

# Histoire Engagée

---

## DICK MONTGOMERY ET LA PERSONNIFICATION FÉMININE AFRODESCENDANTE EN AMÉRIQUE DU NORD, 1935–1960

Raphaël Jacques

9 mars 2021

---

Raphaël Jacques, étudiant·e en études féministes et en études critiques des sexualités à l'UQAM

Des années 1920 à 1950, le jazz, l'afrodescendance et la créativité de genre représentent trois pièces d'une même unité. Dans les clubs de Detroit, de Cleveland, de Québec, de New York et de Montréal, une myriade d'artistes de personification féminine afrodescendantes présentent leurs numéros chaque soir devant une audience enthousiaste[1]. Dick Montgomery est l'une des personnes qui, entre 1935 et 1956, participe à ce vibrant mélange de jazz, de drag et d'art[2]. Boxeuse·eur, chanteuse·eur d'opérette, danseur·euse et artiste de personification féminine, Montgomery grandit vraisemblablement à Des Moines en Iowa au début du XX<sup>e</sup> siècle[3]. Dès 1935, elle[4] rejoint le circuit transnational du spectacle de variétés noir et sillonne les États-Unis et le Canada pour présenter ses populaires performances, dans lesquelles elle interprète avec humour une femme cisgenre issue de la classe ouvrière[5]. Par sa praxis artistique, Montgomery traverse tant les frontières nationales, raciales que genrées. Afin de rendre compte de son parcours, sa trajectoire professionnelle sera explorée en deux volets. Dans un premier temps, sa carrière à Broadway en tant que comédien·ne interprétant des rôles masculins sera survolée, jetant ainsi un éclairage sur la complexité de la négociation des racismes et des antiracismes sur scène. Dans un second temps, ses performances en tant qu'artiste de personification féminine seront analysées avec une attention particulière aux manières dont elles se déploient à Washington, à Montréal et à New York.

## **La liquéfaction des frontières nationales et raciales dans *The Hot Mikado* (1939) et *Carmen Jones* (1943)**

En 1939, Dick Montgomery fait ses premiers pas sur les planches de Broadway dans une adaptation de l'opérette anglaise *The Mikado* (1885), intitulée *The Hot Mikado* (1939)[6]. Le spectacle musical s'inscrit dans un véritable maillage transnational, constituant une reprise euroétatsunienne d'une œuvre britannique avec une distribution afrodescendante interprétant des personnages japonais·es[7]. Cette première apparition mineure – Montgomery joue vraisemblablement un rôle secondaire – s'inscrit au confluent du combat contre le racisme antinoir et de la réification du racisme antijaponais.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition du *yellowface* est convoitée par les comédien·nes africain·es-étatsunien·nes, qui y voient une occasion d'affirmer leur talent, de se soustraire aux stéréotypes du *minstrel show* et de contourner les limitations d'une industrie culturelle saturée par la suprématie blanche[8]. En témoigne la longue tradition d'interpréter *The Mikado* avec une distribution exclusivement afrodescendante, comme c'est le cas à Indianapolis en 1905, à Washington en 1913 et à New York en 1914[9]. Pour les Noir·es, incarner des personnages japonais·es permet alors non seulement d'échapper aux caricatures antinoires, mais également de tendre la main, quoiqu'infructueusement, vers l'intégration dans la nation. En posant les Japonais·es comme les véritables Autres, les artistes afrodescendant·es tentent de s'intégrer aux discours hégémoniques sur l'endogénéité et l'exogénéité nationales, se posant résolument du côté du premier registre[10]. Du fait de cette rhétorique, le succès commercial et critique obtenu par *The Hot Mikado* est rapidement vu comme un gage de l'avancée du combat contre le racisme antinoir et une preuve de l'effritement des barrières systémiques auxquelles sont confronté·es les comédien·nes africain·es-étatsunien·nes[11].

Certes, par cette stratégie ambiguë d'élévation raciale, une myriade de stéréotypes afro-orientalistes antijaponais est renforcée en filigrane, à savoir l'association du Japon à une contrée et à un rythme musical primitivisés ainsi qu'à la « déviance » sexuelle. *The Hot Mikado* s'affirme donc comme « une invitation à la participation plus équitable de toutes les races dans la plaisante mise en scène du *yellowface* »[12]. Montgomery se retrouve, par le fait même, pris·e entre la volonté de battre en brèche le racisme antinoir et le recours à l'altérisation antijaponaise, un paradoxe qui sera également au cœur de son prochain succès.

Entre décembre 1943 et février 1945, Montgomery obtient un rôle majeur dans la comédie musicale *Carmen Jones* (1943), qui, présentée à pas moins de 503 reprises au Broadway Theatre, devient l'un des plus grands triomphes opératiques dans l'histoire de New York[13]. Le recrutement de la distribution, composée de 115 danseurs·euses et chanteuses·eurs noir·es, se révèle néanmoins ardu. En raison des pratiques racistes du milieu culturel étatsunien, beaucoup d'artistes africain·es-étatsunien·nes quittent alors pour l'Europe ou l'Amérique du Sud[14]. Si Montgomery se trouve toujours sur le territoire étatsunien, son obtention du rôle de Dink Frankin, un comique contrebandier de whisky, n'en est pas simplifiée. En juillet 1943, iel[15] répond à l'appel de candidatures[16]. La prise de décision entraîne des débats au sein de l'équipe de production. Lorsque John Hammond Jr., chargé du recrutement, choisit Montgomery, Billy Rose, bailleur de

fonds principal et producteur, s'interpose. Finalement convaincu, Rose change sa position et, aux dires d'un journaliste new-yorkais, aurait déployé tous les moyens possibles pour s'assurer de la présence de Montgomery :

Pour sortir Montgomery d'un contrat avec un propriétaire de club de nuit à Saint-Louis, « Rose a téléphoné au manager de Saint-Louis. « Écoute », il dit, « connais-tu tel et tel ? », mentionnant différents assassins de New York et laissant inférer qu'ils étaient les plus proches de ses amis. Le manager a répondu avec une voix assez tremblotante qu'il avait entendu parler de ces célèbres gentlemen – et Montgomery était dans la prochain train pour New York. »[17]

Comme *The Hot Mikado*, *Carmen Jones* s'inscrit dans un maillage transnational fulgurant. Il s'agit d'une adaptation euroétatsunienne jouée par une distribution afrodescendante d'un opéra français se déroulant en Espagne et mettant en scène des personnages roms[18]. La même tension se trouve au cœur de l'œuvre : tandis qu'elle constitue une étape majeure dans l'obtention de l'égalité pour les Africain·es Étatsunien·nes, elle reproduit simultanément une panoplie de stéréotypes antiroms, mais aussi antinoirs[19].

*Carmen Jones* est effectivement vu une comme une réussite colossale en faveur de l'élévation raciale. Composé de chants opératiques et de ballets classiques, le spectacle est applaudi pour son renversement radical des conventions théâtrales associant les Noir·es à la claquette, aux « cris, prières et agenouillements »[20]. Montgomery s'insère dans ce programme antiraciste. Le critique Arthur Pollock rapporte que l'artiste, en plus d'être « raffiné[·e] et net[·te] »[21], offre de nombreux moments rigolos, moments qui rejettent l'« humour » raciste toujours en vogue à Boadway.

Toutefois, *Carmen Jones* reproduit parallèlement une image essentialiste et raciste des peuples roms, alors mêmes victimes d'un génocide outre-mer, et de ceux afrodescendants. Oscar Hammerstein II, dramaturge euroétatsunien juif qui écrit et met en scène le spectacle, déclare de manière révélatrice : « la chose la plus près dans notre vie moderne américaine d'un équivalent des gitans [sic] en Espagne est le Noir. Comme le gitan [sic], il exprime ses sentiments simplement, honnêtement et graphiquement. Comme le gitan [sic], il y a du rythme dans son corps »[22]. En plus d'effacer la présence pluriséculaire et la mise en esclavage des Roms sur le sol nord-américain, les commentaires de Hammerstein réifient une vision primitiviste de ces groupes, autant raciste que sexiste. Dans *Carmen Jones*, la personnage éponyme est présentée sous l'archétype racialisé de la

« métisse tragique », figure sexualisée tournant dos à son africanité, le penchant noir de la « Rom amorale »[23]. Si Montgomery, dans son rôle masculin, n'est pas soumis-e à de tels stéréotypes genrés, il n'en demeure pas moins que, comme l'ensemble de la distribution, on lui demande d'adopter un registre langagier réducteur représentant prétendument la vernaculaire africain-étatsunien[24].

À la fois moments-phares de l'élévation raciale noire et technologie de reproduction des économies antijaponaises, antiroms et antinoires aux États-Unis, *The Hot Mikado* et *Carmen Jones* voient Dick Montgomery monter sur les planches de Broadway au sein d'un méli-mélo racial et national. Alors que l'artiste y interprète des rôles masculins, le soir venu, c'est sous un tout autre visage qu'il se fait connaître.

### **La personnification féminine et le circuit transnational du spectacle de variétés noir : une acceptation conditionnelle**

Le circuit transnational du spectacle de variétés noir émerge dans les années 1920 lorsque la Theatre Owners Booking Association met en place différentes productions ambulantes rassemblant des artistes de tous genres[25] : groupes jazz, chanteuseus·eurs blues, charmeurs·euses de serpents, contorsionnistes, danseuses exotiques[26]. Le circuit relie un ensemble de villes au Canada, aux États-Unis et, plus marginalement, à la Caraïbe[27]. Il donne naissance à un complexe système de vedettariat noir, au sein duquel les artistes afrodescendant·es peuvent gagner leur vie et, chaque soir, jouer pour une audience[28]. Ses membres se transforment en sujets transnationaux par excellence, menant une vie itinérante dans laquelle les prochaines destinations sont intarissables.

La personnification féminine se retrouve au cœur du circuit. Dans les spectacles de variétés noirs qui émergent durant les *Roaring Twenties*, ses praticiennes présentent non seulement leur propre numéro, mais agissent bien souvent à titre de maîtresses de cérémonie[29]. À Harlem, à Buffalo, à Memphis, à Québec, leur présence sur les scènes des clubs jazz et blues devient un incontournable[30].

Cette présence est d'autant plus facilitée par l'ouverture sans pareille de la presse et de la culture ouvrière afrodiasporiques nord-américaines à la pluralité des genres dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle[31]. Dans les périodiques noirs, un espace éditorial considérable est dédié aux artistes de personnification féminine, incommensurablement supérieur aux rares mentions qui parsèment les

journaux euroétatsuniens et eurocanadiens[32]. Qui plus est, les chanteuses·eurs blues et jazz noir·es cisgenres disséminent parmi les classes populaires des morceaux normalisant sans ambages, quoique maladroitement, le spectre trans\*féminin. En 1926, Ma Rainey fredonne sur cette fameuse Miss Kate, une personne non conforme aux normes cisgenres qu'elle retrouve dans les bras de son amoureux[33]. En 1935, c'est le célèbre Komoko Arnold qui chante à son public le succès « Sissy Man Blues » : « *If you can't bring me no woman, bring me a sissy man* »[34]. Une telle posture, voire la simple mention de la pluralité des genres, est alors inconcevable parmi les colons blanc·hes[35].

C'est dans ce contexte que, en 1935, Montgomery monte sur la scène du Herbie's Black Cat à Détroit, où, vêtue de sa robe rouge et de ses gants de boxe, elle devient maîtresse de cérémonie pendant près de deux ans, un record[36]. Néanmoins, en 1937, l'administration municipale émet une injonction interdisant aux artistes de personnification féminine de travailler dans les clubs de nuit[37]. La loi a de grandes conséquences : du jour au lendemain, plusieurs sont contraintes à quitter leur lieu de travail et perdent leur gagne-pain[38]. C'est précisément ce qui arrive à Montgomery, forcée de se relocaliser à Saint-Louis, au Missouri[39].

Entre les mois de mars et de juin 1943, Montgomery rencontre un franc succès à Washington, une réussite notamment tributaire des dynamiques de classe dans lesquelles s'opère la personnification féminine noire[40]. Dans les pages du *Baltimore Afro American*, on applaudit sa versatilité artistique : « sous les habits du bouffon bat le cœur d'un grand artiste », soutient l'équipe du journal[41]. Pour la presse, ses performances au Club Bali valent résolument le détour.

Si les quelques billets du *Baltimore Afro American* font univoquement l'éloge de Montgomery à Washington, la capitale a un rapport plus complexe avec les artistes noires de personnification féminine. Une décennie plus tôt, Alden Garrison et ses collègues fondent le Impersonators Club, dédié à la construction d'un réseau urbain de solidarité.[42] Le groupe cherche à faire valoir la voix des artistes et à accroître leur pouvoir d'agir par le recours à un mode d'action associé à la classe moyenne noire, notamment aux femmes cisgenres se rassemblant dans les Coloured Women's Clubs[43].

Cette organisation se révèle d'autant plus cruciale que, en 1934, le tout premier bal de personnification féminine de la ville, mis sur pieds par Garrison et ses pairs, se retrouve sous le feu des critiques. Organisé au temple maçonnique de Prince

Hall, à peine à quelques kilomètres de la célèbre université Howard, l'événement atteint directement les sensibilités de la classe moyenne noire, qui craint que le tout déteigne sur l'institution[44]. Le recteur Morcedai Wyatt Johnson appelle même la loge maçonnique pour tenter d'annuler la danse[45]. Malgré tout, celle-ci a lieu, mais les artistes de personnification féminine en sont paradoxalement barrées d'accès par la police. Sept d'entre elles, *cis-passing*, parviennent à se faufiler, mais sont éventuellement dénoncées, évincées, puis agressées par la foule[46].

Lorsque, neuf ans plus tard, Montgomery est encensée à Washington, son succès est donc contingent du maintien de sa performance au sein d'un espace clairement classé et balisé – le Club Bali – qui ne menace pas les conventions cisnormatives de la classe moyenne noire. L'artiste est acceptée tant que lui et ses collègues « restent là où elles sont »[47], tant qu'elles n'entreprennent pas d'outrepasser leur rôle strictement défini et spatialisé d'amuseuses dans les clubs de nuit, une tolérance conditionnelle qui traverse les frontières et suivra Montgomery jusqu'au Québec.

De la fin des années 1920 au début des années 1950, la Petite-Bourgogne, quartier du sud-ouest de Montréal bordant les deux principales gares de la ville, se mute en plaque tournante du circuit transnational du spectacle de variétés noir[48]. En 1928, alors que ce bouillonnement prend forme, le Rockhead's Paradise, sis à l'intersection des rues Saint-Antoine et de la Montagne, voit le jour[49]. Fondé par le Canadien d'origine jamaïcaine Rufus Rockhead, le club devient un véritable épice centre des artistes noir-es du continent et se mute, plus discrètement, en foyer d'accueil des non-normativités sexuelles et genrées[50].

S'y retrouvent les travailleuses du sexe cisgenres, les hommes gais cisgenres et les premières artistes de personnification féminine à fouler la scène d'un club de nuit montréalais[51]. La tradition afro-drag du Rockhead's remonte à au moins Phil Black, originaire de Pennsylvanie, qui y fait une résidence de quatre mois vers 1944[52]. En arrivant à Montréal, Black détient déjà un grand bagage expérientiel. Amie de Josephie Baker, laquelle lui aurait envoyé une robe venue tout droit de Paris, elle est reconnue pour avoir initié Pittsburgh à la personnification féminine au début des années 1920[53]. À son retour de Montréal, elle fondera même l'un des plus importants bals costumés de New York[54]. En février 1945, Ivy Anderson, moins célèbre mais tout droit sortie d'un passage réussi à Indianapolis, prend la relève de Black[55]. Puis, l'année suivante, Montgomery fait finalement une entrée fracassante, si réussie qu'elle devient rapidement maîtresse de

cérémonie de remplacement[56]. L'année 1946 initie une longue histoire entre la province et Montgomery, qui fait de Montréal son foyer principal jusqu'en 1952[57]. L'artiste occupera néanmoins une place des plus liminales au sein du paysage politique québécois.

À Montréal, les spectacles de variétés et le milieu jazz noirs sont tolérés dans la mesure où leurs membres sont posés comme extérieurs à la nation canadienne-française. Par conséquent, malgré les discours associant le jazz au vice, aucune tentative concrète d'annihiler la scène n'est entreprise, ni par le gouvernement ni par les entrepreneurs moraux euroquébécois[58]. C'est ainsi que, comme le note Vanessa Blais-Tremblay, les danseuses exotiques afrodescendantes cisgenres du Rockhead's Paradise travaillent sans embûche légale alors même que les strip-teaseuses euroquébécoises cisgenres sont régulièrement arrêtées :

[Les] tentatives législatives et réglementaires n'ont jamais essayé de perturber la scène jazz de Montréal. Plutôt, elles semblent avoir travaillé pour consolider le corps politique et renforcer la construction de frontières entre moral / vicieux et corps nationaux / corps étrangers à une époque où la culture canadienne-française [est] rapidement en train de s'urbaniser, de se moderniser et de se globaliser.[59]

Loin d'être le propre des danseuses cisgenres, cette tolérance intéressée, passant par l'altérisation et le renforcement de la suprématie blanche, est au cœur du vécu de Montgomery et de ses collègues noires pratiquant la personnification féminine au Rockhead's Paradise. Leur présence au sein d'une ville des plus conservatrices et sans aucun historique de personnification féminine dans les clubs de nuit n'a, curieusement, suscité aucune réaction. Ni les annonces publiées en 1948 dans *The Gazette* faisant valoir Billie McAllister comme « *America's foremost female impersonator* », ni les photographies de Montgomery portant une perruque blonde et vêtue d'une chemisette déboutonnée, imprimées dans *Current Events* en 1946, ne se sont accompagnées de l'ire de la société canadienne-française blanche[60].

Tout au contraire, à la fin des années 1940, lorsqu'une première Euroquébécoise, Lana St-Cyr, monte sur scène en tant qu'artiste de personnification féminine, Montréal s'alarme, s'enrage. Tour à tour, la Ligue du Sacré-Cœur et les Filles d'Isabelle, regroupement catholique de femmes cisgenres, se mobilisent pour empêcher ses performances[61]. Elle est incarcérée, poursuivie en justice. Les



policiers vont jusqu'à la traquer sur scène. En 1962, l'opposition ne s'essouffle pas et St-Cyr est arrêtée en pleine performance pour indécence. Dans *La Presse*, le chroniqueur euroquébécois Raymond Guérin jubile : « Enfer et damnation ! On a coffré Lana St-Cyr ! »[62]

À l'origine de ces réactions diamétralement distinctes se trouve notamment l'idéologie suprémaciste blanche de la société canadienne-française. Si St-Cyr est assaillie par l'opposition légale, morale et sociale alors que Montgomery travaille sans le moindre sourcillement médiatique, c'est que la première est construite comme faisant partie de l'entre-soi colonisateur euroquébécois, tandis que la seconde en est violemment exclue : « tant qu'il p[eut] être construit comme étranger/autre »[63], le jazz peut naviguer librement au Québec.

Montgomery fait sa dernière apparition publique à Montréal en décembre 1952[64]. Plus tôt dans l'année, le *Rockhead's Paradise* avait fermé ses portes après avoir perdu sa licence d'alcool, forçant l'artiste à trouver de nouveaux espaces où travailler[65]. Elle visite tour à tour différentes salles dans Montréal-Nord, le Red Light et Maisonneuve[66]. S'ensuit une disparition complète des archives, couronnée par une ultime apparition, quatre plus tard, au célèbre Apollo Club de Harlem, précisément là où explosera une controverse propulsée par le renforcement de la cisnormativité dans les mouvements politiques africains-étatsuniens.[67]

La décennie 1950 sonne le glas de la relative trans\*inclusivité des cultures ouvrières et jazz nord-américaines noires. L'avènement du mouvement des droits civiques et, plus tard, du mouvement de libération noire rend effectivement la mise à l'avant des artistes de personnification féminine des plus contentieuses[68]. La campagne contre la pluralité des genres commence en 1951 avec la publication d'un article dans le magazine afro-centrique *Ebony*, signé par Adam Clayton Powell Jr., pasteur baptiste et représentant de Harlem au Congrès des États-Unis. Le court texte, intitulé « Sex in the Church », dénonce sans ambages ce que Powell nomme les « perversions » sexuelles et genrées des New Yorkais-es et des Chicagoan-nes[69]. En 1954, avec le jugement *Brown v. Board of Education* et la prise en importance du mouvement des droits civiques, la campagne ne fait que s'accélérer. Les journaux africains-étatsuniens cessent subitement toute publication relative aux performances de personnification féminine[70].

En 1957, Martin Luther King Jr. se joint à l'effort cisgenriste. Conscient que

l'atteinte de la citoyenneté complète pour les Africain·es Étatsunien·nes requiert « la création d'une culture noire hétéronormative [et cisnormative] », il se lance dans une tournée nationale pour promouvoir l'adhésion aux mœurs de la classe moyenne[71]. Consommation d'alcool, jeux d'argent, sexualités non normatives, personnification féminine : tout élément en porte-à-faux avec la respectabilité petite bourgeoisie est interprété comme une nuisance aux efforts de justice raciale[72]. S'ajoute à cet appel à la normativisation et à la domesticité une politisation sans précédent de la masculinité noire cisgenre et hétérosexuelle[73].

Dans ce contexte de remplacement de la relative trans\*inclusivité des classes populaires noires par la cishétéronormativité de la classe moyenne africaine-étatsunienne, les artistes de personnification féminine afrodescendantes en viennent à incarner une menace à annihiler ou, du moins, à invisibiliser[74]. Au début des années 1960, le Apollo Club de Harlem, là où Montgomery fait sa dernière apparition publique en 1956, devient l'épicentre de violences cisgenristes. La Jewel Box Revue, rassemblant vingt-cinq artistes de personnification féminine et un artiste de personnification masculine, blanc·hes comme noir·es, doit alors monter sur scène[75]. Néanmoins, un groupe de militant·es nationalistes noir·es cisgenres du quartier dénonce rapidement le spectacle. Des manifestations sont organisées devant le club, tandis que l'opposition ne fait que gagner en ampleur[76]. Le manager du Apollo, Bobby Schiffmann, doit finalement annuler la revue : « Ils disaient que ça glorifiait l'homosexuel et que c'était une menace à la vie noire et à la famille noire », se souvient-il. « Ils menaçaient de faire exploser le théâtre et de me tuer et toutes les personnes qui travaillaient pour moi si nous ouvrons les portes avec ce spectacle »[77].

Alors que, tout au long des années 1940, Montgomery et d'autres artistes de personnification féminine sont au cœur de la vitalité et du succès du Apollo, vingt ans plus tard, leur montée sur scène implique des menaces de mort[78]. En découle que, pour une bonne partie des années 1950 et des années 1960, les artistes de personnification féminine noires tombent dans la clandestinité. Comme en témoigne la disparition archivistique soudaine de Dick Montgomery, cette mise au silence ne semble avoir épargné que très peu d'élues.

## Conclusion

L'histoire du jazz en est une qui est activement cisgendérisée et masculinisée. Pourtant centrales dans le circuit transnational du spectacle de variétés noir, les

artistes de personnification féminine afrodescendantes demeurent exclues du récit hégémonique. L'effacement historiographique de Dick Montgomery – aucune littérature de seconde main n'existant à son sujet en dehors des précieuses mentions de l'historienne et sémiologue Viviane Namaste – témoigne de l'insidieuse partialité du travail de mise en récit. Les archives témoignent heureusement, quoique partiellement, de la vitalité, de l'ingéniosité et des difficultés au cœur de l'existence de cette figure d'importance.

En tant que comédien·ne dans des rôles masculins à Broadway, Montgomery s'inscrit au sein d'ambigus circuits transnationaux, à la jonction de l'élévation raciale noire et de la cristallisation des racismes-sexismes antijaponais, antirom et, bien malgré iel, antinoir. Sa fulgurante trajectoire comme artiste de personnification féminine illustre que, si la pluralité des genres est acceptée parmi la classe ouvrière nord-américaine noire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notamment à Washington, elle demeure cantonnée au sein des clubs de nuit sous peine d'être condamnée. À Montréal, Montgomery fait à nouveau l'objet d'une tolérance conditionnelle : ses performances sont permises sans controverse parce que sa personne même est altérée et définie comme intrinsèquement étrangère à la nation canadienne-française. La décennie 1950 et le mouvement des droits civiques enclenchés, Montgomery disparaît sous le poids d'une politisation noire qui mobilise plus que jamais la normativisation petite bourgeoise, la domesticité et la masculinité cisnormative et hétéronormative.

Montgomery incarne ainsi un·e *outsider-within* par excellence, à la fois inclus·e et exclu·e des collectivités sociales où iel gravite. Sa résilience et sa résistance invitent à la création d'histoires transnationales du jazz, des femmes, des Noir·es, des classes populaires et de la transitude qui abandonnent finalement toute prétention à l'exclusivité mutuelle. C'est seulement par cette mise en commun que seront entendus les chants, l'art et la praxis politique que Montgomery nous laisse aujourd'hui comme legs de sa vie.

## Bibliographie

Sources de première main

ANDERSON, William P., « «Scrap Book Revue » Shown In Detroit », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 11 janvier 1936, p. 17.

*Baltimore Afro American* (Baltimore, MD), « Capital Night Lifers Put OK on Club Bali », 27 mars 1943, p. 17.

*Baltimore Afro American* (Baltimore, MD), « They're in New Bali Show », 12 juin 1943, p. 18.

*Current Events* (Montréal, QC), « ROCKHEAD'S PARADISE CAFÉ », vol. 24, n° 7, 15 février 1946, p. 4.

*Current Events* (Montréal, QC), « ROCKHEAD'S PARADISE CAFÉ », vol. 24, n° 11, 15 mars 1946, p. 4.

*Detroit Free Press* (Détroit, MI), « Now Playing Complete New Revue », 13 mars 1937, p. 9.

*Detroit Tribune* (Détroit, MI), « Larry Steele at Cincy Cotton Club », 15 février 1936, p. 6

*Detroit Tribune* (Détroit, MI), « Club Juana Blazes with Scruggs, Monty », 26 mai 1951, p. 10.

FIGARO, Madame, « Roving Report », *The Albatross* (Houston, TX), vol. 1, n° 1, mars 1968, p. 11.

GUÉRIN, Raymond, « LE MONSIEUR QUI S'IGNORE », *La Presse* (Montréal, QC), 17 mars 1962, cahier 2, p. 15.

HASSELROOTH, Glenn, « Broadway Fanfare », *The Eugene Guard* (Eugene, OR), 10 décembre 1944, p. 18.

*L'Est Central* (Montréal, QC), « Charlemagne Guillemette », 18 décembre 1952, p. 37.

*Le Canada* (Montréal, QC), « POUR UN EXCELLENT SPECTACLE AVEC », 20 mai 1952, p. 5.

*Le Canada* (Montréal, QC), « D'UN SOURIRE À UN ÉCLAT DE RIRE AU PALM CAFE », 9 juin 1952, p. 5.

*Le Soleil* (Québec, QC), « Vaudeville », 20 mars 1948, p. 17.

POLLOCK, Arthur, « 'Carmen Jones' is 'Carmen' in a Negro Version and Its Wonderful », *The Brooklyn Daily Eagle* (New York, NY), 3 décembre 1943, p. 16.

ROW, Billy, « Billy Rowe's Note Book », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 10 juillet 1943, p. 21.

SHERMAN, David, « Rockhead's is 50 », *The Gazette* (Montréal, QC), 20 janvier 1979, p. 66.

*St. Louis Globe-Democrat* (Saint-Louis, MO), « BUD WAPPLES TO MARQUETTE; OTHER DANCE CLUB PROGRAMS », 18 septembre 1938, p. 33.

SULLIVAN, Ed, « Bagdad-on-the-Fiorello », *Daily News* (New York, NY), 6 janvier 1944, p. 91.

*The Cincinnati Enquirer* (Cincinnati, OH), « G.O.P. Club Revue », 6 avril 1940, p. 14.

*The Gazette* (Montréal, QC), « SHE'S A 'HE' », 28 octobre 1948, p. 6.

*The New York Age* (New York, NY), « SWEET SOLOIST WITH ERSKINE HAWKINS », 28 novembre 1942, p. 10.

*The New York Age* (New York, NY), « NEWS AND VIEWS », 10 mars 1956, p. 10.

*The St. Louis Star and Times* (Saint-Louis, MO), « 'Round the Town with Regan », 19 novembre 1938, p. 7.

*The St. Louis Star and Times* (Saint-Louis, MO), « Kid REGAN'S Column », 25 septembre 1943, p. 5.

VEST, Rollo S., « The Lowdown », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 6 juillet 1935, p. 16.

VEST, Rollo S., « Has Been At Black Cat 39 Weeks », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 8 février 1936, p. 17.

WINCHELL, Walter, « Walter Winchell on Broadway », *South Haven Daily Tribune* (South Haven, MI), 30 juin 1942, p. 2.

ZOLOTOW, Sam, « 'LAUGH TIME' HERE TONIGHT WITH STARS », *The New York Times* (New York, NY), 8 septembre 1943, p. 26.

## Études et ouvrages de référence

BLAIS-TREMBLAY, Vanessa, *Jazz, gender, historiography: a case study of the « Golden Age » of Jazz in Montreal (1925-1955)*, thèse de Ph.D. (histoire), Université McGill, 2018, 293p.

BOYD, Melinda, « The Politics of Color in Oscar Hammerstein's *Carmen Jones* », dans Naomi Andre, Karen M. Bryan et Eric Saylor (dir.), *Blackness in Opera*, Champaign, University of Illinois Press, p. 212-235.

CALLEN, Jeffrey, « Gender Crossings: A Neglected History in African American Music », dans Sheila Whitley et Jennifer Rycenga (dir.), *Queering the Popular Pitch*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2006, p. 185-198.

FAUSER, Annegret, « « Dixie *Carmen* » : War, Race, and Identity in Oscar Hammerstein's *Carmen Jones* », *Journal for the Society for American Music*, vol. 4, n° 2, 2010, p. 127-174.

FLEMMING, Tuliza, « It's Showtime! The Birth of the Apollo Theater » dans Richard Carlin et Kinshasha Holman Conwill (dir.), *Ain't Nothing Like the Real Thing: The Apollo Theater and American Entertainment*, Washington, Smithsonian Books, 2010, p. 71-77.

FOX, Ted, *Showtime at the Apollo*, Boston, Holt, Rinehart & Winston, 1983, 322p.

GARBER, Eric, « A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem », dans Marin B. Duberman, Martha Vicinus et George Chauncey (dir.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Penguin Group, p. 318-331.

GALLON, Kim, « "No Tears for Alden": Black Female Impersonators as "Outsiders Within" in the *Baltimore Afro-American* », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 27, n° 3, 2018, p. 367-394.

GRANTMYRE, Laura, « "They lived their life and they didn't bother anybody": African American Female Impersonators and Pittsburgh's Hill District, 1920-1960 », *American Quarterly*, vol. 63, n° 3, 2011, p. 983-1011.

HAMILTON, Maybeth, « Sexual Politics and African-American Music; or, Placing Little Richard in History », *History Workshop Journal*, vol. 46, n° 1, 1998, p. 161-176.

- HIGGINS, Ross, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Lux Éditeur, 1999, 168p.
- HIGH, Steven, « Little Burgundy: The Interwoven Histories of Race, Residence, and Work in Twentieth-Century Montreal », *Urban History Review*, vol. 46, n° 1, 2017, p. 23-244.
- LACASSE, Danielle, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, Montréal, Éditions du Boréal, 1994, 240p.
- LEE, Josephine, *The Japan of Pure Invention: Gilbert and Sullivan's The Mikado*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 280p.
- LELIÈVRE, Denys, « Les Noirs et le Jazz au Québec », *Cap-aux-Diamants*, n° 79, 2004, p. 36-41.
- MULHOLLAND, Rebekkah Yisrael, « *Historical Erasure Is Violence* »: *The Lives and Experiences of Black Transgender Women and Gender Nonconforming Women of Color in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century*, thèse de Ph.D. (histoire), Université de Memphis, 2020, 265p.
- MULLINS, Paul R., « Imagining Musical Place: Race, Heritage, and African American Musical Landscapes », *Journal for the Anthropology of North America*, vol. 23, n° 1, 2020, p. 32-46.
- NAMASTE, Viviane, *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, 288p.
- OYENIRAN, Chanon, « Rockhead's Paradise », *L'Encyclopédie canadienne*, Toronto, Historica Canada, 2018, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rockheads-paradise> (consulté le 10 décembre 2020).
- RAMSEY, Guthrie P. Jr., « A People's Theater » dans Richard Carlin et Kinshasha Holman Conwill (dir.), *Ain't Nothing Like the Real Thing: The Apollo Theater and American Entertainment*, Washington, Smithsonian Books, 2010, p. 104-109.
- RUSSEL, Thaddeus, « The Color of Discipline: Civil Rights and Black Sexuality », *American Quarterly*, vol. 60, n° 1, 2008, p. 101-128.
- SCHENKER, Frederick J., « Listening for Empire in Transnational Jazz Studies »,

dans Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin-Paschal et Tony Whyton (dir.), *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018, p. 231-238.

TUCKER, Sharrie, « When Did Jazz Go Straight? A Queer Question for Jazz Studies », *Critical Studies for Improvisation*, vol. 4, n° 2, 2008.

VALLILLO, Stephen M., « The Battle of the Black *Mikados* », *American Literature Forum*, vol. 16, n° 4, 1982, p. 153-157.

---

[1] Rebekkah Yisrael Mulholland, « *Historical Erasure Is Violence* »: *The Lives and Experiences of Black Transgender Women and Gender Nonconforming Women of Color in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century*, thèse de Ph.D. (histoire), Université de Memphis, 2020, 265p.

[2] Rollo S. Vest, « The Lowdown », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 6 juillet 1935, p. 16; *The New York Age*, « NEWS AND VIEWS », 10 mars 1956, p. 10.

[3] Le lieu où grandit Montgomery demeure sujet à exploration. Dans un article du 8 février 1936 publié dans *The Pittsburgh Courier*, le journaliste Rollo S. Vest présente l'artiste comme « le cadeau de Des Moines, Iowa aux clubs de nuit et à la profession théâtrale ». Sa date de naissance est, elle aussi, incertaine. Considérant qu'iel commence à monter sur scène dès 1935 et que cette occupation est elle-même précédée par une carrière de boxeur-euse sous le nom de Kid Monte, il semble juste d'affirmer que Montgomery naît au début du XX<sup>e</sup> siècle. Walter Winchell, « Walter Winchell on Broadway », *South Haven Daily Tribune* (South Haven, MI), 30 juin 1942, p. 2; Glenn Hasselrooth, « Broadway Fanfare », *The Eugene Guard* (Eugene, OR), 10 décembre 1944, p. 18; *The St. Louis Star and Times* (Saint Louis, MO), « 'Round the Town with Regan », 19 novembre 1938, p. 7; Anderson, *loc. cit.*; Rollo S. Vest, « Has Been At Black Cat 39 Weeks », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 8 février 1936, p. 17.

[4] Dans le contexte des performances de personnification féminine, le pronom « elle » et les accords féminins sont utilisés pour référer à Montgomery. En dehors de celles-ci, le pronom « iel » et les accords masculins et féminins sont préférés. Ce choix fait office non pas d'une identité non binaire, mais bien du flou historique quant à l'autodéfinition que donne Montgomery à son genre et de la volonté de ne pas reproduire de potentielles violences cisnormatives.



[5] En 1951, le *Detroit Tribune* décrit Montgomery comme habillé·e de « l'accoutrement d'une « lady de la *Perdido Street* », fumant un grand cigare et faisant des choses fort comiques. » Le cigare, que fume déjà Montgomery, cinq ans plus tôt, dans une photographie promotionnelle pour ses performances à Montréal, constitue un des accessoires de prédilection de l'artiste. *Detroit Tribune* (Déroit, MI), « Club Juana Blazes with Scruggs, Monty », 26 mai 1951, p. 10; *Current Events* (Montréal, QC), « ROCKHEAD'S PARADISE CAFÉ », vol. 24, n° 11, 15 mars 1946, p. 4.

[6] Montgomery n'apparaît pas dans les documents listant la distribution originale de 1939 à New York. C'est plutôt le journal *The Cincinnati Enquirer* qui, le 6 avril 1940, mentionne sa participation au spectacle musical. Il est possible que l'artiste n'ait pas joué dans les représentations new-yorkaises, mais plutôt dans la tournée nationale de 1940, laquelle s'arrête notamment à Cincinnati. *The Cincinnati Enquirer* (Cincinnati, OH), « G.O.P. Club Revue », 6 avril 1940, p. 14.

[7] Stephen M Vallillo., « The Battle of the Black *Mikados* », *American Literature Forum*, vol. 16, n° 4, 1982, p. 153-157; Josephine Lee, *The Japan of Pure Invention: Gilbert and Sullivan's The Mikado*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 280p.

[8] Josephine Lee, *op. cit.*

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 120.

[13] Annegret Fauser, « « Dixie *Carmen* » : War, Race, and Identity in Oscar Hammerstein's *Carmen Jones* », *Journal for the Society for American Music*, vol. 4, n° 2, 2010, p. 127-174; Sam Zolotow, « 'LAUGH TIME' HERE TONIGHT WITH STARS », *The New York Times* (New York, NY), 8 septembre 1943, p. 26.

[14] Annegret Fauser, *op. cit.*

[15] Voir la note 7 pour une explication du choix bipartite (« iel » et « elle ») de pronoms et d'accords.

[16] Billy Row, « Billy Rowe's Note Book », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 10 juillet 1943, p. 21.

[17] Ce potin, issu de la plume de Kyle Crichton, est mis en doute par le journaliste Ed Sullivan, bien que la mention de Saint-Louis, où Montgomery travaille effectivement jusqu'à au moins le 25 septembre 1943, soit exacte. Kyle Crichton dans Ed Sullivan, « Bagdad-on-the-Fiorello », *Daily News* (New York, NY), 6 janvier 1944, p. 91; *The St. Louis Star and Times* (Saint-Louis, MO), « Kid REGAN'S Column », 25 septembre 1943, p. 5.

[18] Melinda Boyd, « The Politics of Color in Oscar Hammerstein's *Carmen Jones* », dans Naomi Andre, Karen M. Bryan et Eric Saylor (dir.), *Blackness in Opera*, Champaign, University of Illinois Press, p. 212-235.

[19] Contrairement à *The Hot Mikado*, où les comédien·nes interprètent des personnages japonais·es au même titre que dans la pièce originale, dans *Carmen Jones*, les personnages roms sont transformé·es en Africain·es Étatsunien·nes. Néanmoins, les allusions aux Roms et le spectre du racisme antirom demeurent. *Ibid.*

[20] Dan Burley dans Annegret Fauser, *op. cit.*, p. 157.

[21] Arthur Pollock, « 'Carmen Jones' is 'Carmen' in a Negro Version and Its Wonderful », *The Brooklyn Daily Eagle* (New York, NY), 3 décembre 1943, p. 16.

[22] Melina Boyd, *loc. cit.*, p. 219.

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*

[25] Rebekkah Yisrael Mulholland, *loc. cit.*; Tuliza Flemming, « It's Showtime! The Birth of the Apollo Theater » dans Richard Carlin et Kinshasha Holman Conwill (dir.), *Ain't Nothing Like the Real Thing: The Apollo Theater and American Entertainment*, Washington, Smithsonian Books, 2010, p. 71-77.

[26] Vanessa Blais-Tremblay, *Jazz, gender, historiography: a case study of the « Golden Age » of Jazz in Montreal (1925-1955)*, thèse de Ph.D. (histoire), Université McGill, 2018, 293p.

[27] La circulation transnationale de la personnification féminine afrodescendante

entre l'Amérique du Nord continentale et la Caraïbe demeure à mettre en lumière. Billie McAllister, collègue de Montgomery, se rend par exemple à Nassau, aux Bahamas. Guthrie P. Ramsey Jr., « A People's Theater » dans Richard Carlin et Kinshasha Holman Conwill (dir.), *Ain't Nothing Like the Real Thing: The Apollo Theater and American Entertainment*, Washington, Smithsonian Books, 2010, p. 104-109; Madame Figaro, « Roving Report », *The Albatross* (Houston, TX), vol. 1, n° 1, mars 1968, p. 11.

[28] Guthrie P. Ramsey Jr., *loc. cit.*

[29] Maybeth Hamilton, « Sexual Politics and African-American Music; or, Placing Little Richard in History », *History Workshop Journal*, vol. 46, n° 1, 1998, p. 161-176.

[30] Laura Grantmyre, « "They lived their life and they didn't bother anybody": African American Female Impersonators and Pittsburgh's Hill District, 1920-1960 », *American Quarterly*, vol. 63, n° 3, 2011, p. 983-1011.

[31] Maybeth Hamilton, *loc. cit.*

[32] Kim Gallon, « "No Tears for Alden": Black Female Impersonators as "Outsiders Within" in the *Baltimore Afro-American* », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 27, n° 3, 2018, p. 367-394.

[33] Maybeth Hamilton, *loc. cit.*

[34] *Ibid.*, p. 171.

[35] *Ibid.*

[36] William P. Anderson, « »Scrap Book Revue » Shown In Detroit », *The Pittsburgh Courier* (Pittsburgh, PA), 11 janvier 1936, p. 17; *Detroit Tribune* (Détróit, MI), « Larry Steele at Cincy Cotton Club », 15 février 1936, p. 6; *Detroit Free Press* (Détróit, MI), « Now Playing Complete New Revue », 13 mars 1937, p. 9.

[37] Kim Gallon, *loc. cit.*

[38] *Ibid.*

[39] *St. Louis Globe-Democrat* (Saint-Louis, MO), « BUD WAPPLES TO MARQUETTE; OTHER DANCE CLUB PROGRAMS », 18 septembre 1938, p. 33.

[40] *Baltimore Afro American* (Baltimore, MD), « Capital Night Lifers Put OK on Club Bali », 27 mars 1943, p. 17; *Baltimore Afro American* (Baltimore, MD), « They're in New Bali Show », 12 juin 1943, p. 18.

[41] *Baltimore Afro American*, *loc. cit.*, 27 mars 1943.

[42] Kim Gallon, *loc. cit.*

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

[46] *Ibid.*

[47] Laura Grantmyre, *loc. cit.*, p. 1001.

[48] Vanessa Blais-Tremblay, *loc. cit.*; Steven High, « Little Burgundy: The Interwoven Histories of Race, Residence, and Work in Twentieth-Century Montreal », *Urban History Review*, vol. 46, n° 1, 2017, p. 23-244.

[49] Chanon Oyeniran, « Rockhead's Paradise », *L'Encyclopédie canadienne*, Toronto, Historica Canada, 2018, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rockheads-paradise> (consulté le 10 décembre 2020).

[50] Chanon Oyeniran, *loc. cit.*; Denys Lelièvre, « Les Noirs et le Jazz au Québec », *Cap-aux-Diamants*, n° 79, 2004, p. 36-41.

[51] Les artistes de personnification noir-es du Rockhead's Paradise sont les premiers-ères à monter sur la scène d'un club de nuit montréalais. Néanmoins, les performances de personnification féminine ont un plus long historique dans la métropole, notamment au sein de l'armée et des centres de marins. Danielle Lacasse, *La Prostitution féminine à Montréal (1945-1970)*, Montréal, Éditions du Boréal, 1994, 240p.; Ross Higgins, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Lux Éditeur, 1999, 168p.; Viviane Namaste, *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, 288p.

[52] Rebekkah Yisrael Mulholland, *loc. cit.*

[53] Laura Grantmyre, *loc. cit.*

[54] Rebekkah Yisrael Mulholland, *loc. cit.*

[55] Paul R. Mullins, « Imagining Musical Place: Race, Heritage, and African American Musical Landscapes », *Journal for the Anthropology of North America*, vol. 23, n° 1, 2020, p. 32-46.

[56] *Current Events* (Montréal, QC), « ROCKHEAD'S PARADISE CAFÉ », vol. 24, n° 7, 15 février 1946, p. 4; *Current Events*, *loc. cit.*, 15 mars 1946.

[57] *Le Soleil* (Québec, QC), « Vaudeville », 20 mars 1948, p. 17; *L'Est Central* (Montréal, QC), « Charlemagne Guillemette », 18 décembre 1952, p. 37.

[58] Vanessa Blais-Tremblay, *loc. cit.*

[59] *Ibid.*, p. 105.

[60] *The Gazette* (Montréal, QC), « SHE'S A 'HE », 28 octobre 1948, p. 6; *Current Events*, *loc. cit.*, 15 mars 1946.

[61] Viviane Namaste, *op. cit.*

[62] Raymond Guérin, « LE MONSIEUR QUI S'IGNORE », *La Presse* (Montréal, QC), 17 mars 1962, cahier 2, p. 15.

[63] Vanessa Blais-Tremblay, *loc. cit.*, p. 105.

[64] *L'Est Central*, *loc. cit.*

[65] David Sherman, « Rockhead's is 50 », *The Gazette* (Montréal, QC), 20 janvier 1979, p. 66.

[66] *Le Canada* (Montréal, QC), « POUR UN EXCELLENT SPECTACLE AVEC », 20 mai 1952, p. 5; *Le Canada* (Montréal, QC), « D'UN SOURIRE À UN ÉCLAT DE RIRE AU PALM CAFE », 9 juin 1952, p. 5; *L'Est Central*, *loc. cit.*

[67] *The New York Age*, *loc. cit.*, 10 mars 1952.

[68] Thaddeus Russel, « The Color of Discipline: Civil Rights and Black Sexuality », *American Quarterly*, vol. 60, n° 1, 2008, p. 101-128; Maybeth Hamilton, *loc. cit.*

[69] Thaddeus Russel, *loc. cit.*

[70] *Ibid.*

[71] *Ibid.*, p. 116.

[72] *Ibid.*

[73] Maybeth Hamilton, *loc. cit.*

[74] Thaddeus Russel, *loc. cit.*

[75] Ted Fox, *Showtime at the Apollo*, Boston, Holt, Rinehart & Winston, 1983, 322p.

[76] Rebekkah Yisrael Mulholland, *loc. cit.*

[77] Ted Fox, *loc. cit.*, p. 282.

[78] *The New York Age* (New York, NY), « SWEET SOLOIST WITH ERSKINE HAWKINS »  
», 28 novembre 1942, p. 10.