement, il faut cependant comprendre que la Cour suprême ne fait qu'affirmer que les danses-contact, exécutées dans les limites et selon les circonstances décrites ci-dessus ne constituent pas des actes d'indécence au sens de l'article 197 (1) du Code criminel. En dehors de ce cadre, rien ne garantit que d'autres comportements adoptés au moment de l'exécution des danses en privé ne pourraient pas faire l'objet d'une poursuite judiciaire sous ce chef d'accusation<sup>73</sup>.

---

milieu des années 90, plusieurs provinces canadiennes manifestaient une inquiétude face à la prolifération des établissements qui permettaient la danse-contact. En Ontario par exemple, des grandes villes comme Ottawa et Toronto ont alors interdit la danse-contact en invoquant le Règlement sur la santé et la sécurité publique (Bruckert, 2000, 2002; Bruckert et Dufresne 2002; Lewis, 2000, 1998a). Au Québec, plus précisément à Montréal, c'est en appliquant un règlement de la Régie des alcools (qui n'a d'ailleurs plus force de loi depuis juin 99) qui interdit aux employés d'établissements licenciés de se mêler aux clients, qu'on a cherché à mettre un terme à la danse-contact. La ville de Montréal a alors procédé à plusieurs descentes policières, forçant ainsi les tenanciers d'établissements de l'Île de Montréal à démolir leurs isoloirs et à interdire la pratique de la danse-contact. En banlieue de Montréal et dans les régions plus éloignées, la danse-contact n'a toutefois jamais cessée de se pratiquer. Ce n'est donc qu'à partir de 2000, que les tenanciers ont graduellement réinstallé des isoloirs afin de permettre la pratique de la danse-contact.

<sup>71</sup> *R. c. Pelletier* [1998] J.Q. 4316 (QL).

<sup>72</sup> *Pelletier c. R.* [1999] 3 R.C.S. 863.

<sup>73</sup> Précisons aussi qu'une autre zone grise reste à éclaircir. En effet, la Cour suprême n'a pas encore répondu à la deuxième question qui se pose en cette matière, à savoir si les actes reprochés l'ont été à des fins de prostitution. À ce moment-là, la Cour suprême n'avait pas à trancher sur cette question puisqu'elle n'était pas en litige. La prostitution n'est pas en soi une infraction pénale mais elle demeure prohibée dans le contexte de la sollicitation, de la maison de débauche et du proxénétisme.

## **Annexe 4 : Description des types de spectacles sur scène**

Dans tous les établissements communément appelés les bars de danseuses nues, on trouve une scène sur laquelle se produisent des femmes. Ces femmes, chacune à leur façon, offrent un spectacle dit érotique devant toute la clientèle. Dans ces bars, on observe essentiellement quatre types de spectacles sur scène destinés à divertir la clientèle. Il s'agit des spectacles individuels, des spectacles en couple, des spectacles dédiés à des occasions spéciales tels que les enterrements de vie de garçon et les anniversaires personnels, et enfin, les spectacles donnés par des « features ». Les « features » sont, comme nous le verrons plus loin, des femmes qui exécutent un spectacle sur scène à titre d'invitée spéciale. Précisons ici que l'on ne retrouve pas nécessairement tous ces types de spectacles au sein d'un même établissement. Les spectacles individuels ainsi que ceux qui visent à souligner les enterrements de vie de garçon et les anniversaires personnels sont néanmoins présents dans tous les bars de danseuses nues. Les spectacles érotiques en couple et ceux offerts par une « feature » sont plutôt, quant à eux, des événements spéciaux souvent utilisés à des fins de publicité. Par la présentation de ces spectacles, on cherche à se démarquer de la concurrence et ainsi attirer davantage de clients. Les horaires de présentation de ces spectacles sont d'ailleurs régulièrement affichés à l'extérieur des établissements.

### **Les spectacles individuels**

Le plus souvent, les spectacles sur scène sont individuels. Chacune des danseuses, à tour de rôle, offre une performance personnalisée au cours de laquelle elle se dévêt graduellement au rythme de la musique ambiante. Selon les établissements, les spectacles individuels comportent deux ou trois étapes, chacune d'elle dure approximativement le temps d'une chanson. On dit approximativement puisque dans certains bars, les danseuses quittent la scène quelques secondes avant la fin de la chanson. Parfois, on permet même aux

danseuses de mettre un terme à leur danse alors qu'à peine la moitié du temps de la chanson s'est écoulé. Dans d'autres bars, on exige cependant des travailleuses que leur prestation respecte la durée totale de la pièce musicale.

Chaque étape du spectacle se déroule sur une musique différente, une musique choisie par les danseuses elles-mêmes. De plus, quelques secondes de pause séparent chacune des étapes du spectacle. On laisse ainsi le temps aux danseuses de changer leur costume de scène si elles le souhaitent. Ce ne sont toutefois pas toutes les danseuses qui se vêtent d'un costume différent pour chaque étape de leur spectacle : certaines danseuses gardent le même costume pour toute la durée de leur spectacle.

La première étape du spectacle est généralement exécutée sur une musique plutôt rythmée au cours de laquelle les danseuses demeurent vêtues. Les costumes portés au cours de cette étape consistent habituellement en une robe courte ou longue, ou encore en un bikini ou un soutien-gorge accompagné d'une petite culotte ou d'un pantalon. Certaines danseuses portent le même costume sur une assez longue période de temps, alors que d'autres affichent une garde robe assez garnie et changent de tenue régulièrement, voire à maintes reprises au cours d'un même quart de travail.

La deuxième étape du spectacle ne diffère souvent de la première que par le fait que les danseuses dévoilent une partie de leur corps, le plus fréquemment, leurs seins. Au cours de cette étape, plusieurs danseuses portent le même costume que lors de la première étape de leur spectacle, elles ne font qu'enlever ce qui couvre leurs seins ou leurs fesses. Des danseuses cherchent toutefois à se démarquer des autres en créant un changement de style musical et vestimentaire entre les différentes étapes de leur spectacle, le plus souvent en choisissant une musique au rythme plus langoureux et une tenue plus légère que celle portée au cours de la première étape.

La dernière étape du spectacle est celle où les danseuses se déshabillent complètement sur scène. Durant cette étape, quelques danseuses déploient leur performance assises et/ou couchées sur la scène. Certaines utilisent même une couverture qu'elles posent sur le plancher. D'autres préfèrent danser debout. Règle générale, la musique qui accompagne cette étape du spectacle a un air langoureux ou romantique. Les balades de chanteurs et de chanteuses populaires sont régulièrement exploitées.

Dans la très grande majorité des établissements, les spectacles sur scène sont continuels. Évidemment, la continuité des spectacles est conditionnelle à la présence ou non de clients dans le bar. Lorsqu'il y a peu de clients dans la salle, des pauses séparent parfois les spectacles des différentes danseuses. Ces pauses peuvent durer le temps d'une chanson comme il est possible qu'elles se prolongent au-delà de ce temps. C'est le disc-jockey et parfois le portier<sup>74</sup> qui déterminent la nécessité ou non d'annoncer un spectacle. Le nombre de danseuses travaillant au cours d'un même quart de travail peut aussi influencer le rythme de présentation des différents spectacles sur scène. Par exemple, si le nombre de danseuses travaillant au cours d'un quart de travail est peu élevé, les pauses qui séparent les différents spectacles peuvent être plus longues et plus fréquentes. On cherche ainsi à ne pas trop fatiguer les travailleuses, mais surtout à éviter que tous les spectacles de toutes les danseuses soient présentés en un laps de temps très court. En effet, lorsqu'il y a peu de danseuses, les spectacles deviennent répétitifs. Il n'est en effet pas rare de voir les danseuses répéter la même performance sur scène sur les mêmes pièces musicales. En fait, la plupart des danseuses conservent leurs chansons durant plusieurs journées de travail consécutives, parfois durant des semaines, voire des mois.

Puisque les danseuses montent sur scène à tour de rôle, on comprend donc que la fréquence à laquelle elles doivent s'y produire au cours d'un quart de travail est déterminée non seulement par le nombre de travailleuses, mais aussi par

---

<sup>74</sup> Dans certains bars, les portiers remplissent aussi le rôle de disc-jockey.

l'achalandage. Au bar *Le rendez-vous*, par exemple, les danseuses donnent de deux à trois spectacles maximum au cours d'un quart de travail, alors qu'au bar *Le détour*, elles peuvent en donner jusqu'à six. Cela est dû au nombre de danseuses qui travaillent dans ces bars.

## Les couples érotiques

Les spectacles mettant en scène plus d'une danseuse ne sont pas fréquents et on ne les trouve pas dans tous les établissements. À l'occasion, certains établissements, comme le bar *Le rendez-vous*, présentent ce que le milieu appelle un spectacle érotique en couple. Il s'agit d'un spectacle à caractère érotique au cours duquel deux danseuses se produisent simultanément sur scène. Le plus souvent, ce spectacle dure le temps d'une pièce musicale. Aussi, dans la plupart des cas, la performance des deux danseuses se résume à une simulation d'une relation sexuelle. Dans certains établissements, ce sont de vrais touchers sensuels que les danseuses proposent aux spectateurs.

Au moment de notre enquête sur le terrain, les contacts physiques sur scène entre les danseuses étaient prohibés<sup>75</sup>. Dans la majorité des bars visités et fréquentés, on observait que les danseuses évitaient de se caresser mutuellement certaines parties du corps comme les seins et les organes génitaux. Toutefois, malgré l'interdiction légale alors en vigueur, certains établissements, notamment le bar *Le rendez-vous*, permettaient aux danseuses de se produire sur scène tout en ayant des contacts physiques sexuels. Les spectacles érotiques en couple présentés au bar *Le rendez-vous* étaient en effet caractérisés par des attouchements sexuels très explicites, comme la masturbation et le cunnilingus.

---

<sup>75</sup> En février 2001, la Cour d'appel du Québec a repoussé les limites de la tolérance en matière d'indécence en cassant deux jugements précédents impliquant deux danseuses accusées d'action indécente lors d'un spectacle érotique sur scène. Dans cette affaire, les danseuses étaient accusées d'avoir eu des contacts physiques sexuels (échange de baisers, simulation de cunnilingus) au cours de leur prestation sur scène. Après avoir examiné les faits et les critères associés à la norme de tolérance de la société, le juge de la Cour d'appel a affirmé que le spectacle des danseuses n'était pas indécent puisqu'il ne causait, selon les critères déterminants en matière

Ce type de spectacle n'avait cependant pas lieu tous les soirs. La présentation de ces spectacles était conditionnelle à la présence de danseuses qui acceptaient de participer à ce type de mise en scène. En effet, l'employeur n'obligeait aucune danseuse à se produire sur scène en couple et il leur laissait également le soin choisir elles-mêmes leur partenaire.

### **Les enterrements de vie de garçon et les anniversaires**

Les établissements qui présentent des spectacles à caractère érotique soulignent, à la demande des clients, les enterrements de vie de garçon et les anniversaires personnels. Les bars de danseuses nues ont en effet la réputation d'être des lieux de rendez-vous pour ces occasions. Nos observations montrent toutefois qu'il y a très peu de variations dans la manière dont ces bars fêtent ces événements.

Quel que soit l'établissement, les enterrements de vie de garçon ou encore les anniversaires se déroulent sur la scène centrale, et ce, à la demande des clients qui accompagnent la personne dont c'est l'anniversaire ou qui est en voie de se marier. Règle générale, on invite la personne à s'asseoir sur une chaise disposée en plein centre de la scène. Le temps d'une chanson, trois ou quatre danseuses, et parfois plus, s'offrent simultanément en spectacle à cette personne. Les danseuses, tout en demeurant habillées, se meuvent langoureusement devant le client. Certaines danseuses enlèvent leur soutien-gorge mais rare sont celles qui se déshabillent complètement durant cette prestation.

L'intérêt de ce spectacle consiste plutôt dans le fait de dévêtir le client, ne lui laissant que ses sous-vêtements. Une fois en sous-vêtement, le client doit à son tour exécuter une danse pour les danseuses. Dans plusieurs établissements, les danseuses tirent les sous-vêtements du client afin que ce dernier se retrouve complètement nu devant toute la clientèle. En guise de conclusion, on demande

---

d'indécence, aucun préjudice social et ne prédisposait aucunement les personnes à agir de manière antisociale.

souvent au client de tourner autour du poteau érigé sur la scène. En fait, le client doit imiter les prouesses acrobatiques de certaines danseuses. À la fin de cette mise en scène, on entend parfois le disc-jockey offrir ses meilleurs vœux de bonheur au futur marié. Dans un bar, ce spectacle se termine par le recourt à la fessée. En utilisant une ceinture, quelques danseuses, à tour de rôle, donne la fessée au client sans ménager leur force. À la manière dont on tient un chien en laisse, les danseuses nouent ensuite la ceinture au coup du client et lui font faire quelques tour sur la scène. En cours de terrain, nous avons assisté à plusieurs reprises à ce spectacle. Il s'agit, dit-on, d'une "des pièces de la maison".

Durant ce type de spectacle, les contacts physiques sexuels entre les danseuses et les clients sont légalement prohibés. La majorité des bars semblent respecter cette règle, c'est du moins ce que nous avons observé dans plusieurs bars. Par ailleurs, le disc-jockey ne manque pas de rappeler aux clients de ne pas toucher aux danseuses.

### **Les spectacles de « features »**

Ce n'est qu'une minorité de bars qui emploient des « features ». Les « features » ne sont pas des employées qui travaillent sur une base régulière au sein d'un même établissement. Elles sont toujours embauchées selon un contrat d'une durée de quelques jours et leur présence est affichée à l'extérieur de l'établissement à titre d'invitée spéciale. Les « features » ne sont embauchées que pour se produire sur scène. Elles font généralement deux apparitions au cours d'une soirée, chacune durant approximativement une heure. Elles offrent également un spectacle qui est généralement d'une plus grande envergure que celui des danseuses en général. En fait, les « features » sont souvent des vedettes pornographiques connues pour leur apparition dans des films ou encore pour avoir posé dans des revues telles que *Penthouse*. Le montant que doit déboursé un propriétaire d'un bar pour obtenir les services d'une « feature » varie selon la popularité de la vedette en question.

## **Annexe 5 : Description du rôle des employés**

Dans un établissement qui présente des spectacles érotiques, on trouve généralement un gérant, des portiers, un disc-jockey, des serveuses, des barmaids. Ces acteurs ont tous des rôles bien précis à jouer en regard du déroulement des activités principales de ce type de commerce. En voici une brève description.

### **Les gérants**

Dans plusieurs établissements de danseuses nues, le gérant est la personne chargée de l'embauche du personnel et de son congédiement. C'est aussi le gérant qui organise les horaires de travail de tous les employés et qui comptabilise les heures travaillées afin d'émettre les payes. D'un établissement à l'autre, les tâches du gérant peuvent différer. Cependant, dans certains établissements, comme au bar *Le rendez-vous*, il n'y a pas de gérant. C'est le patron qui remplit toutes les tâches généralement confiées à un gérant. Au bar *Le détour*, il y a un gérant.

### **Les portiers**

Les tâches d'un portier sont essentiellement les mêmes dans tous les établissements de danseuses nues. Au bar *Le détour* et au bar *Le rendez-vous*, les portiers accueillent les clients, assurent le maintien de l'ordre et le respect des règles de conduite. Ce sont eux également qui interviennent lors de conflits entre les personnes présentes dans le bar, que ce soit entre les danseuses, entre les clients et les danseuses, ou encore entre les clients eux-mêmes. Lorsque des clients sont trop turbulents, les portiers ont le devoir de leur demander de quitter les lieux. Ce sont aussi les portiers qui surveillent le respect des règles de conduite entourant les danses en privé. Ils doivent veiller à ce que les danseuses et les clients n'outrepassent pas les limites permises lors de l'exécution des danses. Lorsqu'il y a un écart de conduite, les portiers doivent émettre un avertissement à la personne en

faute. Dans certaines circonstances, ils peuvent recourir à une sanction plus sévère, qui consiste à expulser la personne prise en défaut. Les portiers ont de pouvoir de demander à des clients de quitter les lieux et parfois, aussi, de congédier une danseuse sans en aviser le gérant ou l'employeur.

### **Le disc-jockey**

Le *disc-jockey* a pour principales tâches de faire jouer la musique, de présenter les spectacles sur la scène, de faire la promotion des danses en privé en incitant les clients à inviter des danseuses et d'annoncer, lorsqu'il y a lieu, les spéciaux sur certaines consommations. C'est aussi lui qui définit l'ordre de présentation sur scène des danseuses. Au bar *Le rendez-vous*, il n'y a pas de disc-jockey. C'est le portier qui remplit cette fonction, et ce, souvent seul, puisqu'il n'y a deux portiers en poste que du jeudi au samedi soir. Cette situation n'est toutefois pas exclusive au bar *Le rendez-vous*. D'autres établissements de danseuses nues confient les tâches de disc-jockey à leurs portiers. Au bar *Le détour*, l'animateur, en plus des tâches reliées à sa fonction, travaille à titre de second portier. Ainsi, il accueille les clients et veille au maintien des règles.

### **Les barmaids**

Les tâches d'une barmaid sont essentiellement les mêmes dans tous les établissements de danseuses fréquentés au cours de cette étude. Une barmaid doit servir les consommations aux clients assis au comptoir, remplir les commandes que lui donnent la ou les serveuses et fournir du service aux danseuses et autres employés qui désirent une consommation. La barmaid tient également l'inventaire de son bar pour la durée de son quart de travail. À la fin de son quart de travail, elle doit s'assurer que tout est prêt et propre pour la barmaid qui prend la relève.

## Les serveuses

Le plus souvent, une serveuse a une seule tâche, qui consiste à servir les clients assis à des tables. Au bar *Le rendez-vous* et au bar *Le détour*, les serveuses ne font que servir des boissons et autres produits vendus comme des croustilles. Dans ces deux bars, on y vend également des sandwiches, mais rares sont les clients qui en demandent. Ce sont plutôt les employés qui consomment ces produits, ou encore quelques clients réguliers qui s'assoient au comptoir du bar.

Au bar *Le détour*, en plus d'une serveuse, il y a ce que le milieu des bars nomme une *shooter girl*. Cette *shooter girl* est engagée dans le seul but de vendre un seul type de boisson alcoolisée aux clients. Ces consommations, communément appelées *shooter*, consistent en un verre d'alcool d'une once que l'on boit d'un seul coup. La *shooter girl* doit se promener et inciter les clients à acheter ce type de consommation. Dans plusieurs bars de danseuses, on trouve une *shooter girl*. Au bar *Le rendez-vous*, c'est la serveuse qui vend ce type de verre d'alcool.

## **Annexe 6 : Liste des personnes rencontrées**

### **Les danseuses nues**

#### **Au bar *Le rendez-vous***

**Alice** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis ses débuts dans le métier, soit 3 ans. Elle a 40 ans et est séparée du père de ses deux enfants.

**Amandine** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le rendez-vous* depuis 3 ans, mais exerce le métier depuis 6 ans. Elle a 25 ans et est séparée du père de ses deux enfants.

**Amber** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis 2 ans, mais exerce le métier depuis 22 ans. Elle a 41 ans et deux enfants dont le père est décédé.

**Audrée** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis à peine un an, mais exerce le métier depuis 30 ans. Elle a 45 ans et est séparée du père de son enfant.

**Camille** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis près d'un an, mais exerce le métier depuis 4 ans. Elle a 22 ans et est séparée du père de son enfant.

**Catherine** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis 3 ans, mais exerce le métier depuis 20 ans. Elle a 42 ans, est divorcée du père de ses deux enfants et remariée à autre homme.

**Christina** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis près d'un an, mais exerce le métier depuis plus de 32 ans. Elle a 47 ans, est célibataire et sans enfant.

**Claude** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis 2 ans, mais exerce le métier depuis 10 ans. Elle a 43 ans et est séparée du père de son enfant.

**Émanuelle** : Elle est danseuse, parfois à temps plein et parfois à temps partiel, au bar *Le rendez-vous* depuis 10 ans, mais exerce le métier depuis 22 ans. Elle a 40 ans, est divorcée du père de ses deux enfants et remariée à un autre homme.

**Émilie** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis un an, mais exerce le métier depuis 2 ans. Elle a 20 ans, est célibataire et sans enfant.

**Gabrielle** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis à peine un an, mais exerce le métier depuis 14 ans. Elle a 41 ans, est célibataire et sans enfant.

**Isabella** : Elle est danseuse, parfois à temps plein et parfois à temps partiel, au bar *Le rendez-vous* depuis 3 ans, mais exerce le métier depuis 15 ans. Elle est aussi masseuse professionnelle à temps partiel. Elle a 38 ans et est divorcée du père de ses deux enfants.

**Laurence** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis ses débuts dans le métier, soit 3 ans. Elle a 37 ans et est mariée avec le père de ses trois enfants.

**Marie-Maxime** : Elle est danseuse au bar *Le rendez-vous* à temps partiel depuis 3 ans, mais exerce le métier depuis 6 ans<sup>76</sup>. Elle est aussi étudiante à l'université à temps plein. Elle a 31 ans, est célibataire et sans enfant.

**Natasha** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis à peine un an, mais exerce le métier depuis 10 ans. Elle a 32 ans et est séparée du père de ses deux enfants dont elle n'a pas la garde légale.

**Sarah** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le rendez-vous* depuis 6 ans, mais exerce le métier depuis 10 ans. Elle a 30 ans et vit avec le père de ses deux enfants.

#### **Au bar *Le détour***

**Andrée** : Elle est danseuse à temps plein depuis 10 ans, mais elle ne travaille au bar *Le détour* que sur une base occasionnelle. Elle a 27 ans, est célibataire et sans enfant.

**Béatrice** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le métier, soit 10 ans. Au cours de cette période, elle a toutefois travaillé dans d'autres établissements. Elle a 33 ans, vit avec un homme depuis plusieurs années et est sans enfant.

**Corinne** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis 8 mois, mais exerce le métier depuis un an et demi. Elle a 18 ans, est célibataire et sans enfant.

---

<sup>76</sup> Le temps partiel équivaut à moins de quatre jours de travail par semaine.

**Éveline** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis 2 ans, mais exerce le métier depuis 10 ans. Elle a 34 ans, est séparée du père de ses deux enfants.

**Florence** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis 2 ans, mais exerce le métier depuis 11 ans. Elle a 31 ans, est célibataire et sans enfant.

**Jade** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le métier, soit 10 ans. Au cours de cette période, elle a travaillé dans d'autres établissements. Elle est aussi étudiante au collège à temps plein. Elle a 29 ans et est séparée du père de son enfant.

**Laura** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le métier, soit 10 ans. Elle est aussi étudiante à l'université à temps plein. Elle a 29 ans et est séparée du père de son enfant.

**Loréanne** : Elle a été danseuse à temps plein au bar *Le détour* quelques semaines, mais exerce le métier depuis 18 ans. Elle a 36 ans, est célibataire et sans enfant.

**Maude** : Elle est danseuse, parfois à temps plein et parfois à temps partiel, au bar *Le détour* depuis 7 ans, mais exerce le métier depuis 10 ans. Elle a 33 ans et est séparée du père de ses deux enfants.

**Mélina** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis près d'un an, mais exerce le métier depuis plus de 2 ans. Elle a 20 ans et est enceinte de l'homme avec qui elle vit au moment de l'enquête.

**Mélane** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis ses débuts, soit moins d'un an. Elle a 26 ans et est séparée du père de son enfant.

**Patricia** : Elle est danseuse à temps plein au bar *Le détour* depuis 6 ans mais exerce le métier depuis 12 ans. Elle a 33 ans et vit avec le père d'un de ses deux enfants.

**Rosalie** : Elle est danseuse à temps plein depuis plus de 10 ans, mais elle ne travaille au bar *Le détour* que sur une base occasionnelle. Elle a 36 ans, vit en union libre avec un homme depuis plusieurs années et est sans enfant.

**Sabine** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le détour* depuis ses débuts, soit moins d'un an. Elle est aussi serveuse à temps plein dans un restaurant. Elle a 19 ans, est célibataire et sans enfant.

**Véronica** : Elle est danseuse à temps partiel au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le métier, soit moins d'un an. Elle est étudiante au collège à temps plein. Elle a 19 ans, est célibataire et sans enfant.

À cette liste, s'ajoutent plusieurs danseuses avec qui nous avons très peu discuté, sinon pas du tout, mais dont les comportements ou les propos sont parfois rapportés dans cette étude. En voici les noms : Alexia, Hélène, Véronique, Érika, Gina, Keisha, Kim, Mélissa, Monica, Patricia, Roxanne, Sasha, Suzie, Victoria.

## **Les barmaids**

**Betty** : Elle est barmaid à temps plein au bar *Le détour* depuis un an. Elle a exercé le métier de danseuse nue à temps plein durant 33 ans. Elle a 46 ans et est mariée avec le père d'un de ses deux enfants.

**Britanie** : Elle est barmaid à temps partiel au bar *Le rendez-vous* depuis quelques mois, mais exerce le métier depuis 12 ans. Elle a 30 ans, est célibataire et sans enfant.

**Caroline** : Elle est barmaid à temps plein au bar *Le détour* depuis 8 ans, mais exerce le métier depuis 16 ans. Elle a cependant toujours travaillé pour le même employeur. Elle a 42 ans et est mariée avec le père d'un de ses deux enfants.

**Marie** : Elle est barmaid à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis un an, mais nous ignorons depuis combien de temps elle exerce le métier. Elle a aussi été danseuse nue durant une semaine. Elle a 26 ans et vit en union libre avec le père de son enfant.

**Pascale** : Elle est barmaid à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis 3 ans, mais exerce le métier depuis 8 ans. Elle a 29 ans et est séparée du père de son enfant.

## **Les serveuses**

**Barbara** : Elle est serveuse à temps partiel au bar *Le détour* depuis 2 ans, mais elle y a travaillé à temps plein pendant plus de 8 ans. Avant d'être barmaid, elle a aussi été danseuse nue durant 4 ans. Depuis les deux dernières années, elle travaille aussi à temps plein dans le domaine des technologies de l'information. Elle a 34 ans et est divorcée du père de ses trois enfants.

**Carla** : Elle est *shooter girl* à temps partiel au bar *Le détour* depuis 2 ans, mais elle y a exercé le métier de danseuse nue pendant 9 ans. Elle a 29 ans, est séparée du père de ses deux enfants et vit en union libre avec un autre homme depuis plusieurs années.

**Marlène** : Elle est serveuse à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis ses débuts dans le métier, soit 20 ans. Elle a 40 ans, est célibataire et sans enfant.

### **Les portiers**

**Benoît** : Il est portier à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis un an, mais nous ignorons depuis combien de temps il exerce le métier. Il a 35 ans, est célibataire et sans enfant.

**Charles** : Il est portier et animateur à temps plein au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le milieu, soit 11 ans. Il a 32 ans, est célibataire et sans enfant.

**Jean** : Il est portier à temps partiel au bar *Le rendez-vous* depuis ses débuts dans le métier, soit un an. Il est journalier à temps plein dans une usine. Il a 40 ans, est célibataire et sans enfant.

**Philippe** : Il est portier à temps plein au bar *Le rendez-vous* depuis 5 ans, mais exerce le métier depuis 22 ans. Il a 44 ans, est marié et a un enfant.

### **Le gérant**

**Yves** : Il est gérant à temps plein au bar *Le détour* depuis ses débuts dans le métier, soit 13 ans. Il a 41, est marié et a 4 enfants.

### **L'animateur**

**Charles** : Voir la description sous la section « Les portiers ».

### **Les employeurs**

**Laurent** : Il est propriétaire du bar *Le rendez-vous* depuis 8 ans. Il a 40 ans, est mariée et a trois enfants.

**Régis** : Il est propriétaire de différents établissements, notamment du bar *Le détour*, depuis 26 ans. Il a 66 ans, est marié et a un enfant.

## Les clients<sup>77</sup>

**Christian** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis plusieurs années. Il s'y rend seul à raison de six à sept fois par semaine. Il n'a jamais recours aux services des danseuses. Il est âgé d'environ 40 ans, est célibataire et sans enfant.

**Daniel** : Il est client régulier au bar *Le détour* depuis plusieurs années. Il s'y rend seul à raison de six à sept fois par semaine. Il n'a jamais recours aux services des danseuses. Il est âgé dans la cinquantaine avancé, est veuf et sans enfant.

**Hubert** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques années. Il s'y rend à raison d'une fois par semaine en compagnie d'un copain. Il n'a jamais recours aux services des danseuses. Il a 35 ans et est divorcé de la mère de son enfant.

**Jean-Pierre** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques mois. Il s'y rend seul à raison d'une à deux fois par semaine. Il a régulièrement recours aux services d'une seule danseuse. Il est âgé d'environ 40 ans et est divorcé de la mère de ses enfants.

**Julien** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques années. Il s'y rend à raison d'une fois par semaine en compagnie d'un copain. Il a régulièrement recours aux services de différentes danseuses. Il a 38 ans, est célibataire et sans enfant.

**Olivier** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques mois. Il s'y rend seul à raison d'une à deux fois par semaine. Il a occasionnellement recours aux services de quelques danseuses. Il est âgé dans la trentaine avancé, est célibataire et sans enfant.

**Raymond** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques années. Il s'y rend seul à raison de trois à quatre fois par semaine. Il a régulièrement recours aux services de quelques danseuses. Il a 34 ans, est marié et sans enfant.

**Thierry** : Il est client régulier au bar *Le détour* depuis plusieurs années. Il s'y rend seul à raison d'une fois par mois. Il a toujours recours aux services de différentes danseuses. Il est âgé dans la cinquantaine, est célibataire et sans enfant.

**William** : Il est client régulier au bar *Le rendez-vous* depuis quelques années. Il s'y rend seul à raison d'une fois par semaine. Il n'a jamais recours aux services des danseuses. Il a environ 40 ans, est célibataire et sans enfant.

---

<sup>77</sup> Il s'agit des clients avec qui nous avons discuté sur une base plus ou moins régulière.

