

Université de Montréal

Vers l'installation d'un espace musical :  
ethnographie de la scène punk à Montréal

par  
Martin Lussier

Département de communication  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès sciences (M.Sc.)  
en sciences de la communication

Août 2003



© Martin Lussier, 2003

P  
90  
U54  
2004  
v.003

**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

Ce mémoire intitulé :  
Vers l'installation d'un espace musical :  
ethnographie de la scène punk à Montréal

Présenté par :  
Martin Lussier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....Dominique Meunier.....présidente-rapporteure

.....Line Grenier.....directrice de recherche

.....William Straw.....membre du jury  
(Department of Art History and  
Communication Studies, McGill University)

## Sommaire

Ce mémoire de maîtrise se penche sur la scène punk montréalaise. Typiquement, de tels phénomènes musicaux ont été pensés selon deux approches : d'un côté ils sont compris comme un genre musical relativement homogène et de l'autre, comme une *subculture* délimitée. Une troisième voie, celle ouverte par le concept de scène (Straw, 1991), en offre cependant une vision plus riche mettant à l'avant-plan les processus de métissage, de transformation et de production de différence qui font du punk un phénomène plus nuancé. Mettant l'accent sur les processus d'installation de la scène punk dans le contexte montréalais, ce mémoire propose d'utiliser l'approche de la médiation inspirée d'Antoine Hennion (1988; 1990; 1993). La perspective de la médiation permet de se pencher sur la scène punk en la considérant non pas comme un fait objectif, stable et homogène, mais plutôt comme un effort collectif rassemblant sujets et objets, humains et non-humains, social et nature.

Afin d'en repeupler l'installation, ce mémoire présente une ethnographie de la scène punk. Fondée sur les discussions entourant la crise de la représentation, cette étude porte une attention particulière aux façons par lesquelles le chercheur participe à son « objet ». À travers un processus de filature, cette recherche tente de suivre les acteurs dans leur travail d'installation de la scène punk montréalaise.

Partant d'un fanzine, l'analyse propose de discuter des façons dont il convoque certains acteurs et non d'autres à l'intérieur de son monde. Trois de ces techniques sont

particulièrement soumises à l'examen et permettent de voir comment ce fanzine participe à faire être le punk. La filature suivie à travers ce mémoire présente par la suite une discussion de la façon dont une salle de concerts est un outil à la fois pour les interventions sociales de la Ville de Montréal et l'affirmation des punks : elle est ainsi transformée en un croisement entre la municipalité et les punks. Finalement, la piste mène cette ethnographie à se pencher sur la mise en scène du concert et la façon dont celui-ci participe à installer le punk comme une scène, c'est-à-dire comme un espace métissé où se croisent des lignes de fractures et des forces tendant à les transcender.

**Mots-clés : Musique populaire – Médiation – Concert – Fanzine – Punk**

## Abstract

This master's thesis focuses on the punk scene in Montréal. Typically, musical phenomena of this kind have been approached in two ways : on the one hand, they are understood as relatively homogeneous musical genres. On the other, as delimited subcultures. A third approach, opened up by the concept of the *scene* (Straw, 1991), offers a richer perspective which foregrounds processes of *métissage*, transformation, and the production of difference which help make punk a more nuanced phenomenon. By accentuating the formation of the punk scene in the Montréal context, this thesis proposes the use of Antoine Hennion's mediation approach (Hennion, 1988; 1990; 1993). The perspective of mediation allows us to look at punk by considering it not as an objective, stable, and homogeneous fact, but as a collective effort which brings together subjects and objects, humans and non-humans, the social and the natural.

With the goal of re-peopling the formation, the thesis presents an ethnography of the punk scene. Based on discussions surrounding the crisis of representation, this study pays particular attention to the ways in which the researcher is involved with his/her "object". Through a process of shadowing, this research attempt to follow the actors in their work of forming a punk scene in Montréal.

Taking as its starting point a fanzine, the analysis proposes a discussion of how it calls certain actors into play rather than others. Three of these techniques, particularly, are examined and this allows us to see how this fanzine participates in the *being* of punk.

The shadowing undertaken throughout this thesis then presents a discussion of how a particular concert venue becomes, at one and the same time, a tool for social intervention on the part of the City of Montréal, and a tool of affirmation for punks: it is thus transformed into a meeting of the municipality and punks. Finally, the pathway leads the ethnography to an examination of the *mise en scène* of the concert and to the ways in which this participated in the installation of punk as a scene. That is, as a space of métissage where lines of fracture and the forces which seek to transcend them meet.

**Keywords :** Popular music – Mediation – Concert – Show – Fanzine – Punk

## Table des matières

Sommaire	iii
Abstract	v
Table des matières	vii
Liste des tableaux et figures	x
Remerciements	xi
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Un. Penser le punk : de la scène à la médiation</b>	<b>6</b>
Face A : les approches du punk	6
1.1. Parcours d'un disque	6
1.2. Le genre	8
1.3. Subculture	13
1.3.1. <i>Les subcultures et le Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)</i>	13
1.3.2. <i>Dick Hebdige et la question du style</i>	15
1.3.3. <i>Et la musique dans tout ça ?</i>	17
1.4. La scène	18

Face B : La médiation	21
1.6. La médiation : de la transmission à la constitution	21
1.6.1. <i>Médiation et transmission</i>	22
1.6.2. <i>Médiation et constitution</i>	23
1.6.3. <i>La médiation : entre hypothèse sociologisante et objectivisme</i>	25
<b>Deux. Méthodologie : pour une démarche ethnographique</b>	<b>29</b>
2.1. Qu'est-ce que l'ethnographie ?	29
2.1.1. <i>L'ethnographie comme méthode</i>	30
2.1.2. <i>L'ethnographie comme « écrit »</i>	31
2.2. Ethnographie et réflexivité	35
2.3. Les positions d'un chercheur	38
2.4. Quelques considérations sur le positionnement	46
2.5. Le processus de filature	48
2.6. Le premier pas (ou presque)...	50
2.6.1. <i>La démarche ethnographique</i>	51
2.7. ...et la suite	53
<b>Trois. « Je n'ai rien à déclarer à part que... » : Rien à déclarer et le monde punk</b>	<b>56</b>
3.1. Du monde de l'art au monde des acteurs	56
3.1.1. <i>Un monde...</i>	58
3.1.2. <i>Qu'est-ce que le punk ?</i>	60
3.2. Les mises en accusation par un fanzine	62
3.2.1. <i>Un fanzine...</i>	63
3.2.2. <i>... un fanzine punk</i>	64
3.3. <u>Rien à déclarer</u>	65
3.3.1. <i>« RAD dit... »</i>	66
3.3.2. <i>RAD, un « espace public » ?</i>	71
3.3.3. <i>La présence publicitaire</i>	73

<b>Quatre. L’X : pour une gestion des (bonnes) conduites</b>	<b>78</b>
4.1. Punk-problème	78
4.2. Vers des pistes de solution	81
4.3. Le lieu-outil	84
4.4. L’X	85
4.4.1. <i>L’X de la Ville de Montréal</i>	86
4.4.2. <i>L’X des punks</i>	89
<b>Cinq. De la mise en scène à la mise en « scène »</b>	<b>93</b>
5.1. Le concert ou le nerf de la guerre	93
5.2. Le concert	96
5.2.1. <i>Sur scène...</i>	97
5.2.2. <i>... et devant la scène</i>	101
5.3. Le dispositif scénique et le rapport artiste/public	103
5.3.1. <i>Une frontière poreuse</i>	105
5.3.2. <i>Dans le ventre de L’X</i>	107
5.3.3. <i>Mise en scène</i>	110
5.4. Mise en « scène »	111
5.4.1. <i>Lignes de fractures</i>	111
5.4.2. <i>Lignes d’explosion des frontières</i>	115
<b>Six. Pour ne pas conclure...</b>	<b>120</b>
6.1. Retour sur l’analyse	120
6.2. Limites de ce mémoire	121
6.3. La performance	122
Bibliographie	125

## Liste des tableaux et figures

Tableau 3.1 : Répartition des publicités par thèmes dans RAD selon le numéro	73
Figure 3.1 : Couverture du fanzine <u>Rien à déclarer</u>	66
Figure 4.1 : Caricature du 23 mai 1996	81
Figure 5.1 : Disposition scénique d'un <i>band</i> de quatre musiciens	100
Figure 5.2 : <i>Trash</i> à deux et zone délaissée	101
Figure 5.3 : La salle de concerts de L'X	108
Figure 5.4 : Tract d'un concert	112

## Remerciements

Ce mémoire n'aurait su voir le jour sans l'appui de nombreuses personnes. En un sens, il est le fruit d'un « travail collectif ». Utilisant une métaphore maritime, je dirais que certains furent des phares me guidant, d'autres descendirent carrément dans la barque et ramèrent à mes côtés. Je leur en suis particulièrement reconnaissant.

J'aimerais notamment souligner l'appui constant et assidu de ma directrice de recherche, Line Grenier, avec laquelle j'ai la joie de partager une passion commune pour la musique et la recherche. Nos rencontres, menées sur le ton de la bonne humeur, m'ont permis de côtoyer une personne d'exception qui a su me démontrer par l'exemple qu'en bout de course, le plaisir et la recherche sont tout à fait compatibles. Line, tenant le gouvernail solidement, tu m'as permis de « garder le cap ».

Mes pensées vont également à mes parents qui m'ont transmis leur curiosité et m'ont encouragé dans mes mille et un projets. Rameurs fidèles, ils m'ont soutenu tout au long de ce mémoire de toutes sortes de façons. Un merci tout spécial à mon père, Jacques, qui fût la petite voix de l'ombre permettant à ce mémoire d'être intelligible. Sans votre appui indéfectible, ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

À Virginie, qui m'a épaulé avec douceur et tendresse, et avec qui je partage les bonheurs quotidiens. Sa présence souriante à mes côtés, comme un baume au cœur, m'a donné la force et le courage de terminer ce projet. Que je sois à écoper ma petite barque toute fragile ou que j'aïlle le vent dans les voiles, elle m'a permis de survoler les vagues. Je lui dois également ces petits dessins qui m'avantagent tant ! Tu es mon soleil d'été...

Mes remerciements vont à tous les gens de la scène punk : ceux qui ont bien voulu me confier leurs impressions pour ce mémoire et les autres que j'ai eu l'occasion de côtoyer en tant que musicien. Une pensée toute spéciale va également à Val Morrison qui m'a donné un sérieux coup de main.

Enfin, j'aimerais souligner l'appui financier que m'ont offert le groupe Cogéco et la Faculté des études supérieures en m'accordant la bourse d'étude Henri-Audet/FES, ainsi que le soutien du département de communication, qui ont été essentiels à la réalisation de ce mémoire.

## Introduction

« La chanson, disons-le tout de suite, n'a rien d'un genre mineur. Le mineur ne chante pas en travaillant, et Walt Disney l'a bien compris, qui faisait siffler ses nains » (Vian, 1997: 10)

Le punk, je l'ai reçu comme un coup de planche à la figure pendant mes années à l'école secondaire. Un ami m'avait alors apostrophé dans les couloirs de notre établissement d'enseignement et m'avait glissé dans la main un petit papier rectangulaire, pas plus grand qu'une carte de fête. Mon premier tract. Sur ce papier étaient inscrits des noms de groupes à connotation un peu absurde et une date : il y avait un concert le vendredi suivant. Je ne connaissais aucun groupe qui devait se produire ce soir-là, excepté celui de quelques amis qui avaient réussi à composer trois ou quatre chansons – plutôt bonnes dois-je avouer – et qui avaient reçu la reconnaissance de la population adolescente de ma petite ville natale.

Quelques années plus tard, avec quelques-uns des membres de ce groupe musical composés d'amis devenus des compères musiciens, nous devions rire de cette première rencontre avec le punk. Nous nous étions préparés toute la semaine, planifiant la façon de nous rendre à la salle de concert – un vieux chalet de ski transformé en salle communautaire – et appréhendant le moment où nous pourrions enfin *trasher* sans contrainte, une pratique interdite dans les soirées dansantes organisées par la direction de la polyvalente. Nous croyions savoir ce à quoi ressemblerait notre premier « vrai » concert à vie, nous en avons vu des tonnes à la télévision et dans les vidéoclips. Les membres du groupe de musique qui devait ouvrir la soirée, mes amis, étaient quant à eux extrêmement angoissés à l'idée de se produire à l'extérieur des murs de notre école secondaire. Nos attentes ne furent cependant pas traduites en « réalités ».

Le concert devait commencer vers 19h30. Afin d'être certains d'avoir « de bonnes places », nous nous étions organisés, mes amis et moi, pour arriver au moins trente minutes à l'avance. Quelle ne fut pas ma surprise quand, m'élançant le premier vers la porte, je m'y cognai le nez ! L'organisateur sortit à notre rencontre et nous avoua que le concert débiterait avec, au moins, une heure de retard. Étant donné que la salle était plutôt éloignée de nos lieux de résidences, nous nous sommes entendus pour attendre à l'extérieur que les portes ouvrent. Pendant cette heure d'attente, quelques personnes se rivèrent le nez contre la porte également, peut-être quinze, pas plus. En fait, je me demandais où était la foule en liesse qui ne manquait jamais de m'impressionner dans les concerts télévisés. Je m'apercevrais bien vite que ce ne serait pas mon seul présupposé qui serait remis en question cette soirée-là.

Le concert débuta avec le groupe de mes amis. Dans la salle, il n'y avait au total pas plus de trente personnes. Tous adossés à un mur ou occupés à discuter entre copains, les spectateurs n'accordaient que peu d'intérêt à mes amis qui se produisaient sur scène : ils n'étaient définitivement pas dans le ton de la soirée. Ceci me frappa par leur costume de scène – t-shirt et jeans simples – qui jurait dans le décor un peu sombre et agressif des vêtements de certains spectateurs. Mais cette fausse note que représentaient mes amis dans la soirée me frappa d'autant plus par leur musique : des chansons tendres, des rythmes « pas dans le ton », des guitares « trop propres », etc. En fait, je m'apercevais tranquillement que je n'avais aucune véritable connaissance de ce qu'aurait dû être ce concert.

Enfin vint le temps où le deuxième groupe monta sur scène. Je n'avais aucune idée de qui ces musiciens étaient ni de quelle musique ils jouaient. Je devais apprendre, quelques années plus tard, qu'il s'agissait de l'un des groupes phares de la scène punk montréalaise. La première chanson lancée, les premiers accords donnés, mes amis et moi en profitons pour nous élaner au centre de la salle et pour nous y bousculer. Nous n'avions aucune idée des pratiques en usage dans la scène punk, nous n'en avions qu'un vague pressentiment. Nous avons réussi à nous faire mal et, du coup, à faire mauvaise figure devant les quelques autres spectateurs qui nous regardaient avec un air

d'incompréhension. Nous nous sommes alors « calmés » et nous avons rebroussé chemin pour retourner vers les côtés de la salle. Après la prestation du troisième groupe, pendant laquelle nous avons fait une deuxième tentative de « trash », je quittai la salle avec le sentiment de ne pas faire partie de ce monde qui me semblait, en bout de course, tout à fait hermétique.

Dix ans après ce premier contact avec le punk, avec « un show punk », je me surprends encore à rigoler de cette aventure et de mon « ignorance » de l'époque. Depuis, j'ai parcouru les routes de la province, et d'autres encore, afin de me produire moi-même dans des concerts punks comme musicien au sein d'un groupe comprenant quelques-uns des membres du groupe d'ouverture de cette soirée-là. Aujourd'hui, le punk m'accompagne dans la rue grâce à mon baladeur, il me suit dans mes habitudes d'achats chez mon disquaire et dans mes sorties du vendredi soir, il colore mes discussions avec mes amis, il sert de fond sonore à nos réunions... il est le noyau de mes intérêts académiques. Du premier tract reçu entre les murs de mon école secondaire à ce mémoire, le punk a fait *en moi* tout un parcours – ou c'est moi qui en ai fait un *en lui*, à moins que ce ne soit *avec lui* ? – : entrant comme un coup de vent par la porte avant de ma polyvalente, il s'est logé au cœur de mes études universitaires. Environ dix années ont passé et le punk est passé pour moi de quelque chose d'inconnu à quelque chose d'installé : une réalité.

\*\*\*

De mystérieux, énigmatique et étrange qu'il était, le punk est devenu une réalité pour nous. C'est à cette « transition » que nous vous convions : le processus d'installation du punk comme une réalité à Montréal. « Le punk comme réalité installée », voilà l'idée de base de cette étude. Traditionnellement, les travaux académiques qui se sont intéressés au punk l'ont fait en prenant position dans l'un des deux principaux camps. Pour les uns, le punk est une réalité qu'ils peuvent comprendre par ses attributs formels : ce sont les études fondées sur la notion de genre. Pour les autres, le punk est associé à un regroupement de personnes tentant de se réapproprier des idées et des objets usuels pour leur accorder un nouveau sens, bien souvent différent du sens commun : ce sont les

chercheurs informés par l'approche des *subcultures*. Partant de la proposition que ces façons de voir le punk le considèrent comme un « fait objectif », fixe, pouvant être découpé et observé au microscope, le premier chapitre s'attarde à déplacer un peu le projecteur et mettre en lumière l'installation de cette réalité.

Après s'être attardé à porter un regard curieux sur les conceptions traditionnelles du punk dans le premier chapitre de ce mémoire, nous y en proposons une alternative. C'est le concept de scène emprunté à Will Straw (1991) qui nous sert ici de tremplin pour une compréhension plus nuancée du punk. À la place d'un tout fixe et homogène, cette façon de voir le punk met de l'avant les processus de différenciation et de métissage qui ont lieu à l'intérieur des pratiques associées à la musique : le punk n'est plus une image figée.

Voir le punk comme une scène n'est pas tout, encore faut-il s'attarder à la façon dont il s'est constitué de la sorte : nous l'avons dit, l'objectif de cette recherche est de se pencher sur l'installation du punk comme une réalité. C'est là l'apport de la perspective de la médiation d'Antoine Hennion (1988; 1990; 1993) discutée dans la dernière partie du premier chapitre, qui propose de recadrer l'intérêt que les chercheurs ont, notamment dans la musique, à la façon dont cette dernière nous apparaît. La médiation marque au fer rouge notre démarche et nous permet d'étudier la scène punk non pas comme un fait objectif et arrêté, mais comme une installation à laquelle participent humains et non-humains, sujets et objets.

Le deuxième chapitre, propose une discussion de la méthode préconisée, l'ethnographie. Partant de l'idée qu'étudier l'installation d'une « réalité » demande de regarder comment, au jour le jour, le chercheur participe à cette installation, nous y discutons des problèmes que soulèvent les approches plus traditionnelles de l'ethnographie. Ayant troqué nos baguettes<sup>1</sup> pour un crayon, un carnet de notes et un magnétophone, ayant

---

<sup>1</sup> L'auteur fut batteur dans un groupe de musique punk, les Marmottes Aplaties entre les années 1997 et 2002. Comme en témoignent ses trois albums (1996; 1999; 2002), ses quatre vidéoclips et quelques centaines de concerts, le groupe a eu un certain succès le hissant parmi les groupes principaux de la scène punk au Québec.

écumé les mêmes endroits et rencontré bien souvent les mêmes personnes que lorsque nous passions nos soirées à sillonner les salles de concerts afin de nous y produire, la question du positionnement et de la réflexivité du chercheur nous est apparue comme centrale. Ainsi, trois positions caricaturales apparaissent comme prépondérantes dans la production de cette recherche et l'informent sous toutes sortes d'angles. En bout de course c'est une recherche où se croisent de multiples forces qui apparaît. Nous proposons de suivre ce que les acteurs disent : leur travail quotidien étant d'en convoquer d'autres, nous nous proposons de les filer les uns après les autres afin de repeupler, ne serait-ce que partiellement, l'installation de la scène punk. Pour ce faire, ce sont les concerts qui nous servent de point d'entrée et nous permettent de suivre les acteurs dans leur patiente confection de l'étrange tissu bigarré qu'est la scène punk.

Le reste de ce mémoire est dédié à une discussion de l'installation de la scène punk montréalaise. Le troisième chapitre est consacré à un acteur de premier plan de celle-ci : un fanzine montréalais. Le petit broché participe à installer la scène en convoquant d'autres acteurs à l'intérieur de ses pages. Nous nous attardons ici à la façon dont il en présente certains et pas d'autres comme membres du « monde punk ». L'analyse tente ici de souligner quelles sont les techniques de convocation qu'il utilise afin de mobiliser des acteurs. Le chapitre quatre s'attarde à un autre acteur, recruté également par le fanzine : une salle de concerts. Ce sur quoi nous nous penchons dans cette partie est la façon dont la salle devient « utile » principalement pour la Ville de Montréal et pour les punks. Nous y explorons les événements et les discussions qui ont précédé son ouverture ainsi que la façon dont cette salle sert aujourd'hui à gérer la conduite des punks. Enfin, le cinquième chapitre de ce mémoire est consacré à ce qui se déroule à l'intérieur des murs des salles de concerts peuplant la scène punk. Les pratiques des artistes ainsi que des spectateurs y sont brièvement analysés et une attention toute particulière est portée à la façon dont les concerts installent le punk en tant que scène, avec ses lignes de fractures et ses forces « métissantes ».

## Penser le punk : de la scène à la médiation

### Face A : les approches du punk

#### 1.1. Parcours d'un disque

Comme la plupart des consommateurs de musique quand ils mettent les pieds chez un disquaire, mon premier réflexe est de me diriger vers les bacs où sont disposés les albums des différents artistes disponibles. Mais là s'arrête la comparaison. J'ai eu la chance de faire partie d'un groupe de musique punk avec lequel j'ai pu enregistrer trois disques. Quand je me dirige vers les bacs des disquaires, la première action que je pose est de chercher s'il a en stock une copie de l'un des albums auxquels j'ai participé. Parfois, cette recherche prend plus de temps que je ne m'y serais attendu : les disques sur lesquels je me retrouve ne sont pas classés au même endroit d'une boutique à l'autre.

En passant la porte de l'un des disquaires de ma petite ville natale, située sur la rive sud de Montréal, l'ampleur du choix possible pour les consommateurs peut surprendre. À l'entrée, placées de façon à exposer les clients aux dernières nouveautés, des étagères sur lesquelles sont disposées les productions des artistes à la mode s'imposent. Le mur de gauche est quant à lui dédié à un palmarès des meilleurs vendeurs faisant généreusement écho aux étagères contre lesquelles nous nous sommes déjà cogné les orteils. Au fond de la boutique sont confinés les autres disques; de nombreux bacs sont alignés le long des murs. Afin d'aider les consommateurs à s'y retrouver, les disques sont classés sous différentes catégories : francophone, country, musique du monde, rock, blues, jazz, new

age, classique, etc. Au beau milieu de l'une des rangées de bacs parsemant le plancher vers le fond de la salle de montre, est placé un disque sur lequel ma photo apparaît. Au dessus du bac contenant cet album se trouve une étiquette blanche marquée d'une écriture rouge : « alternatif ».

Pourtant, il y a quelques années de cela, j'avais retrouvé nos albums sous une étiquette différente sur les tablettes d'un autre disquaire qui avait pignon sur rue à quelques mètres de là. La boutique, de grandeur beaucoup plus modeste, était tout de même visitée par une jungle d'amoureux de la musique qui s'y donnaient rendez-vous afin de profiter des conseils du personnel considérés par certains comme des experts. Là encore, un palmarès était fait des meilleurs vendeurs de la semaine et les disques étaient exposés sur le mur près de la porte d'entrée. L'espace de la boutique étant restreint à ce qui peut sembler n'être qu'un long corridor, des bacs étaient entassés le long des murs. Bondés d'albums, ces présentoirs permettaient aux clients de se promener à travers des catégories de disques rock, d'enregistrements classiques, d'albums francophones, de productions jazz, etc... Malgré la petitesse de l'endroit, retrouver l'un des disques auxquels j'avais participé à ce moment relevait d'une recherche un peu plus poussée. Suivant l'un des disquaires de la boutique, les clients découvraient les albums auxquels j'ai contribué dans les bacs dédiés aux enregistrements de la catégorie « heavy ». Côté d'autres albums au design sombre et menaçant, notre petite pochette au dessin enfantin faisait piètre figure.

Mon déménagement à Montréal m'a permis de découvrir encore quelques disquaires intéressants. L'un de ceux-ci, spécialisé dans la musique punk, ne met pas seulement l'emphase sur les disques. Au rez-de-chaussée de la boutique formée de deux étages, le client croise des étagères de vêtements et de souliers. En plein centre du magasin trône un large escalier menant à l'étage des présentoirs. Disposés de façon à obliger le client à regarder chaque disque pour connaître l'artiste, les bacs sont ici divisés en quelques catégories plutôt originales : street punk/oï, ska, punk-rock, hardcore, etc. Chercher l'un des albums auxquels j'ai participé est ici un peu plus difficile. Coincés dans un présentoir où sont étroitement alignés les disques, deux de ceux qui m'intéressent ici

sont classés dans la section « local ». Cette catégorisation connotant la provenance géographique fait écho à celle retrouvée chez un autre disquaire. Cette autre boutique montréalaise m'avait habitué à retrouver les albums de mon ancien groupe de musique dans la section « québécois ». D'autres encore, comme une grande chaîne de disquaires, mettent l'emphase sur la langue utilisée : nous sommes classés dans la section « pop francophone ».

\*\*\*

Le parcours des disques dont il est question ici est plutôt déroutant. Voyageant de la catégorie « alternatif » à la catégorie « pop francophone » en passant par « heavy » et « local », ces disques semblent ne pas faire l'unanimité quant à leur classement dans les présentoirs entre les différents disquaires. L'expérience démontre la non évidence des catégories musicales. Pourtant commercialisés comme étant du « punk franco », nos disques ont été reclassés par les disquaires de façon à organiser le découpage du domaine musical d'une façon plutôt qu'une autre. Des différences et des similitudes sont soulignées à l'intérieur des boutiques et les disques associés au « punk franco », tout comme les disques commercialisés sous d'autres étiquettes, sont placés dans la section « heavy » ou dans la section « francophone » plutôt que sur d'autres présentoirs. Tout comme les autres regroupement musicaux, le punk devient une notion délimitée par des frontières qui le distinguent du pop, du classique ou du jazz. Prêchant ici par l'exemple, nous désirons souligner le problème que soulève un tel déplacement des mêmes disques à travers une multitude d'étiquettes : comment traçons-nous les frontières de ces regroupements musicaux ?

## 1.2. Le genre

Différents discours tracent souvent les frontières entre différentes musiques à l'aide de la notion de genre musical. Que ce soit à travers les instances étatiques<sup>2</sup>, académiques<sup>3</sup> ou

---

<sup>2</sup> L'étude du Ministère de la Culture et des Communications (Gagnon *et al.*, 1997) sur les pratiques culturelles des québécois en est un bon exemple : les données sont regroupées par genres musicaux. Nous pensons également à la liste impressionnante des différents genres associés à la musique populaire présentée par Alain Brunet (1998) au Groupe de travail sur la chanson québécoise, qui comprend pas moins de 59 entrées.

médiatiques<sup>4</sup>, la tendance à l'apposition d'étiquettes non négociables semble généralisée. Par exemple, la définition d'un genre pourrait se limiter à des considérations esthétiques du texte musical. Ainsi, la sonorité des guitares, le rythme de la batterie et le timbre de la voix sont souvent associés à un genre musical précis. Le genre devient synonyme de régulation de la forme, de limitation des possibles sous un vocable : les règles du type « le rythme reggae doit être syncopé », « la guitare punk doit être distordue », sont souvent utilisées pour en décrire certains. Comme le souligne Richard Middleton :

« A genre can be thought of as analogous to a discursive formation, in the sense that in such formation there is regulation of vocabulary, types of syntactic unit, formal organization, characteristic themes [and] modes of address [...] » (Middleton, 1999: 145)

Toutefois, plusieurs auteurs – dont Middleton lui-même – soulignent les limites d'une telle conception. Bien que prenant parti pour une vision du genre liant celle-ci à une forme du texte musical, Franco Fabbri soulève un doute : « Undoubtedly each genre has its typical forms, even if the opposite is not true, i.e. that a form is *not* sufficient to define a genre » (Fabbri, 1982: 55, emphase originale). Le genre, ne peut se limiter seulement à une liste de conventions musicales. Par exemple, Lawrence Grossberg note que le rock ne peut se définir selon des critères formels convenus :

« Although an account of rock cannot ignore its musical effectivity, it is also the case that rock cannot be defined in musical terms. There are, for all practical purposes, no musical limits on what can or cannot be rock. [...] What sounds like rock to some will not to others. There is nothing that cannot become a rock song or, perhaps more accurately, there is no sound that cannot become a part of rock » (Grossberg, 1992: 131)

Nous l'avons vu, Franco Fabbri soulève le même type de doute que Grossberg face à la seule caractérisation d'un genre par ses attributs formels. En fait, il avance l'idée qu'un ensemble de règles gouvernent ce que sont les genres musicaux. Outre la forme, il propose quatre aspects des *genre rules* : les règles sémiotiques (la rhétorique de la musique et des paroles), les règles de mœurs (comment les fans ou les musiciens agissent), les règles sociales ou idéologiques, ainsi que les règles commerciales et

---

<sup>3</sup> Les travaux académiques ne font pas exception à cette tendance au découpage : Henry Torgue (1997) divise *La pop-music et les musiques rock* en genres distribués sur un continuum historique.

<sup>4</sup> Comme le souligne Simon Frith (1996), le discours des critiques musicaux, entre autres, est organisé selon une logique des genres.

juridiques (comment on produit, consomme, règlemente, etc...) (Fabbri, 1982; pour un résumé critique, voir: Frith, 1996).

Le problème que soulève la vision de Fabbri est qu'elle met l'emphase sur l'existence d'une liste définie de règles donnant naissance à un nombre déterminé de caractéristiques que doivent posséder les œuvres musicales. Jason Toynbee évoque la même difficulté en exprimant ses réserves face à une vision du genre comme un ensemble d'attributs formels. Selon lui, aucune occurrence d'un genre ne possède exactement tous les traits de l'idéal proposé par le canon musical du genre (Toynbee, 2000: 103). Comme le souligne pour sa part Keith Negus, l'approche préconisée par Fabbri suppose de plus une relative stabilité des genres et de leurs règles constitutives :

« For all its insights [...], its [Fabbri] approach implies a very restricted, rule-bound and regulated process. Although Fabbri acknowledges that changes can occur, the picture he presents is rather static : the constraints rather than the possibilities are emphasized [...] » (Negus, 1999: 26).

L'exemple des disques « nomades » utilisé en introduction de ce chapitre illustre les problèmes que soulève une approche strictement formelle des genres. S'il existe une liste fixe des conventions de genre, alors pourquoi les boutiques ont-elles classé les mêmes disques sous des appellations différentes ? Les disques semblaient catégorisés selon certaines caractéristiques relevées par le « responsable » du classement, mais jamais les mêmes. En fait, elles sont l'enjeu de luttes quant aux significations qu'elles révèlent. Comme le suggère Robert Walser, les frontières des genres ne sont pas clairement définies par les particularités inhérentes à un canon : « [...] genre boundaries are not solid or clear; they are conceptual sites of struggles over the meanings and prestige of social signs. » (Walser, 1993: 4). Selon Walser, nous ne pouvons apposer d'étiquette à une musique sur la base de simples caractéristiques d'un idéal. Pour lui, la catégorie est un lieu où s'affrontent une panoplie d'intervenants, et ne peut être comprise qu'en tenant compte de ceux-ci : incluant par exemple les institutions qui utilisent le découpage à des fins commerciales.

Simon Frith (1996) propose une façon de voir le genre s'inscrivant dans cette veine. Selon lui, le genre doit être compris comme construit à l'intérieur d'un processus

commercial/culturel où il est utilisé de façon distinctive afin d'organiser le processus de vente, le « playing process » et le processus d'écoute. La première utilisation du genre soulignée par Frith – l'organisation du processus de vente – est associée aux pratiques des producteurs de disques, de concerts ou aux diffuseurs de produits musicaux, bref à « l'industrie » : « Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music » (Frith, 1996: 76). Pour « l'industrie », la commercialisation d'un produit musical est informée par la connaissance qu'elle a du marché. Ceci se traduit par l'apposition d'une étiquette de genre sur un produit musical. Du même souffle, le genre devient un terme générique liant un marché et un produit musical. Il organise la façon dont seront tournés les vidéoclips, dont sera planifiée la distribution, dont les enregistrements seront faits, dont on fera le design des produits dérivés, dont les artistes devront agir, etc. La clé de tout le processus de commercialisation semble être le genre :

« [...] in using genre labels to make the marketing process more efficient, record companies are assuming that there is a manageable relationship between musical label and consumer taste. [...] [G]enres describe not just who listeners are, but also what this music means to them. In deciding to label a music or a musician in a particular way, record companies are saying something about both what people like and why they like it [...] » (Frith, 1996: 85-86).

Negus souligne d'ailleurs que la première question demandée par les producteurs aux musiciens à la recherche d'un contrat tourne autour du genre de musique qu'ils produisent : « What type of music do you play ? » (Negus, 1999: 4). La réponse à cette question permettra de situer les artistes dans un créneau particulier, avec un marché déterminé ainsi que des moyens précis de commercialiser et de diffuser leur produit.

Quel type de musique joues-tu ? Selon Negus, cette question est également la première à laquelle doit faire face un musicien désireux de joindre un groupe de musique. En fait, le genre est utilisé comme référence afin d'organiser le « playing process » (Frith, 1996: 87), comme référence sonore dans un but de comparaison. Ainsi, la façon dont on joue d'un instrument est plus « punk » qu'une autre<sup>5</sup>, le batteur frappe « à la Dave Grohl »<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> Il s'agit de quelques expressions entendues lors des sessions d'enregistrements en studio effectuées par l'auteur.

la guitare est *rock'n roll* ou les arrangements sont « à la Turbonegro »<sup>7</sup>. Si le genre est utilisé comme référence dans la pratique quotidienne des musiciens, il l'est d'autant plus dans la création de nouvelles pièces musicales. Pour Toynbee, la création est imbriquée dans un équilibre précaire entre la répétition des présumés canons du genre et la production de différences : « Genre functions to control repetition and difference in such a way that desire is maintained *across* texts » (Toynbee, 2000: 106).

Tous les amateurs de musique ont déjà entendu quelqu'un leur dire « Écoute ça, ça ressemble à du [insérez votre genre favori] » ou « Ça j'aime ça, c'est du bon vieux [insérez le genre que vous voulez] comme je l'aime ». Ce type d'utilisation du concept de genre par ceux qui l'écoutent est ce à quoi Frith fait référence quand il en traite comme d'un moyen pour organiser le processus d'écoute. Le genre devient l'outil le plus pratique des critiques musicaux qui associent une valeur au produit musical en le comparant et en y mesurant le rapport avec un idéal. Le genre devient alors l'environnement dans lequel une pièce musicale prend un sens : « By trying to understand individual musical texts (songs, recordings, performances) in the context of genres and their relationship to one another, one places the meaning of an individual song within a larger field of meaning » (Brackett, 2002: 66)<sup>8</sup>.

Simon Frith propose ainsi une description du genre vu à la fois comme un argument de production, de circulation et de consommation, où chacun semble se référer à un idéal sous un aspect différent : un marché, un modèle à suivre ou une référence pour comprendre. Pour Frith, le genre est peuplé d'une multitude d'intervenants, c'est un

---

<sup>6</sup> Batteur du défunt groupe Nirvana. Il était reconnu pour « frapper très fort » sur ses tambours.

<sup>7</sup> Groupe allemand aux arrangements particulièrement percutants.

<sup>8</sup> La théorie du genre prend ici une petite teinte saussurienne. Ferdinand de Saussure explique le processus de distinction d'un signe, de compréhension du concept vers lequel le signe pointe, par sa comparaison et son opposition avec les autres signes qui l'entourent. Un signe prend ainsi une valeur en relation avec ceux face auxquels il se positionne (comme les variables en mathématique ou la droite des nombres). Ainsi, on ne comprendra le concept « liberté » qu'en le comparant avec « esclavage » ou « tyrannie ». De même, la vision proposée ici où un produit musical – disons la pièce *London Calling* par le groupe anglais The Clash – est compris en le positionnant face aux canons du genre – le punk – afin de faire sens, retraduit les éléments différentiels de Saussure et la structure élémentaire de la signification (Saussure, [1916] 1974).

monde, un *genre world*<sup>9</sup>, mettant en jeu toutes sortes de personnages et d'institutions prenant part à la production d'œuvres musicales. Tous semblent y jouer un rôle : le texte musical, les institutions commerciales, les différents diffuseurs, les fans, les institutions politiques, les musiciens, etc. Mais comment négocier entre tous ces intervenants pour en arriver à fixer – relativement – des repères communs<sup>10</sup> ? Les acteurs de cette négociation se retrouvent généralement dans des positions bien campées. Comme le souligne Walser, « Fans care, often passionately, about difference [...] » (1993: 4). Comme le souligne Frith, « [t]he issue then becomes how to draw genre boundaries » (Frith, 1996: 88) ou plutôt : comment tracer ces frontières ?

### 1.3. Subculture

Les recherches utilisant la notion de genre sont nombreuses et forment l'une des façons les plus communes de penser le punk. Un deuxième pôle attirant particulièrement les chercheurs qui s'intéressent au punk met l'accent non pas sur les caractéristiques formelles du genre, mais plutôt sur les groupes de jeunes marginaux y étant associés. L'une des occurrences les plus spectaculaires de l'intérêt des chercheurs pour ces communautés est l'émergence en Angleterre, dans les années 1970, d'un courant de recherches sur les *subcultures*<sup>11</sup>.

#### 1.3.1. Les subcultures et le Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)

Nous pourrions remonter à la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle pour retrouver les traces des premières études s'intéressant aux *subcultures*. Déjà, l'École de Chicago s'était rendue célèbre pour ses études à caractère ethnographique sur les groupes marginaux et déviants (par exemple, voir Whyte, [1943] 2002). Bien vite, les tenants de cette école de pensée trouvèrent un intérêt particulier dans l'étude des musiciens (Becker, [1973] 1985). Mais les premières études traitant de la notion de *subcultures* remontent surtout

<sup>9</sup> Nous reviendrons au chapitre trois sur la notion de « mondes de l'art » (*art worlds*) proposée par le sociologue américain Howard Becker (1988).

<sup>10</sup> Selon Toynbee, c'est par la lutte que cela se fait : « Rather it [genre] tends to be contested, becoming the subject of struggles for definition across the continuum from production to consumption » (Toynbee, 2000: 103).

<sup>11</sup> Nous préférons utiliser la terminaison anglophone du concept de *subculture* afin de souligner le rapport étroit entre le côté sombre de la situation économique et sociale de l'Angleterre des années 1960-1970 et

aux travaux fondateurs du Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) à l'Université de Birmingham, et particulièrement à celui de Stuart Hall et Tony Jefferson (1976). L'étude des *subcultures*, comme le préfixe *sub* (« sous ») le laisse entrevoir, propose de mettre de l'avant des groupes laissés en marge de la société : « The so-called subcultures group at the CCCS established approaches that emphasized the minority rather than the majority, the subordinate rather than the dominant, the subculture rather than the culture » (Turner, 1992: 111)<sup>12</sup>. Le projet qu'ils mettent de l'avant est d'explorer la façon dont ces groupes marginaux résistent à la culture dominante par une production de sens et de significations qui leur est propre.

L'une des premières remarques que nous désirons faire à propos des études s'inscrivant dans la lignée des *subcultures* est la façon dont elles construisent face à ces ensembles marginaux, une culture dite « mainstream ». La prémisse qui sous-tend cette construction peut être retracée dans le concept d'hégémonie d'Antonio Gramsci (1971). S'inspirant de la vision de la lutte des classes selon Karl Marx (1973; avec Engels 1994), Gramsci propose que la classe dominante ne peut se maintenir dans sa position économiquement, politiquement, socialement et culturellement privilégiée par la seule force. Il souligne plutôt que la classe dominante – la bourgeoisie à son époque – parvient à maintenir sa situation par sa capacité à faire accepter sa façon de voir le monde comme la seule valable. La culture bourgeoise devient hégémonique sans utiliser la force, mais plutôt par le truchement de la culture populaire. Soulignant leurs influences gramsciennes, les chercheurs du courant des *subcultures* soutiennent que l'hégémonie culturelle de la classe dominante ne peut tenir en permanence sa position de force. Le consensus la laissant dominer est brisé par des mouvements de rébellions : les *subcultures*. Partant favorite dans le combat qui l'oppose à ces dernières, la culture dominante – ou l'idéologie dominante – se voit contredite *par* et doit faire face à de la résistance sur le terrain de la signification. Peut-être la plus bruyante et la plus visible

---

l'émergence des groupes de jeunes marginaux issus de la classe ouvrière qui firent l'objet des premières recherches de ce courant.

<sup>12</sup> On le voit, le terme *subculture* demeure cependant ambigu : « Indeed, such is the variety of analytical perspectives in which subculture is now used as a theoretical underpinning, that it has arguably become little more than a convenient 'catch-all' term for any aspect of social life in which young people, style and music intersect » (Bennett, 1999: 599).

de ces poches de résistances est catégorisée sous l'étiquette « punk », l'une des *subcultures* les plus importantes pour ce courant de recherche.

### 1.3.2. Dick Hebdige et la question du style

Probablement l'étude phare des recherches inscrites dans le courant des *subcultures*, est celle de Dick Hebdige intitulée Subcultures : The Meaning of Styles (1979). Elle présente l'émergence des punks comme une tentative d'offrir une résistance à la position sociale inférieure qu'occupent les jeunes britanniques s'y identifiant. Ce qu'Hebdige propose, c'est une réponse aux études qui voyaient alors dans les groupes de jeunes marginaux des tribus de parias et de délinquants dangereux. Il offre plutôt d'explorer la façon dont l'opposition s'organise par la *subculture* sur le front de la signification face à la culture dominante : « [...] subculture [is] a form of resistance in which experienced contradictions and objections to this ruling ideology are obliquely represented in style » (Hebdige, 1979: 133). Ce terrain où se déroulent les combats pour la vision du monde, Hebdige l'appelle le « style ».

Cette dernière notion est importante pour Hebdige car elle permet de résumer les façons d'exhiber sa différence tout en s'associant à une *subculture* particulière, à un « paradigme » (Hartley, 2002) particulier. Le style est vu comme quelque chose de « spectaculaire », qui marque et impose sa contradiction à la culture dominante : « The communication of a significant *difference* [...] (and the parallel communication of a group *identity*), is the 'point' behind the style of all spectacular subcultures » (Hebdige, 1979: 102) Cette intentionnalité de la communication par le style est d'ailleurs l'une des façons par lesquelles Hebdige distingue le « mainstream » des *subcultures* : pour ces dernières, le style est définitivement intentionnel, elles tentent d'attirer l'attention sur elles-mêmes. *A contrario*, les pratiques vestimentaires associées à la culture « mainstream », par exemple, sont plutôt décrites comme non intentionnelles, un peu mimétiques.

Par un processus de « bricolage » – concept qu'Hebdige emprunte à l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss – les punks se créent un style en improvisant des

détournements d'objets usuels de leur contexte d'origine, en les utilisant et les chargeant d'une autre signification, contradictoire ou étrangère au « sens commun », par la *subculture* punk :

« [...] youth subcultures became notorious for the appropriation of icons originating in the parents or straight culture, and the improvisation of new meanings, often directly and provocatively subversive in terms of the meanings communicated by the same items in the mainstream settings » (Hartley, 2002: 23).

Pour Hebdige, c'est la *subculture* punk qui illustre le mieux cette idée d'un bricolage s'efforçant d'associer entre eux des artéfacts ou des éléments non conciliables à travers des « perturbations et des déformations », cherchant la « jonction explosive » (Hebdige, 1979: 106). La réappropriation de la signification des objets et pratiques de tous les jours devient alors l'enjeu du style.

Dick Hebdige, comme les autres tenants de la perspective traditionnelle des *subcultures*, signale que dans tous les bricolages existe un ordre, une logique permettant de comprendre la connection entre un certain style, des objets et éléments complètement disparates, et un groupe de personnes en particulier. Il emprunte le concept « d'homologie » à Hall et Jefferson (1976) pour exprimer cet ordre derrière l'apparence d'incohérence entre le style et les valeurs de la *subculture* :

« The objects chose were, either intrinsically or in their adapted forms, homologous with the focal concerns, activities, group structure and collective self-image of the subculture. [...] The subculture was nothing if not consistent. There was a homological relation between the trashy cut-up clothes and spiky hair, the pogo and the amphetamines, the spitting, the vomiting, the format of the fanzines, the insurrectionary poses and the 'soulless', frantically driven music » (Hebdige, 1979: 114).

L'homologie est le lien qui existe entre deux éléments de domaines différents dans lesquels ils tiennent une place similaire par rapport aux autres unités les entourant. Par exemple, la musique punk dans son domaine est l'homologue des vêtements punks dans le leur. Ainsi, l'homologie est ce qui permet de mettre en rapport tous ces éléments, parfois contradictoires, et d'en comprendre la signification, le « symbolic fit » (Stahl, 1998: 17) au sein de la *subculture*.

L'approche prônée par Hebdige et ses acolytes du CCCS a toutefois fait face à de nombreuses critiques (Bennett, 1999). Angela McRobbie (1980) lui reproche de négliger les pratiques des femmes, souvent en marge des *subcultures*. D'autres, dont Gary Clarke (1981), critiquent la façon dont Hebdige dépeint le style et le groupe comme des entités fixes, sans s'attarder à comment sont produites les *subcultures*. Plusieurs ont noté le problème que posait la dichotomie culture/*subculture* (par exemple: Clarke, 1981; Negus, 1996), où la vision proposée de la culture mainstream met l'emphase sur son caractère essentiellement passif, par opposition à « l'intentionnalité » des *subcultures*. Quelques autres (par exemple: Clarke, 1981; Shuker, 2001; Toynbee, 2000) ont souligné l'étroitesse de la gamme de vecteurs participant à forger une *subculture* et la lecture un peu causale qui en découle : pour Hebdige, par exemple, c'est l'expérience de la position de « dominé » associée à la classe ouvrière qui forge la « réponse punk ». Cette vision « [...] neglects the complexities of identity formation and fail to assess the multiple determinations and motivations drawing individuals towards a certain range of subcultural practices » (Stahl, 1998: 20). Enfin, comme le souligne Shuker (2001), les auteurs adoptant une position critique face à l'approche des *subcultures* soulignent la lecture légèrement tordue du style comme un endroit de résistance à la structure sociale écrasant la classe ouvrière :

« It could rather be argued that post war consumerism offered young people the opportunity to break away from their traditional class-based identities, the increased spending power of the young facilitating and encouraging experimentation with new, self-constructed forms of identity » (Bennett, 1999: 602)

Les critiques se multiplient et depuis bon nombre d'années, l'approche des *subcultures* telle que nous l'avons décrite a subi des réaménagements. Mais une énigme demeure : que font les tenants de l'approche des *subcultures* avec la musique ?

### 1.3.3. Et la musique dans tout ça ?

Hebdige n'est pas reconnu pour avoir accordé une place importante à la musique dans ses recherches<sup>13</sup>. Il la voit simplement comme l'un des bricolages permis par le style

<sup>13</sup> Dans une ethnographie de la *subculture* punk à Los Angeles, James Lull (1987) tente de réhabiliter la musique comme étant au cœur des préoccupations des membres du groupe. Selon lui, la musique punk

punk, au même titre que les vêtements, le langage, les objets, etc. Pour Hebdige, la musique est détournée et réappropriée par la *subculture* de façon à en marquer les valeurs et intérêts. La musique est l'index du style (Toynbee, 2000). Selon Keith Negus, la vision du rapport *subculture*/musique proposée par Hebdige présente cette relation comme une chaîne causale : d'une cause – la situation de la classe ouvrière – découle une *subculture* détournant la musique afin de la « bricoler » et de l'insérer dans son style. Le genre musical, le « punk », est vu ici comme quelque chose créé par une *subculture*, il est une extension de celle-ci.

Dans les recherches du CCCS, la *subculture* est la cause de la musique punk. Dave Laing (1985) n'est pas d'accord avec cette vision prônée par Hebdige et ses collègues de Birmingham. Selon lui, le punk est d'abord né en tant que genre musical permettant la naissance d'une *subculture* punk. La musique a mis en place les conditions nécessaires à la forte émergence de ce groupe de « marginaux » : « [...] punk began as music and punks themselves began as music fans and performers » (Laing, 1985: xi). Richard Middleton est d'accord avec lui : « [...] on the rare occasions when a subculture has *started* from music, coalescing round it rather than integrating an existing style into an already formed or forming ensemble – as was the case with punk – subcultural theory again has problem [...] » (Middleton, 1990: 166, emphase originale). Pour les penseurs du courant des *subcultures*, le genre punk n'était vu que comme un élément parmi d'autres du style du groupe ainsi qu'un moyen, un outil pour la faire voir à la culture dominante. Ce qui est intéressant dans la citation de Middleton, c'est la façon dont il positionne la musique comme une chose active, qui fait quelque chose, une *subculture*. Deux visions s'affrontent : l'une voyant dans la *subculture* l'origine d'un genre, et l'autre accusant le genre d'avoir causé la *subculture*.

#### 1.4. La scène

Nous nous retrouvons avec un objet – le punk – défini traditionnellement soit en termes de genre, soit en termes de *subculture*. Les deux principales façon de voir cet intrigant

---

reflète et stimule les orientations de la *subculture*. Il propose même que les individus « deviennent punks » grâce au genre musical : « People who are attracted to the punk scene have often been introduced to it through music » (Lull, 1987: 236).

« je ne sais quoi » doivent aujourd'hui faire face à un constat : les cadres serrés autour des notions de genre et de *subculture* institués jusqu'ici ne permettent pas de rendre compte des déplacements, des lignes de fractionnement ainsi que de l'établissement des frontières poreuses et constamment en mouvement entre des pratiques musicales et des personnes. Des forces semblent être en jeu qui contraignent, traversent et font étendre les tentacules à la fois des regroupements de personnes, des pratiques et des produits musicaux. Elles les transforment en un espace social plus souple et générateur de différence : la scène.

Le terme « scène » est souvent employé pour référer à toutes sortes de pratiques, lieux et sons, liés de près ou de loin les uns aux autres :

« The term 'scene' is commonly and loosely used by musicians and music fans, music writers and researchers to refer to a group of people who have something in common, such as a shared musical activity or taste » (Cohen, 1999).

Suivant la proposition de Barry Shank (1988), Will Straw (1991) propose de distinguer conceptuellement la scène de la communauté musicale. Il voit dans la première notion « [...] that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization » (Straw, 1991: 373). Il compare à cette vision d'un espace culturel « post-moderne », l'idée d'une communauté musicale enracinée géographiquement et historiquement, particulièrement stable, soulignant l'importance de l'héritage de « classiques » ainsi que du lien entre les pratiques musicales contemporaines et celles du passé. Non pas que nous désirons désigner certains espaces culturels comme des scènes et d'autres comme des communautés en ne tentant que de les distinguer. Non. Nous désirons plutôt utiliser l'idée de la communauté comme une force tendant à localiser les pratiques musicales dans un espace géographiquement situé ou à l'intérieur d'une tradition bien ancrée. Ainsi, la communauté est cette force traçant les lignes de fractures entre des pratiques musicales. Nous voyons le genre et la *subculture* comme des contraintes liées à la force de la communauté tendant à réaffirmer des lignes de fractures, qu'elles soient géographiques, sociales ou musicales. *A contrario*, nous désirons voir la scène comme un tenseur

tendant à faire éclater les frontières, à transcender le local. Ces deux forces agissent en même temps, sur les mêmes espaces culturels : la scène devient le concept générique pointant vers un enchevêtrement de forces tendant à creuser des fossés et d'autres à les combler. S'y entrecroisent des lignes consolidant les distinctions entre les genres ou les groupes de personnes, et d'autres tenseurs agissant à faire « sauter les barrières ».

Un exemple de la première forme de lignes de forces – la réaffirmation des lignes de fractures – est tiré d'une ethnographie par Alan O'Connor de scènes punks situées à Washington D.C., Austin (Texas), Mexico et Toronto. Il y propose d'utiliser la vision que les punks ont du terme scène : « When punks use the term 'scene' they mean the active creation of infrastructure to support punk bands and other forms of creative activity » (O'Connor, 2002: 226). La scène est ici associée à la production de la « localité », par opposition à la « globalisation ». Elle participe à créer des infrastructures et des pratiques qui, selon O'Connor, permettent de tracer des frontières et de voir des différences considérables entre les scènes. La deuxième forme de lignes de forces – l'explosion des frontières – peut être illustrée par un exemple tiré des travaux de Barry Shank (1994) sur la scène musicale à Austin (Texas). Shank y décrit une anecdote concernant un concert donné à Austin par les Sex Pistols et la façon dont il a marqué les pratiques musicales de la scène. Comme le fait également remarquer Cohen (1999), suite à cet événement, une nouvelle forme de concerts fit ses débuts dont le bruit et la provocation étaient à l'évidence inspirés du groupe britannique. Les frontières géographiques sont ici amenuisées et des pratiques musicales associées à la ville de Londres traversent et fertilisent celles d'Austin. La scène devient une toile tissée plus largement que ce que les frontières de la *subculture* et du genre laisseraient présager.

Ce que souligne l'approche prônée entre autres par Straw, c'est d'éviter la simplification de la scène à une *subculture* ou un genre et d'accepter les contradictions et toute la complexité des réalités qui l'habitent et y cohabitent. La scène devient un espace culturel « métissé »<sup>14</sup>, une combinaison de l'héritage des *subcultures* et des genres, non

<sup>14</sup> C'est à Jesús Martín-Barbero (1993) que nous prenons ce concept – le métissage (*mestizaje*) – qui met en évidence le travail constant de réarticulation d'éléments hétérogènes entre eux. Selon lui, le métissage est la condition dans laquelle se retrouve la culture latino-américaine. Utilisons une métaphore agricole :

plus localisés, mais plutôt s'inscrivant dans un entrecroisement de flux la traversant, de *scapes* pour reprendre le terme d'Arjun Appadurai (2001), et de forces en émanant.

## Face B : La médiation

### 1.6. La médiation : de la transmission à la constitution

La médiation. Ce terme semble faire aujourd'hui partie du vocabulaire quotidien des chercheurs en communication. « Pas surprenant! » vous nous direz, puisque l'une des branches les plus fécondes des études en communication est celle des médias. Son polysémisme est cependant surprenant, « [l]e mot de médiation n'est pas tant un concept qu'un ensemble sémantique large, trop large » (Hennion, 2000: 11). Les théories de la communication proposent depuis peu d'actualiser le regard que nous prenons afin d'utiliser le point de vue de la médiation. Nous proposons ici un petit tour d'horizon des différentes conceptions de la médiation selon les deux « métamodèles » de la communication : le modèle de la transmission et celui de la constitution.

Selon Stuart Hall (1997) et Robert T Craig (1999; voir aussi Deetz, 1994), les théories de la communication ont traditionnellement mis en place deux camps. L'un d'entre eux est généralement compris comme l'ensemble des visions de la communication dans lesquelles celle-ci n'est pas le principe fondateur mais un simple outil. Le modèle de la transmission hérité de la théorie de l'information de Claude Shannon en semble

---

le champ culturel est semé d'une multitude de germes bigarrés. Comme ce qui se déroulerait dans un tel champ, les différents éléments qui y cohabitent, se « pollinisent » entre eux et s'entrecroisent. Ce champ deviendrait un espace où cohabiteraient des nouveaux germes et des anciens, des mélanges hétéroclites et des vieilles « souches », constamment en mouvement et évoluant sans cesse. La culture vue comme un espace de métissage permet ainsi de célébrer « l'instable » et la façon dont les éléments s'entrelacent. Typiquement associé à l'Amérique Latine et aux Caraïbes, le métissage est régulièrement appelé à la barre afin de traiter des sociétés qui émergent de la rencontre entre les conquérants espagnols et les peuples autochtones du Nouveau Monde. Dans ce contexte, Martín-Barbero en propose une définition :

« [...] the new combinations and syntheses – the *mestizajes* – that reveal not just the racial mixture that we come from but the interweaving of modernity and the residues of various cultural periods, the mixture of social structures and sentiments [...] the memories and images that blend together [...] the rural with the urban, the folkloric with popular culture, and the popular with mass culture » (Martín-Barbero, 1993: 2).

l'exemple le plus marquant (Craig, 1999). Le deuxième camp dans lequel se regroupent les théories de la communication est celui mettant l'emphase sur une vision constitutive de la communication : « [...] a model that conceptualizes communication as a constitutive process that produces and reproduces shared meaning » (Craig, 1999: 125). Dans l'un, une communication instrumentale dont les médias de masse sont les principaux représentants, et dans l'autre, une communication établie comme assise du social.

### *1.6.1. Médiation et transmission*

Le modèle canonique de la communication issu d'une vision instrumentale de celle-ci est traditionnellement associé à une représentation linéaire du processus. Le terme « médiation » devient ici ce que Raymond Williams (1985) présentait comme sa deuxième acception selon ses racines latines : « [...] to occupy a middle position [...] (ii) a means of transmission, or agency as a medium [...] » (Williams, 1985: 204). Généralement associée aux moyens techniques de la communication, la médiation est régulièrement fusionnée aux médias de masse. Elle ne fait rien d'autre qu'exister, tel un pont entre deux rives : une « [i]nstance ou [une] institution permettant de relier entre eux les membres d'une société » (Balle, 1998: 151). La médiation – ou le milieu – ne semble se rapporter qu'à ce qui est « entre » les émetteurs et les récepteurs. De l'idée des médias entre le public et le diffuseur à celle des intermédiaires « invisibles » qui n'apparaissent qu'au moment où il y a quelque chose qui cloche, le milieu demeure passif. Les acceptions instrumentales du concept de médiation le place en phase avec la métaphore du conduit dominant le point de vue informationnel de la communication (Deetz, 1994). Une médiation apprivoisée et domestiquée, aux prises avec des chaînes contraignantes la ligotant à la galère du métamodèle de la transmission.

Plus près de nos intérêts, la médiation de la musique devient canal, ou, au mieux, véhicule de sens dont les récepteurs ont soif (suivant un modèle inspiré de Jakobson (1963), voir Middleton (1990)). Pekka Gronow (1987) propose de la même façon

---

Pour Martín-Barbero, prendre en compte ce métissage, c'est proposer une vision où la contradiction n'est plus prise comme une barrière, mais plutôt le « [...] *mestizaje* in the sense of continuities in discontinuity and reconciliation between rhythms of life that are mutually exclusive » (Martín-Barbero, 1993: 188).

d'étudier la communication musicale : « Musical communication is a form of social interaction that uses the medium of sound [...] » (Gronow, 1987: c15). Le médium, la médiation, le canal : toutes ces conceptions semblent mettre en évidence la possibilité de les manipuler à notre guise, de les gouverner, de les utiliser, et soulignent leur nature instrumentale et passive.

Il nous semble remarquable qu'une telle conception de la médiation comme « milieu » ait laissé de côté les autres acceptions de ce dernier terme : « On appelle milieu en effet ce qui se trouve entre, autour ou à l'intérieur des êtres » (Bougnoux, 1998: 20-21). Pourrions-nous comprendre de la même façon la médiation ? Serait-il possible que la médiation soit plus qu'un simple « entre-deux » ? À l'instar d'Antoine Hennion et de bien d'autres, nous favorisons une conception de la médiation plus englobante lui permettant de se réinscrire dans la communication et d'être communication, non plus comme simple outil, mais comme partenaire actif dans des alliances complexes permettant de *faire être* quelque chose.

### 1.6.2. Médiation et constitution

La conception d'une médiation-transmission semble oublier le suffixe *-tion* de l'action ajouté au mot média. Celui-ci souligne l'affiliation possible de la médiation au métamodèle d'une communication constitutive du social. Comme le souligne Antoine Hennion :

« À cet intermédiaire technicien, creux, binaire (vrai/faux, on/off) s'oppose une autre définition de la médiation, dont la profondeur oubliée se déploie depuis la nuit des temps. Elle est pleine et non pas vide, elle est active et non pas critique [...] » (Hennion, 2000: 15).

L'alternative proposée par cette approche remet en cause le modèle canonique de l'information afin de souligner la réinsertion de la médiation dans un processus constitutif de la communication. Raymond Williams souligne l'ajout d'un sens actif à la médiation suite à l'une des traductions du mot allemand *Vermittlung* qui la présente comme « [...] an active process in which the form of the mediation alters the things mediated [...] » (Williams, 1985: 205). La médiation fait plus que transmettre, elle intervient dans un processus. L'impact de la logique de la médiation impliquée forge

les deux mondes en présence (Altheide & Snow, 1988). Même l'acception politique du terme présente la médiation comme une intervention, une entremise entre deux parties participant à agir sur elles<sup>15</sup>. Ainsi, il faut dépasser la conception de la médiation-transmission afin de la replacer en phase avec une communication constitutive : la médiation est plus qu'un simple entre-deux. Elle devient une « alliée » (Flichy, 1995) dans la constitution de rapports.

La musique devient un lieu privilégié pour l'étude des médiations : comme le propose Hennion, « La musique est une théorie de médiations » (1993: 14). Le concept de médiation-constitution permet de mettre à l'avant-plan les moyens d'existence de la musique : « [...] [it] challenge[s] the [...] view that everything can be attributed to a single creator, and [...] recognize[s] that creation is far more widely distributed [...] » (Hennion & Grenier, 1999: 351). Nous en arrivons à un point de non-retour par lequel les phénomènes musicaux nécessitent la présence des médiations : la musique ne peut être saisie qu'en mobilisant les compétences d'un tiers actif. Par exemple, la musique ne peut exister si elle n'est pas enregistrée, écrite ou performée : ainsi, pour être appréciée elle doit mobiliser les habiletés d'un autre, que ce soit la capacité de reproduction des rubans magnétiques, la systématisation de l'écriture ou le talent du musicien. Cet « autre » acteur a un corps à plusieurs faces : le principe de la libre association mis de l'avant par les penseurs du Centre de Sociologie de l'Innovation met au même niveau agents humains, agents techniques et concepts. Tout comme Vendredi sur l'île de Robinson, « Rival et égal des arbres et des animaux [...] » (Latour, 2001: 238), ce principe tente de ne pas faire de différence *a priori* entre les humains et les non humains. Sur cette toile de fond, Antoine Hennion (1993) propose de voir la médiation comme « [...] une mise en relation active, qui produise, ou mieux co-produise, [...] les

---

<sup>15</sup> Le terme de médiation est plus souvent qu'à son tour associé à la gestion des conflits et des crises. Tout un pan de la richesse du concept peut être souligné à partir de la théorisation fertile provenant de cette relation qu'il entretient avec la résolution de litiges. Ainsi, l'imaginaire juridique nous offre une multitude de termes cousins de celui de la médiation : arbitrage, compromis, conciliation, négociation, etc... Toutefois, certains auteurs soulignent la spécificité de la médiation par sa nature essentiellement ternaire : « [...] un mode de construction et de gestion de la vie sociale grâce à l'entremise d'un tiers, neutre, indépendant sans autre pouvoir que l'autorité que lui reconnaissent les médieurs qui l'auront choisi ou reconnu librement » (Guillaume-Hofnung, 2000: 76). Jean-François Six (1995) ajoute que le principal souci de la médiation « impulsée par un tiers, [est de] faire naître du « 3 » [...] une issue qui n'appartient à

termes mis en rapport, l'art et le public, et ne se contente pas de les faire circuler [...] » (Hennion, 1993: 378). Ainsi, selon lui, ce sont les médiations qui *font être* la musique. L'amateur de musique populaire qui vibre au son d'une chanson n'est en fait exposé qu'au bruit du haut-parleur de sa radio : les dispositifs techniques sont une forme de médiation. Mais nous pouvons ajouter à la médiation musicale l'ensemble des processus, des mouvements, des relations et des luttes de pouvoir entre et à travers la production et la consommation de musique (Negus, 1996). Ainsi, la médiation vue avec la lunette d'une communication constitutive est partout : « [...] elle accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens et des auditeurs [...] » (Hennion, 1993: 11). Derrière la médiation, d'autres médiations se cachent et entrent dans une longue procession permettant à chacune d'elles de se faire oublier.

Ainsi, la médiation permet de dépasser le fétichisme à l'origine des critiques des études culturelles en mettant l'emphase sur ce qui lui permet d'exister, sur les alliances et l'impressionnant réseau d'acteurs qu'elle mobilise plutôt que sur une conception utilitariste de la culture. Pour Hennion, la question n'est pas de savoir ce que la musique transporte (médiation-transmission), mais comment elle en vient à exister telle que nous la connaissons et à faire exister différentes réalités (médiation-constitution).

### *1.6.3. La médiation : entre hypothèse sociologisante et objectivisme*

Antoine Hennion prend la gageure de laisser à la médiation la chance de participer à la constitution de quelque chose d'autre. Selon lui, « [...] la médiation est active et productrice, elle fait la musique, elle n'est pas le support neutre ou l'obstacle déficient » (Hennion, 2000: 15). Prendre la médiation à bras le corps pour lui donner le plein statut d'acteur, c'est ne pas prendre pour acquis les visions qui font des « moyens » de simples tuyaux mais de se pencher justement sur la façon dont des « réalités » sont installées comme telles. Hennion propose de voir la mise en branle de la médiation comme un processus d'accusation où des acteurs pointent les causes de leur « réalité ». Selon lui, l'attribution de causes est une pratique des plus courantes. L'un de ces domaines de

---

aucune des deux [parties] en propre mais à tous les deux, comme un enfant qui surgit de deux parents »

pratiques où les accusations pleuvent, est celui de la recherche scientifique où les chercheurs s'attardent à expliquer une réalité, c'est-à-dire à en nommer les causes.

Pour Hennion, la première façon d'attribuer des causes d'un « fait » est fortement liée à un modèle linéaire. La cause est « extérieure » à la réalité installée : tel un *magic bullet*, elle atteint sa cible et lui impose un changement par delà le fossé qui les sépare. La musicologie s'est attardée à mettre en jeu des objets – des musiques – qui existaient à l'extérieur des gens s'y intéressant<sup>16</sup>. Entre les deux, les mettant en rapport, de simples intermédiaires qui s'effacent tranquillement et laissent toute la place à l'amateur de la musique d'un côté, et à la musique en tant que telle de l'autre. L'intermédiaire fait ici le pont entre deux solitudes. Ainsi, les causes de la scène punk, ne les cherchez pas : la musique vous donne toutes les réponses. Écoutez-la ! Hennion (1993) baptise cette vision « l'hypothèse objectivante », soulignant ainsi l'importance que prend l'objet par rapport au sujet. Causée par la musique, nous appellerons cette installation de la scène, incomplète devons-nous le rappeler, la scène-comme-fait-musical.

La seconde façon d'attribuer une cause à un fait, est ici le parfait contraire du modèle linéaire. Hennion avance en effet qu'une autre modalité de l'explication existe : le modèle circulaire employé par la sociologie critique. La cause ici n'est pas extérieure mais plutôt inhérente au groupe expérimentant la musique. Ainsi, Hennion détecte chez les sociologues critiques une telle présentation de la mise en cause. La sociologie des *subcultures* développée par le Center for Contemporary Cultural Studies dans la décennie 1970 et le début des années 1980 en est un bon exemple et met en évidence l'appropriation dans le style d'une musique pointant vers les valeurs, les idéaux, les contradictions et les frustrations d'une jeunesse au prise avec une position sociale défavorisée. La musique ici n'est plus la cause de la *subculture*, elle en est tout

---

(Six, 1995: 16).

<sup>16</sup> Force nous est de constater à quel point cette vision est réductrice de la richesse d'analyse des musicologues contemporains qui assimilent à leurs réflexions des considérations empruntées à la sociologie et à une panoplie d'autres champs d'études. Aujourd'hui, même les disciplines s'entremêlent à l'intérieur de structures bien rigides que sont les organisations universitaires, par les échanges entre départements et par le croisement de plusieurs disciplines à l'intérieur de « nouveaux espaces » - comme les départements de communication -, elles se métissent (pour une perspective historique sur les départements de communication du Québec et les *cultural studies*, voir: Yelle, 2000).

simplement la représentation. Rapporter tout au social, voilà le problème de la sociologie critique pour Hennion. Elle refuse que les objets puissent être « pleins », que la musique soit autre chose qu'un signe de la société, qu'un doigt pointé vers ses amateurs/créateurs. Vous voulez trouver la cause de la scène punk ? La *subculture* vous offre une réponse « circulaire » à la question : ce n'est pas la musique qui produit la force faisant « apparaître » une scène, c'est le social qui lui donne l'impulsion, qui charge la musique d'un « pouvoir ». La sociologie critique du CCCS, en décortiquant le style, n'a pu voir que du social qui se réapproprie des objets et leur donne un sens. Hennion (1993), qualifie cette façon de mettre en cause des réalités installées « l'hypothèse sociologisante », soulignant le geste du sociologue critique qui propose d'en trouver la source – ou, du moins, de la chercher – dans la société<sup>17</sup>. La scène, causée par la *subculture*, devient ce que nous appellerions la scène-comme-fait-social.

D'un côté la médiation est transparente, une simple fenêtre, et de l'autre elle est opaque, un signifiant vide. La scène qui semble être quelque chose de musical collabore à la constitution d'un phénomène social qui, au même instant, semble également « remplir » la musique de sens. Antoine Hennion milite pour le refus de cette division entre social et matériel, tribu et fétiche, sujet et objet. La médiation souligne plutôt un intérêt pour l'espace où se joue cette mise en cause. Elle remet à l'ordre du jour les « moyens » de la musique comme des acteurs à part entière dans une analyse où les objets et les sujets, les choses et les humains, s'enlacent, « s'appuient les uns contre les autres » (Hennion, 1993) pour faire apparaître des réalités. La scène est une de ces réalités qui apparaît à travers la perpétuelle mise en cause des objets et du social. Une oscillation se produit du social à la musique et de celle-ci au social : d'un côté la scène-comme-fait-musical, et de l'autre, la scène-comme-fait-social. Ce balancement, cette mise en cause des deux visages qu'en vient à prendre la scène est peuplé d'une multitude d'acteurs, humains et non-humains, qui, tout en étant les héritiers de la scène, la dépasse : ils *font être* quelque

---

<sup>17</sup> Bien entendu, il s'agit encore une fois d'une caricature. Faut-il le rappeler, l'approche des *cultural studies* dans laquelle s'inscrivent les travaux des chercheurs du CCCS, mais auxquels elle ne se limite pas, est un bon exemple d'une démarche critique ne cherchant pas seulement à inscrire les causes dans le social, mais également à repeupler « le milieu », à interroger l'installation des réalités. Les exemples de telles études pleuvent. Par exemple, le Walkman de Sony a fait l'objet d'une collection de petites études

chose d'autre, le constituent en partie et ne se contentent pas simplement de le transmettre (Craig, 1999; Hall, 1997).

\*\*\*

À la lumière de cette discussion sur l'oscillation entre sujet et objet que tente d'interroger le point de vue de la médiation, nous en arrivons à nous questionner sur l'installation de la scène punk à Montréal. Nous l'avons vu, traditionnellement l'espace qu'occupe la scène est vu comme une création musicale ou une création sociale. Depuis le milieu des années 1980, une multitude de propositions ont été faites afin de repenser cette mise en cause. Celle de Will Straw (1991), plaçant la scène comme un espace où s'enchevêtrent des lignes de fractures et d'autres tendant à faire « sauter les barrières », déplace l'intérêt : de ce qui est fixé, l'attention du chercheur glisse vers les processus l'ayant mené à cet état. Ainsi, nous proposons ici de suivre en quelque sorte le programme annoncé par Antoine Hennion : le repeuplement des acteurs de la scène punk participant à ce processus d'installation d'une réalité. Nous nous pencherons dans ce mémoire sur certains acteurs peuplant la scène punk montréalaise et la façon dont ils la *font être* : bien souvent par des frontières étanches, d'autres fois par l'installation de véritables autoroutes à acteurs ou de « traités de libre échange » réduisant les barrières en cendres, mais toujours dans un travail méticuleux les faisant peu à peu disparaître.

---

cherchant à montrer comment s'était passée cette installation d'une avancée technologique à un objet courant répandu sur tous les continents (voir: DuGay *et al.*, 1997).

## **Méthodologie : pour une démarche ethnographique**

« Ethnography is the inscription of meaningful metaphors that arise when the subject (the writer) and the object (the culture) 'muddle their borders' » (Shank, 1994: xii)

### 2.1. Qu'est-ce que l'ethnographie ?

L'objectif de ce travail de recherche est de rendre compte de ce qui se produit dans les frontières brouillées de la scène punk, voire de tenter de comprendre son installation et les médiations qui l'informent. Afin d'y arriver, nous proposons une démarche ethnographique mettant en relief les processus d'établissement d'un tel objet. Il semble que depuis quelques décennies, les recherches de ce type ont graduellement été hissées aux premiers rangs des études qualitatives (Hammersley & Atkinson, 1995). Cette popularité grandissante de l'ethnographie, même au sein des études en communication (Philipsen, 1989), amène une intéressante diversité dans les pratiques ainsi décrites. Une caractéristique semble toutefois faire l'unanimité : l'ethnographie permet une description riche de ce qui se passe « sur le terrain » (par exemple: Conklin, 1968; Hammersley & Atkinson, 1995; Malinowski, 1963; Marcus, 1998).

Selon Stephen Nugent (1997), la signification du mot « ethnographie » différerait selon le domaine d'étude dans lequel il est utilisé : « [...] anthropology and cultural studies often use the same terms to describe very different concepts, phenomena, structures and processes » (Nugent, 1997: 2). Ces différences entre la vision de l'ethnographie prônée par l'anthropologie et notamment celle mise de l'avant par les *cultural studies* se reflètent à toutes sortes de niveaux. En effet, selon Virginia Nightingale ([1989] 1993) l'anthropologie voit dans l'ethnographie un rapport écrit, un produit final décrivant un Autre avec lequel le chercheur a été en présence sur une longue période. Contrairement

à cette vision, les *cultural studies* ont utilisé ce terme pour traiter d'une façon de faire la recherche, une méthode mettant souvent de l'avant de courtes périodes de cohabitations et de travail « sur le terrain »<sup>18</sup>. Ces deux conceptions de l'ethnographie soulignent la difficulté de l'appréhender.

Qu'est-ce donc que l'ethnographie ? Une méthode ? Un écrit ? Selon nous, les deux sont inséparables, c'est-à-dire que nous ne pouvons penser la méthode sans penser à l'écriture qu'elle implique, non plus qu'à l'écriture sans la méthode qui y participe. En fait, nous aimerions proposer de l'ethnographie une vision faisant de ces deux aspects les faces d'une même pièce. Nous proposons tout d'abord de nous attarder à la première face : l'ethnographie en tant que méthode.

### 2.1.1. L'ethnographie comme méthode

L'ethnographie en tant que méthode semble être un outil difficilement préhensible. Comme le souligne Ian Maxwell (2002), « [...] it is notoriously difficult to argue that ethnography constitutes an absolutely coherent methodology [...] » (Maxwell, 2002: 110). Bien que quelques propositions aient été faites pour institutionnaliser l'ethnographie en tant que méthode (par exemple: Fetterman, 1989), le brouillard définitoire qui plane sur celle-ci ne semble pas être prêt à s'évaporer. Ainsi, on en vient à définir l'ethnographie en éliminant des possibles. Gerry Philipsen (1989) propose par exemple que l'ethnographie

« [...] is not merely fieldwork, is not ethnomethodology (with which it is sometimes equated), is not exclusively qualitative with no counting involved, is not necessarily interpretive, is not unfocused observation, and is not atheoretical » (Philipsen, 1989: 265).

Une définition par la négative de l'ethnographie souligne la nécessité de clarifier ce qu'elle implique comme méthode et comme techniques.

---

<sup>18</sup> Quelques auteurs proposent de questionner cette caricature grossière des différences entre l'ethnographie des *cultural studies* et celle des anthropologues, notamment Howell (1997) et Stanton (1996).

Dans cette recherche, nous adopterons une vision de l'approche ethnographique calquée sur celle proposée par Martyn Hammersley et Paul Atkinson (1995) :

« The ethnographer participates, overtly or covertly, in people's daily lives for an extended period of time, watching what happens, listening to what is said, asking questions ; in fact collecting whatever data are available to throw light on the issues with which he or she is concerned » (Hammersley & Atkinson, 1995: 1).

Cette façon de voir l'ethnographie présente un avantage peu banal en permettant au chercheur de se sortir du carcan traditionnel des techniques et des outils précis qu'il mobilise. Traditionnellement ces outils ont toutefois été normalisés et font partie d'un bassin de références communes entre les chercheurs. Ainsi, selon Martha Savigliano (1995), « The fact is that these research tools, like most means of production in this capitalist world, do not belong to the researchers/workers but to those who control academic capital » (Savigliano, 1995: 14). Nous désirons souligner en quoi l'approche de Hammersley et Atkinson est une alternative à ce cul-de-sac figeant le chercheur, par la norme et la quête de légitimité face aux pairs, qui semble ainsi presque aliéné par l'outil. Au cœur de la perspective ethnographique que nous prônons, nous retrouvons le moteur de l'investigation : le chercheur lui-même. Comme le proposent Hammersley et Atkinson (1995), « Once we abandon the idea that the social character of research can be standardised out [...] the role of the researcher as active participant in the research process becomes clear. He or she is the research instrument *par excellence* » (Hammersley & Atkinson, 1995: 19) : le chercheur est l'outil premier. Ainsi, bien au delà de la panoplie d'outils mise à contribution – notamment l'observation et l'entrevue – nous voyons poindre l'importance du chercheur comme principal artisan de l'ethnographie avec ses capacités, ses limites et ses choix.

### 2.1.2. L'ethnographie comme « écrit »

Étymologiquement, le mot « ethnographie » réfère aux termes grecs *ethnos* – peuple – et *graphein* – écrire. Ainsi, « écrire le peuple » rappelle la principale forme que prend finalement cette approche : un texte. Généralement, deux positions face au statut de celui-ci se font face : le texte comme témoignage et le texte comme fiction.

La première conception du texte ethnographique, le témoignage, met en cause une technologie calquée sur le principe à la base du laboratoire : être un espace public permettant à d'autres que le chercheur de témoigner de la véracité des faits et du résultat de l'expérience. Selon cette conception, le texte de l'ethnographie devient un laboratoire textuel ; non pas fait de béton, mais construit sur les mots et la reconnaissance par autrui (Shapin & Schaffer, 1993). Le témoignage ethnographique produit chez le lecteur l'impression d'être en présence de l'entité observée : « La technologie du témoignage virtuel revient à produire dans l'esprit du lecteur une image de la scène expérimentale qui supprime la nécessité du témoignage direct ou de la reproduction » (Shapin & Schaffer, 1993: 63). C'est ainsi que cette « expérience sur papier » cherche à obtenir le consentement de témoins à travers l'espace et le temps. Cette conception place le texte ethnographique dans la position du simple outil de transmission, un simple conduit entre le lecteur et ce qui a été étudié. De nombreux auteurs ont souligné les problèmes que présente cette conception du texte ethnographique comme témoignage, héritée de la tradition malinowskienne<sup>19</sup>. Nous en proposons un bref aperçu.

Les années 1980 furent marquées par une profonde remise en question théorique et méthodologique des pratiques anthropologiques que George Marcus et Michael Fischer (1986) qualifient de crise de la représentation. Cette crise met en jeu, entre autres, les moyens utilisés par l'ethnographe pour décrire le monde, pour le re-présenter. Ainsi, la représentation n'est plus vue comme le reflet de quelque chose (une représentation) ou une présentation nouvelle, un regard sur quelque chose existant par ailleurs (re-présentation), tel que le prône la conception de l'ethnographie comme témoignage. La représentation est plutôt vue, à l'image de ce que propose Stuart Hall (1997), comme une pratique qui participe à donner un sens à quelque chose<sup>20</sup>. Par ce biais, Hall propose de réinscrire la représentation dans le métamodèle constitutif de la communication (Craig, 1999; Deetz, 1994) en soulignant que nous donnons sens au

---

<sup>19</sup> Selon plusieurs auteurs, Malinowski est généralement reconnu comme étant le premier « anthropologue moderne » : « [...] the founding moment of modern British social anthropology [is] an event generally associated with the work of the Polish *émigré* Bronislaw Malinowski » (Stanton, 1996: 334).

<sup>20</sup> Comme nous le verrons plus loin, l'acception politique du terme « représentation » ne doit pas être écartée.

monde à travers diverses pratiques de représentation, incluant l'ethnographie. Selon les tenants de cette approche, la représentation que produit l'ethnographie est non seulement une description de quelque chose, mais participe à une co-production du sens que nous donnons à ce qu'elle décrit. L'écriture devient bien plus qu'un simple témoignage : elle « incrimine », elle *fait être* ce qu'elle observe sous la forme d'un texte. De ceci découle l'importance de l'étude de ces pratiques qui forgent des représentations, comme l'ethnographie le fait.

Dans une impressionnante revue de la littérature des recherches anthropologiques traitant des pratiques des producteurs culturels, Maureen Mahon propose :

« This increased self-consciousness about the limitations and possibilities of conventional modes of ethnographic research, theory, and representation, as well as the efforts to innovate in the discipline, are part of the ongoing project of self-examination that has followed the mid-1980s “crisis and critique” of the discipline » (Mahon, 2000: 483).

À l'instar de Gareth Stanton (1996), nous placerions le moment charnière de cette remise en question à la publication par James Clifford et George Marcus de Writing Culture en 1986. Cet ouvrage propose un regard nouveau sur l'ethnographie en se positionnant radicalement en porte à faux de la vision de l'ethnographie comme témoignage d'un chercheur ou de ses informateurs. Clifford et Marcus proposent plutôt de considérer l'ethnographie comme une fiction.

Selon Clifford (1986), la recherche ethnographique est avant tout un processus d'écriture. En effet, la démarche de l'ethnographie est continuellement ponctuée par la rédaction. Par exemple, les notes de terrain, les commentaires, les réflexions théoriques, les transcriptions d'entrevues, les courriels, les articles ou les rapports finaux, font tous partie du processus de recherche :

« We begin, not with participant-observation or with cultural texts [...], but with writing, the making of texts. No longer a marginal, or occulted, dimension, writing has emerged as central to what anthropologists do both in the field and thereafter » (Clifford, 1986: 2).

L'ethnographie est caractérisée par une multiplication des couches d'écrits. Du projet de recherche jusqu'au rapport final, l'écriture prend une place primordiale au sein des

activités du chercheur : « [...] one must bear in mind the fact that ethnography is, from beginning to end, enmeshed in writing » (Clifford, 1988: 25). Cependant, le chercheur qui écrit ne le fait pas sans contrainte. Clifford en propose au moins six : le contexte de l'observation et de l'écrit, la rhétorique de l'exposé, les institutions et la tradition, la « généralisation » scientifique, les rapports politiques de représentation de la culture observée et, enfin, le mouvement de l'histoire. Les textes ethnographiques sont au croisement de vecteurs de force et de discours qui restreignent la prétendue transparence du témoignage qu'ils pourraient proposer. Le travail de l'ethnographe se reconnaît ici : un processus de création transformant le témoignage en un *point de vue sur* ce qui a été observé. Ce point de vue participe à co-produire le sens de ce qui fait les frais de l'étude, il est représentation. En ce sens, l'ethnographie est une fiction :

« Ethnographic writings can properly be called fictions in the sense of “something made or fashioned”, the principal’s burden of the word’s Latin root, *fingere*. But it is still important to preserve the meaning not merely of making, but of making up, of inventing things not actually real » (Clifford, 1986: 6).

La conception de l'ethnographie comme une fiction ne peut être séparée du problème que soulève le style d'écriture du chercheur. En ce sens, plusieurs auteurs proposent de réfléchir à la façon dont nous rendons compte d'un monde (par exemple: Atkinson, 1990; Clifford, 1988; Geertz, 1988; Hammersley & Atkinson, 1995; Van Maanen, 1988). Selon eux, si l'ethnographie est si étroitement reliée à l'écriture, c'est entre autres due à l'utilisation par le chercheur de figures de styles et de procédés d'écritures relevant du récit littéraire à tous moments dans le processus. Ainsi, selon Clifford Geertz, « It is clear that [...] anthropology is pretty much entirely on the side of “literary” discourses rather than “scientific” ones » (Geertz, 1988: 8). John Van Maanen (1988), par exemple, propose que si le style littéraire réaliste est le plus courant chez les ethnographes, ces derniers ont recours à plusieurs autres façons d'écrire. Ces façons sont plus ou moins motivées et légitimes. Elles découlent plus d'un choix par celui qui écrit que d'un passage par osmose de l'univers à l'étude dans toute sa complexité à la page de papier. Hammersley et Atkinson vont également dans ce sens : « The world does not arrange itself into chapters and subheadings for our convenience. There are many contrasting arrangements and ‘literary’ styles that we can impose, more

or less legitimately, on the world » (Hammersley & Atkinson, 1995: 240). Peu importe le style littéraire utilisé, une chose demeure : l'ethnographie ne peut être considérée indépendamment des pratiques du chercheur, que ce soit au niveau de l'écriture du rapport final, ou à celui des autres pratiques de rédaction. Elle est ainsi créée par l'ethnographe et, ce faisant, elle est fiction.

## 2.2. Ethnographie et réflexivité

Nous avons jusqu'ici présenté l'ethnographie comme une méthode ayant fort à faire avec l'écriture. Ce croisement entre l'activité du chercheur et la ponctuation continuelle par l'écriture nous a permis de souligner, tout comme le font Hammersley et Atkinson, que celui-ci est à travers ses pratiques le principal outil de l'ethnographie. En nous concevant nous-mêmes comme étant cet outil premier de la pratique ethnographique, avec nos forces et nos faiblesses, nos erreurs et nos bon coups, nous nous devons de faire une promesse :

« [...] not to lie, but never undertaking to tell the whole truth either. [...] [C]ultural fictions are based on systematic, and contestable, exclusions. These may involve silencing incongruent voices [...] or deploying a consistent manner of quoting [...]. Purportedly irrelevant personal or historical circumstances will also be excluded (one cannot tell all) » (Clifford, 1986: 6-7).<sup>21</sup>

Clifford nous présente l'ethnographie comme une série d'exclusions. Autant dans l'écrit que dans le processus de recherche, l'ethnographie est marquée par de multiples choix. De plus en plus, les pratiques du chercheur semblent inextricablement liées à la co-production de ce qui est analysé.

Selon Mahon (2000), les ethnographes manifestent un intérêt grandissant pour l'implication de leurs propres pratiques dans l'existence de ce qui est analysé : « Some offer productive reflections on how their own disciplinary practices contribute to producing the meanings of the forms they are studying [...] » (Mahon, 2000: 484). Suite à la crise de la représentation annoncée par Marcus et Fischer (1986), la réflexivité devient le mot d'ordre. Comme le propose Charlotte Aull Davies (1999: 4), celle-ci

implique un regard sur soi et sur les façons dont le processus de la recherche affecte le produit de celle-ci<sup>22</sup>. Cette idée implique une conception de l'ethnographe cohérente avec la critique de Clifford : non pas détaché de son objet, il participe à l'installation d'un point de vue sur celui-ci. Ainsi, l'activité créatrice qu'est la production de fiction ethnographique est soumise à un certain positionnement par rapport à ce qui est étudié<sup>23</sup> : l'expression « point de vue » prend tout son sens. La réflexivité nous apparaît donc avant tout comme un regard sur la position du chercheur face au monde.

La réflexivité que nous prônons, axée sur la reconnaissance du positionnement du chercheur face à la production de l'ethnographie – et par le fait même, à son objet – suppose que « [...] the orientations of researchers will be shaped by their socio-historical locations, including the values and interests that these locations confer upon them » (Hammersley & Atkinson, 1995: 16). Ainsi, une question s'impose : d'où observons-nous ce qui est étudié ? De la position d'ethnographe, bien sûr. Mais la réponse n'est pas si simple. Comme le propose Fred Myers (1988), la position du chercheur n'est pas la seule possible, et d'autres cohabitent. Il propose de situer ses pratiques de recherche à l'intérieur d'un enchevêtrement de possibles. Myers souligne que « [...] the political, historical, and social situation of the researcher(s) and the immediate issue determined the concepts through which we would 'interrogate' the empirical evidence » (Myers, 1988: 617). Le chercheur devient un lieu, un point de rencontre où se heurtent différents vecteurs. Il n'est pas simplement un témoin neutre, mais prend position à l'intérieur d'un large réseau. C'est également ce que prône Donna Haraway (1988) quand elle souligne que les études féministes doivent se réclamer non pas d'un savoir « cyclope », universel et objectif, provenant d'un chercheur (masculin) à la fois partout et nulle part, mais d'un savoir situé, local et partiel, provenant d'une prise de position instable. Ce qu'Haraway nous propose, ce n'est pas de ne plus croire en un savoir, mais

<sup>21</sup> Cette citation est une parfaite illustration de ce qu'elle propose. Tronçonnée de toutes parts par des « [...] », elle souligne bien des voix exclues et réduites au silence à l'intérieur d'une simple citation.

<sup>22</sup> Bien vite, la réflexivité amena une foule de chercheurs à se tourner, à l'extrême, sur eux-mêmes. Les limites de certaines recherches furent soulignées par plusieurs auteurs, critiquant par exemple le narcissisme et l'anxiété transpirant de celles-ci, laissant peu de place à l'objet de l'étude et mettant en avant plan le chercheur lui-même (sur ces critiques, voir: Aull Davies, 1999; Marcus, 1994).

plutôt de toujours y reconnaître le jeu des forces en présence. Comme la vue qui est soumise à nos déplacements, le savoir est soumis aux positions que nous prenons dans une tension constante entre différents possibles. Ainsi, nous assumons plusieurs positions entre lesquelles nous glissons, passant plus ou moins discrètement des unes aux autres, assurant une multivocalité à l'ethnographie. En ce sens, la réflexivité dépasse le simple ajout de points de vue : elle est la reconnaissance qu'implicitement et dans certaines limites, chaque chercheur est pluriel, sans être nécessairement un tout cohérent, et doit travailler avec les tensions qui l'habitent, les contradictions, les différences de point-de-vue, etc.

Mais, enfin, comment prendre en considération la réflexivité dans une ethnographie telle que nous la proposons ? Si, comme le propose Watson, « [...] reflexivity is not something which one 'does' [...] but is, rather, an essential and inevitable property of all discourse (including, of course, this) » (Watson, 1987: 29-30), le problème n'est certainement pas la façon de faire preuve de réflexivité dans une ethnographie, mais plutôt la façon de la reconnaître. Afin d'apporter une piste de solution à ce problème de reconnaissance, nous nous proposons de faire un portrait rapide, non exhaustif et caricatural, des principales positions desquelles a été réalisé cette recherche, évoquant ainsi certains des jeux de forces en présence.

---

<sup>23</sup> Le lecteur attentif trouvera ici une nuance entre les contraintes du texte ethnographique présentées par Clifford (1986) et le positionnement du chercheur : dans le premier cas, c'est le texte qui est traversé par des vecteurs de forces tandis que dans le second, c'est l'ethnographe lui-même qui l'est.

### 2.3. Les positions d'un chercheur



***Martin l'ethnographe***

**Description :** *Martin l'ethnographe* possède un bagage considérable de savoirs, de théories, d'outils étranges et de normes académiques. Ses années d'études en communication font pression sur lui afin qu'il ne voit apparaître que des pistes de recherche conséquentes avec cette direction<sup>24</sup>. Il utilise régulièrement le vocabulaire associé aux *cultural Studies* qui semble parfois un peu complexe, voir incompréhensible à l'oreille profane (Howell, 1997). *Martin l'ethnographe* mobilise (trop) souvent des noms et des paroles d'autres personnes afin d'appuyer ses arguments. Il est un grand utilisateur de papiers, qu'ils soient sous forme de livres académiques, de notes de terrain rédigées par lui ou de « pense-bêtes » à saveur analytique. Ce qui le distingue, c'est le poids de l'héritage de la lignée des chercheurs dans laquelle il s'inscrit. Qu'il dorme ou qu'il soit en recherche active, il est toujours habité par une tradition qui le fait agir d'une certaine façon et non d'une autre. Par exemple, *Martin l'ethnographe* n'a que peu d'intérêt pour les recherches quantitatives, bien qu'il en reconnaisse l'importance. Quand il parle à des gens, il a l'étrange manie de les enregistrer, il collecte le maximum de documents et prend des notes jusqu'aux petites heures du matin.

<sup>24</sup> Nous pourrions également ajouter la pression des cadres institutionnels universitaires qui voient dans la recherche académique avec des êtres humains, un programme plus que moderne : « La recherche avec des sujets humains repose sur l'engagement moral fondamental d'améliorer le bien-être, la connaissance et la compréhension des êtres humains [...] » (Conseil de recherches médicales (Canada), Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, & Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada, 1998: i.4). Ainsi, le projet des Lumières est encore bien vivant et fait pression sur *Martin l'ethnographe*.

**Commentaire :** Étrangement, les gens semblent parfois accorder à *Martin l'ethnologue* une grande valeur dans certains domaines liés à la connaissance tout en le considérant comme quelqu'un à « enrôler », à éduquer ou à conscientiser à une cause. Ainsi, non seulement il est une position ayant des conséquences sur le regard posé sur ce qui est à l'étude, mais il a des effets sur la façon dont les gens qu'il côtoie le perçoivent. *Martin l'ethnologue* en vient à ne pas être seulement une position « détachée » qui n'influence que le point de vue, mais participe aux interactions avec les acteurs qui l'entourent.

**Ce qu'il en dit :** *Qui je suis ? Quelqu'un qui fait une ethnographie. Pourquoi je fais une ethnographie ? Je ne sais trop, peut-être est-ce pour garder un contact avec le monde ? Peu importe. Ce qui me marque, c'est la relation que j'ai avec mon « objet de recherche ». Malgré le fait que de nombreux auteurs ont souligné que ma simple présence participe à ce que j'étudie, en poussant par exemple les acteurs à réfléchir sur quelques points, je demeure pour eux extérieur. Ils me considèrent comme un « outsider », en périphérie de l'objet que j'étudie : l'ethnographie n'a rien de punk ! En un sens, pourquoi n'auraient-ils pas raison ? En effet, bien que ma présence dans un lieu physique, dans une relation avec eux soit incontestablement une participation, les préoccupations, les problèmes quotidiens, les objectifs et les intérêts que j'ai, n'ont rien à voir avec ceux des punks. Qu'ont-ils à faire de mes questions épistémologiques ou de mes problèmes de rapport au texte ? Pourquoi la mise au monde d'un mémoire de maîtrise leur serait-elle chère ? N'est-ce pas une brique de plus à déposer sur les tablettes de la bibliothèque ? Pourtant, je vois poindre un certain intérêt sur ce que je ferai en bout de ligne de tout ce que les gens que je rencontre me disent, me donnent ou me montrent. Mais *Martin l'ethnologue* n'est pas punk en soit : je suis un « outsider » à encliquer...*



### *Martin l'amateur de musique*

**Description :** *Martin l'amateur de musique*, comme son nom l'indique, adore la musique. Il met de l'avant son intérêt pour cette forme d'expression dans tous les domaines de sa vie : il en écoute quotidiennement, il se renseigne sur les nouveautés et s'identifie souvent à des musiques qu'il préfère. Comme le propose Frith (1987), il se construit par la musique et est construit par elle. *Martin l'amateur de musique* produit des jugements : « Ceci me rejoint et est bon, cela ne me touche pas et n'est pas bon ». Ces jugements font pression sur ce qui l'intéresse et ce qui ne l'intéresse pas. Ainsi, il dirait qu'il préfère traiter de punk que de yéyé. Parfois, il se laisse emporter par la musique : il devient le croyant le plus convaincu. Par exemple, *Martin l'amateur de musique* se sent attaqué quand on critique ses artistes favoris. Il utilise, lui aussi, tout un vocabulaire : parmi celui-ci, on retrouve notamment les étiquettes associées à la manipulation des « genres » musicaux ainsi qu'une banque de nom d'artistes utilisés comme références ou comparaisons.

**Commentaire :** *Martin l'amateur de musique* semble parfois se laisser emporter. Non pas qu'il tombe en extase, bien au contraire. Il fait plutôt des jugements rapides, se campe par la suite sur ses positions. Par exemple, il ne sera pas capable d'apprécier le concert d'un groupe qu'il n'apprécie guère. Parfois, il quitte la salle, d'autres fois il prend son mal en patience. La pression à laquelle il fait face est celle de ses propres goûts. Ainsi, il écoute les disques qu'il apprécie, parle des artistes qu'il estime et assiste aux concerts qu'il croit qu'il aimera.

Comme le souligne Hennion (1993), la position la plus avantageuse n'est pas celle de *Martin l'ethnographe* ou de *Martin l'amateur de musique* mais peut-être un point mitoyen : ni le croyant, ni l'ethnographe. Plutôt le glissement constant de l'un à l'autre, de la puissance de l'objet à la force circulaire du social, « [...] passer sans arrêt du dedans au dehors, de l'enthousiasme à l'extase, de l'ironie à la transe, du jugement musical à l'oubli de soi accepté, de la captivation par la musique à la jouissance de sa propre force [...] » (Hennion, 1993: 322).

**Ce qu'il en dit : Ce qui me définit comme amateur de musique ne devrait pas mener à une relation directe avec le punk : je ne suis pas amateur de punk, mais de musique. Le problème provient du fait qu'on a souvent décrit les amateurs de certains artistes, voir de certains « genres » musicaux, à l'aide d'une appellation générique leur prêtant ainsi des caractéristiques stéréotypées. Les amateurs de punk ne sont pas exclusivement, ni nécessairement, des punks ! Parfois, on me dit que je n'ai pas le look d'un punk. C'est vrai que je n'ai pas des cheveux verts ni de vêtements à l'effigie des Sex Pistols. Je suis un peu à la limite entre « insider » et « outsider » pour les plus « voyants » amateurs de musique punk. Mais bon, il me semble évident que je ne m'attarderais pas au punk sans en être amateur, ou du moins, sans y voir un certain intérêt<sup>25</sup>. Mes goûts ne sont pas séparés de mes choix...**

---

<sup>25</sup> *Martin l'ethnographe* ajouterait ici que cet intérêt pourrait très bien être de nature différente de celui avancé par *Martin l'amateur de musique* : un « intérêt de chercheur » comme le désir d'explorer une piste théorique ou méthodologique, ou encore de creuser une zone demeurée en marge de l'attention des autres membres de sa « communauté scientifique ».



***Martin le musicien***

**Description :** *Martin le musicien* est une figure qui fut impliquée en tant que batteur dans un groupe de musique punk jusqu'en 2002. Ainsi, ses connaissances préalables et ses expériences en tant que musicien viennent participer au bagage qu'il traîne avec lui. Ceci peut prendre la forme de ce que Goffman (1973) propose: des codes culturels de présentation de soi et un sens du jeu « punk ». L'importance de tels codes a d'ailleurs été soulignée par Laing (1985) pour qui le punk répond à cette mise en scène quotidienne, il est une formation discursive, un « [...] system which supplies for anyone entering it a series of positions to adopt, roles to play and rules to adhere to » (Laing, 1985: 99). Tout ceci fait en sorte que *Martin le musicien* se considère comme un « insider » en utilisant, par exemple, un vocabulaire technique spécifique et un type de comportement qu'ont en commun de nombreux musiciens punks.

**Commentaire :** Cette expérience a permis à *Martin le musicien* de se bâtir un large bassin de contacts. Celui-ci jouit d'un poids considérable dans ce qu'il croit être punk et ne pas l'être. Par exemple, il connaît plusieurs personnes ou organismes jouant des rôles qu'il considère comme clés pour le punk, auxquelles il pense naturellement quand il est question de se renseigner sur celui-ci. Ainsi, sa position le porte à se diriger vers des salles spécifiques afin d'assister à des concerts punks... ou d'en produire. *Martin le musicien* en vient à ne plus être une simple position « d'insider », mais plutôt une figure qui, dans le passé, a participé activement à l'édification du punk à Montréal tel qu'il lui apparaît aujourd'hui.

Ce qu'il en dit : *Étant un musicien, j'ai souvent l'impression de voir le punk d'un autre oeil. En effet, je ne peux m'expliquer pourquoi des gens venant aux concerts auxquels je participais en venaient à pleurer et crier devant nous. J'avais l'étrange sentiment de ne pas avoir la même vision des choses que les amateurs. Bien entendu, lors des concerts, je voyais ce qui se déroulait d'une toute autre façon que la majorité d'entre eux. Sur scène, on n'a pas la même appréhension de ce qui se déroule : on voit les loges, on est pris dans une logistique, on pense à notre performance, etc... Suis-je alors un « musicien punk » ou simplement un musicien ? La première possibilité fait de moi un « membre » de ce qui est punk, l'autre pas nécessairement. Parfois, je rencontre des gens dans des concerts ou des boutiques associés au punk qui me saluent sans que je ne les connaisse, me parlent de mon rôle de batteur ou me demandent des autographes. Pour eux, je fais donc partie de ce « nous » punk. D'autres fois, je regarde ce qui se passe d'un air un peu incrédule me disant que « ces » personnes sont bizarres, étranges : on dirait que ma vision de « derrière la scène » m'exclut du punk. Me promenant entre l'un et l'autre, entre la reconnaissance de Martin le musicien en tant que punk et ma vision un peu sceptique provenant de mon expérience, je m'explique difficilement où j'en suis.*

\*\*\*

Les trois positions que nous venons de présenter semblent bien figées et compartimentées les unes par rapport aux autres. Le curieux croisement des lignes de tensions proposées par *Martin l'ethnographe*, *Martin l'amateur de musique* et *Martin le musicien* n'est pas sans nous rappeler que ces caricatures bougent, glissent. Jamais nous ne sommes figé devant ce que nous étudions : comme le propose Haraway (1988), ce que nous avons appelé notre position plurielle n'a rien d'arrêtée, mais constitue plutôt un emplacement instable et un peu flou. En fait, elle découle en partie de l'incorporation de ces trois caricatures à l'intérieur d'une seule et même entité : *Moi*<sup>26</sup>. Les forces qui émanent des figures présentées plus tôt se croisent et s'entrechoquent dans nos pratiques quotidiennes de recherche. Ainsi, tout n'est pas aussi bien délimité que ce que notre illustration a pu laisser entrevoir : il s'agit d'un mélange formé à coup de croisements et de rencontres entre les différents vecteurs en jeu.

<sup>26</sup> Ici le débat pourrait être lancé sur la notion de sujet. Cela dépassant notre propos, nous le laisserons toutefois en suspens.

S'il est vrai que ces caricatures ne sont que trois des différentes dimensions d'une seule et même personne, il n'en demeure pas moins qu'elles ont chacune eu des conséquences différentes sur le processus de recherche. Bien que les chocs entre les trois furent nombreux, il nous apparaît que c'est à l'intérieur des rapports entourant *Martin l'ethnographe* que la rencontre fit le plus de bruits. En effet, si ce que vous lisez en ce moment est le produit d'un processus de recherche ethnographique, force nous est de constater que nous ne pouvons extraire cette dernière figure et le vecteur de force en émanant de toute l'activité y conduisant. Ainsi, nous proposons de nous attarder aux rencontres entre *Martin l'ethnographe* et *Martin l'amateur de musique*, ainsi qu'entre *Martin l'ethnographe* et *Martin le musicien*.

Le choix de notre objet d'étude découle directement de nos goûts en tant qu'amateur de musique, la recherche ayant été teintée dès le départ par *Martin l'amateur de musique*. Par la suite, tout au long du processus de recherche, nous avons fait des choix relevant des préférences de celui-ci : par exemple au niveau des concerts et des artistes auxquels nous nous sommes attardés. Les conséquences positives de ces choix résident dans le plaisir à côtoyer quotidiennement ce qui est à l'étude.

*Martin l'ethnographe* a également rencontré *Martin le musicien* à de nombreuses reprises dans le processus de la recherche. L'une des façons dont les deux se sont entrechoqués fut dans l'utilisation de *Martin le musicien* afin d'avoir un accès facile aux différentes personnes rencontrées. Nous utilisons la reconnaissance par les « insiders » de notre rôle en tant que batteur dans un groupe relativement connu de musique punk afin de nous présenter et d'obtenir leur collaboration. Par exemple, nous nous présentions régulièrement à l'aide de courriels dans lesquels nous mettions à l'avant plan notre expérience en tant que musicien. En fait, ceci nous a permis de nous faire reconnaître comme « insider » dès le départ. De plus, le réseau de contacts que nous nous sommes forgé à travers les années a pu faciliter le processus de recherche. La concomitance de *Martin l'ethnographe* et de *Martin le musicien* nous a donc permis de

« [...] préparer le terrain en s’y garantissant des entrées et en s’assurant d’en bien connaître les caractéristiques » (Lacasse, 1991: 143).

Le rapport entre ce qui est à l’étude et notre propre histoire de membre d’un groupe de musique nous a semblé parfois des plus intéressants. En effet, il nous semble que nos pratiques de musicien ont participé à construire notre objet tel qui nous est apparu. Bien plus qu’à travers le *point de vue sur*, notre participation a dépassé les limites du moment de la recherche. Au delà de la relation avec ce qui est étudié dans le cadre de l’ethnographie, notre participation à la fiction était telle que le thème de celle-ci n’aurait pu être ce qu’il était sans notre complicité préalable en tant que musicien. Notre rôle de musicien au sein d’un groupe de musique punk nous a ainsi précédé : avant même l’ethnographie, de nombreuses traces de notre passage étaient déjà perceptibles. Par exemple, à la suite d’une entrevue réalisée avec un intervenant, celui-ci nous apprend qu’il est déjà venu nous voir à un concert et que c’est en partie suite à cela qu’il a créé un site Internet dédié au punk, la pratique pour laquelle nous l’avons rencontré.

« Nous quittons par la suite le café et en marchant vers l’auto, il me dit qu’il est déjà venu me voir en show et que mon premier e-mail l’a rudement impressionné : il en était gêné! [...] Bref, mon groupe est l’un de ceux qui lui ont fait aimer le punk et faire ce site... je suis donc plus embarqué que je ne le croyais... » (Journal de bord, 9/12/2002).

*Martin l’ethnologue* en venait à étudier ce que *Martin le musicien* avait participé à instaurer. Ainsi, la réflexivité semble dépasser la méthode : nous avons participé en partie à faire ce qui est à l’étude tel qu’il nous apparaît aujourd’hui.

L’approche que nous prônons, reconnaissant la participation du positionnement du chercheur par rapport à ce qui est étudié dans la production d’une fiction, met l’emphase sur les pressions exercées par une foule de vecteurs tout au long du processus de recherche. Dans notre cas, ce furent les pressions de l’ethnologue, de l’amateur de musique et du musicien qui semblèrent les plus probantes. En résumé, il nous semble difficile de considérer l’ethnologue comme la seule voix présente à l’intérieur d’une telle recherche. Comme nous l’avons présenté plus tôt, la position d’un chercheur est

plurielle : « Les observateurs en chair et en os ne sont jamais « seuls », mais sont toujours préhabités de toute une culture et d'un langage » (Fourez, 2001: 55).

Le lecteur attentif aura remarqué l'utilisation que nous avons faite jusqu'à maintenant de la première personne du pluriel dans ce texte – le « nous ». Pronom curieux s'il en est un, le « nous » met en relief deux connotations opposées. La première, mise de l'avant dans l'analyse par Steven Shapin et Simon Schaffer (1993) de textes scientifiques, souligne le désir de faire preuve de modestie. La seconde est empreinte de grandeur et est utilisée dans différents écrits afin de marquer l'autorité : c'est le « nous » de majesté. Ce qui est intéressant dans ces deux utilisations apparemment discordantes est que, dans l'ethnographie du moins, elles ne le sont pas tant que ça. Les écrits ethnographiques mettent bien souvent en jeu les deux « nous » à la fois : se fondant sur certains canons académiques, ils déploient un « nous » à la fois modeste afin d'être reconnu des pairs et autoritaire pour souligner la distance sujet-objet. La pression de *Martin l'ethnologue* se fait évidemment en ce sens, mais l'utilisation que nous prônons du « nous » n'est pas étrangère à la vision du positionnement pluriel que nous avons présentée. En effet, la coprésence de plusieurs « caricatures » à l'intérieur d'un même travail nous pousse à utiliser ce pronom afin de souligner que nous ne sommes pas figé dans une seule voix.

#### 2.4. Quelques considérations sur le positionnement

Le positionnement que nous avons présenté jusqu'ici suppose d'emblée la présence d'un Autre. En effet, si position il y a, c'est par rapport à quelque chose « d'extérieur » au chercheur, communément appelé un « objet de recherche », un Autre : « [...] an object that can be defined only in its relation to the researcher » (Grenier & Guilbault, 1990: 393). Comme nous l'avons vu, celui-ci est représenté à travers les pratiques ethnographiques. La représentation n'est pas synonyme de la chose représentée, mais parle pour elle en d'autres lieux, d'autres temps, d'autres contextes par le biais de l'ethnographie. L'acception politique du terme « représentation » refait ici surface : « The gap between engaging others where they are and representing them where they aren't [...] » (Geertz, 1988: 130). En effet, les problèmes soulevés par la *crise de la représentation* questionnent la légitimité du chercheur à parler au nom d'un autre, à en

construire une fiction. Celle-ci s'ancre dans une conception plaçant la légitimité comme provenant non pas de conventions extérieures au chercheur, mais de la relation que l'ethnographe a avec ce qui est à l'étude, avec l'Autre. La représentation de cet Autre par un chercheur qui en vient à lui servir de porte-parole devant d'autres instances, se légitime à travers l'acceptation pour le premier d'être exprimé en mots par le second.

Pour plusieurs auteurs (par exemple: Aull Davies, 1999; Hammersley & Atkinson, 1995; Van Maanen, 1988), l'ethnographie est nécessairement affaire de politique en un autre sens. L'ethnographe étant pris dans un réseau de jeux de pouvoirs, ses pratiques seront certainement marquées du sceau politique. Ainsi, le chercheur est vu comme un acteur devant négocier avec des institutions – l'université, les gouvernements, les organismes subventionnaires, etc... – afin d'être en mesure de mener à bien son projet. Cette perspective « politique » sur l'ethnographie recoupe en partie ce que nous avons présenté comme les tensions exercées sur *Martin l'ethnographe*. En ce sens, la légitimité à produire une fiction sur ce qui est à l'étude provient de conventions préexistantes à la recherche. Comme le proposait Savigliano (1995), avant même de débiter le processus de recherche, l'ethnographe est « colonisé » par une foule d'institutions auxquelles il doit rendre des comptes et qui le sanctionneront. Par exemple, Maxwell (2002) souligne l'importance que prennent ces institutions dans ce qu'il appelle « the academic economy » : la compétition pour voir ses travaux publiés, donner des conférences et avoir un emploi. Les implications politiques de l'ethnographie peuvent cependant dépasser le cadre académique. Par exemple, Hammersley et Atkinson (1995) traitent des conséquences que peuvent avoir certaines recherches quand elles sont utilisées à des fins « politiques ». Cependant, dans ce cas la légitimité ne semble plus être le problème de l'ethnographe mais plutôt celui d'autres intervenants puisant leurs arguments dans la recherche produite<sup>27</sup>.

L'adéquation entre ces différents jeux de pouvoirs au sein de l'ethnographie et le positionnement proposé plus tôt nous illustrent bien que le processus de recherche

---

<sup>27</sup> Donna Haraway (1988) fait partie de ces chercheurs prônant la réinscription de la pratique ethnographique dans un cadre politique : la recherche doit servir à quelque chose en dehors notamment des milieux académiques desquelles elle émane.

s'inscrit dans une panoplie de rapports : entre l'ethnographe et l'Autre en tant qu'objet d'étude, mais aussi entre l'ethnographe et de multiples instances institutionnelles et discursives, notamment. Le chercheur n'est pas simplement en face de quelque chose à étudier, mais doit avoir conscience que la production de sa recherche prend place en relation avec différents discours sur le même Autre. Comme le proposent Line Grenier et Jocelyne Guilbault (1990),

« [...] the emerging question would aim to elucidate how, in popular music studies, the researchers' discourses contribute to constructing the Other and how, by the same token, they position their own discourses *vis-à-vis* those of critics, musicians, or music industry people, for example » (Grenier & Guilbault, 1990: 393).

En ce sens, Fred Myers (1988) s'était intéressé à son rôle face à une panoplie de discours disponible traitant de son « objet d'étude »<sup>28</sup>. Pour notre part, nous croyons qu'une ethnographie doit prendre en considération non seulement le punk, mais également ces « autres discours » en refusant de les distinguer *a priori* : dans les deux cas, la pratique permet le punk et le fait tel qu'il est. La recherche que nous proposons, en adoptant une vision flexible de l'ethnographie (Hammersley & Atkinson, 1995), permet de rendre compte à la fois de ce qui est dit sur le punk et de ce qui y est observé en considérant l'un et l'autre comme impossibles à distinguer, à séparer *a priori*.

## 2.5. Le processus de filature

James Lull (1987) a mis en lumière le rôle capital que jouent les concerts pour le punk : ils en sont le cœur et l'âme. Dans son étude, il proposait qu'il en s'agissait de l'un des piliers : « Punk records, tapes and especially the live shows are central to the movement [...] » (Lull, 1987: 235). Partant de cette affirmation, nous avons proposé l'étude de tels événements comme porte d'entrée à notre recherche. Cependant, ce point de départ ne doit pas nous contraindre. Nous proposons de le voir comme une place au sens que lui donne Doreen Massey, c'est-à-dire comme « [...] constructed out of particular interactions and mutual articulations of social relations, social processes, experiences and understandings [...] » (Massey, 1993: 66). Non plus borné à une notion

---

<sup>28</sup> Dans le cas du texte de Myers, l'Autre sur lequel porte les différents discours existants est un groupe « d'aborigènes » australiens.

géographique, un lieu circonscrit matériellement par une frontière géographique, le concert punk éclate et l'étude de celui-ci semble s'étendre à une panoplie d'acteurs, de lieux et d'objets hétéroclites, dépassant les murs et les heures à l'intérieur desquelles le concert se tient.

Évidemment, les concerts punks sont des événements sporadiques de quelques heures. Plusieurs salles montréalaises sont propices à de telles manifestations ou y participent d'une façon ou d'une autre. De plus, ne désirant pas nous arrêter aux portes du concert, nous favorisons l'ouverture vers d'autres lieux et d'autres pistes qui nous semblent pertinentes afin d'informer notre problématique : la flexibilité et la mobilité du chercheur sont notre mot d'ordre. Comme le propose Marcus (1998), l'ethnographe ne peut plus se contenter de lieux fixés à l'avance, mais doit se lancer sur la piste d'une démarche « multi-sites » fondée sur les « lieux d'observations » multiples. En ce sens, tout comme Massey (1993), Lipsitz propose que les places – dans ce cas-ci, les concerts – permettent la reconnaissance « [...] of new networks and affiliations ; they become crucible for complex identities in formation that respond to the imperatives of place at the same time that they transcend them » (Lipsitz, 1994: 6). Le concert devenant une croisée des chemins pour de multiples trajectoires, notre point d'entrée semble être l'occasion de lancer notre recherche sur de nombreuses pistes d'investigation.

La porte semble ouverte au problème de la stratégie à mettre en œuvre : doit-on se délimiter un terrain à l'avance auquel nous nous attarderons, ou doit-on favoriser une étude plus ouverte ? Une solution intéressante à ce problème – la délimitation du « terrain » – semble être celle de la filature. Un peu à la façon d'un détective, dans notre recherche nous nous sommes proposé de pister les différentes traces qui nous sont apparues. Mais, filer à partir de quel critère ? Nous ne le savions pas à l'avance outre la pertinence que nous y voyons pour notre problématique et, comme l'exprime Bruno Latour, « ce n'est pas une raison pour ne pas commencer. Car d'autres semblent le savoir et définissent constamment qui sont les acteurs qui les entourent, ce qu'ils veulent, ce qui les cause, ainsi que les moyens de les affaiblir ou de les associer »

(Latour, 2001: 23)<sup>29</sup>. Toutefois, tout ceci ne nous éclaire pas sur le premier pas franchi : comment commencer ?

## 2.6. Le premier pas (ou presque)...

La question des critères théoriques de la filature que nous venons de souligner cache en fait celle des considérations pratiques contraignant notre enquête. La première à laquelle nous avons dû faire face est sans aucun doute celle du découpage géographique. En effet, bien loin de vouloir nous astreindre à un territoire fixe, nous avons dû malgré tout répondre aux impératifs de la distance. Étant résident de Montréal, la proximité des « lieux » où nous devions nous déplacer fut d'une importance non négligeable. Ainsi, notre démarche ethnographique s'est limitée au territoire montréalais, ou du moins aux matériaux facilement accessibles dans cet espace bien concret. Évidemment, ceci n'est pas sans inclure les différentes possibilités que les médias d'aujourd'hui permettent : ainsi, des discours médiatiques de toutes sortes ont été considérés, nonobstant leur caractère montréalais, comme les fanzines<sup>30</sup> de même que l'Internet qui ont pu faire office de « lieu d'investigation ».

Étant donné que nous nous refusons le droit de juger *a priori* du caractère punk d'une musique, nous avons fait de même des concerts. Ainsi, comment choisir un premier concert – notre premier pas – sans tomber dans le piège de l'imposition sur celui-ci de catégories qui ne seraient pas celles apposées par des *insiders* ? Peut-être en faisant appel à *Martin le musicien* ? C'est en effet l'expérience que nous avons en tant que musicien qui nous a permis de trouver une solution. *Martin l'ethnographe* dirait que nous nous sommes proposé, à la suite de la méthode de Latour pour « suivre les acteurs », de choisir des concerts considérés punks par les acteurs eux-mêmes. La connaissance de sites Internet se réclamant comme punk sur lesquels des calendriers de

<sup>29</sup> Un peu comme le fait Latour, Hennion propose comme méthode de suivre les accusations des acteurs afin de voir qui ils convoquent et ce qu'ils leur accordent comme caractéristiques : le premier pas du « vaste repeuplement » qu'il annonce (voir Hennion, 1990).

<sup>30</sup> Dans son étude des sous-cultures animant le Royaume-Uni, Hebdige (1979) donne cette définition des fanzines : « The fanzines [...] were journals edited by an individual or a group, consisting of reviews, editorials and interviews with prominent punks, produced on a small scale as cheaply as possible, stapled together and distributed through a small number of sympathetic retail outlets » (Hebdige, 1979: 111). Nous reviendrons plus en détail sur les fanzines au chapitre trois.

concerts étaient diffusés permet de trouver les artistes étiquetés par cet attribut, de connaître les concerts qu'ils donnent et les endroits où ils se produisent<sup>31</sup>.

### 2.6.1. La démarche ethnographique

Tout ceci est fort intéressant nous direz-vous, mais qu'en est-il des pratiques effectives de recherche ayant donné naissance à ce mémoire ? Partant d'un intérêt certain pour la scène punk montréalaise, nous nous sommes engouffré rapidement dans son exploration. Nous nous proposons de nous concentrer sur une période de temps particulière afin de maximiser l'efficacité de notre travail. Il nous a été possible de discerner des périodes de l'année, sorte de saisons des concerts, où l'observation pourrait être plus efficace et dense en épluchant les archives des journaux culturels montréalais, des fanzines et des sites Internet dont nous avons déjà traité. Ainsi, il nous est apparu que le nombre de concerts en salle à Montréal est supérieur lors des trimestres scolaires traditionnels : la saison automnale représente la « rentrée culturelle » à Montréal et de nombreux concerts y sont organisés<sup>32</sup>. Dès le mois de septembre 2002, c'est-à-dire avec la rentrée culturelle à Montréal, nous nous sommes attardé à trouver un premier concert avec lequel nous pourrions briser la glace. En croisant la situation géographique que nous préférons avec la période de rentrée culturelle, nous avons pu identifier deux concerts en particulier dont le titre laissait clairement voir que le punk serait à l'ordre du jour. Enfin nous pouvions sortir du petit bureau qui nous avait servi de « lieu » de recherche jusqu'alors et mettre le pied à l'extérieur de notre appartement. Des premiers concerts pistés dans les « calendriers spectacles » des sites Internet, nous avons pu en filer de nombreux autres à l'aide des tracts, des groupes s'y produisant et des salles où ils avaient lieux. Après chaque concert auquel nous avons assisté, nous nous sommes

---

<sup>31</sup> Quelques exemples de sites Internet destinés au punk sur lesquels nous pouvons retrouver des informations en lien avec les concerts punks : <http://www.subquebec.com/>, [http://www.geocities.com/punk\\_oueb/index.htm](http://www.geocities.com/punk_oueb/index.htm), <http://www.quebecpunkscene.net/>, <http://kebecpunk.cjb.net/>, <http://www.punkzone.cjb.net/>. Il est à noter que tous ces sites ont comme caractéristique de comporter dans leur titre ou celui de l'une de leurs sections le mot « punk ».

<sup>32</sup> Mais cette connaissance préalable, naissant des tensions de *Martin le musicien* et de *Martin l'amateur de musique*, laisse planer un doute en ce qui a trait à l'instant zéro de notre démarche. En effet, si un moment pour débiter « l'observation » fut déterminé par la « rentrée culturelle », le moment où nous avons acquis les savoirs nous permettant de proposer un premier pas est antérieur à notre intérêt pour la recherche académique. Alors, quand avons-nous commencé ? Nous pourrions reculer loin en arrière afin de remettre au jour la genèse de ces traces d'acquisition d'informations utiles à cette étude. Cependant, cela dépasse notre propos ici.

nous sommes concentré à raconter dans un cahier de note le déroulement de la soirée, nos observations, les questions que nous nous posions et ce que nous avons entendu avec le plus de détails possible

L'accès aux concerts ne fut pas une tâche ardue, bien au contraire. En effet, notre premier pas devant être fait dans un concert, un événement public, la question d'obtenir les autorisations ne se posait pas. Mais que le concert soit officiellement public ne veut pas dire que tous y seront les bienvenus. Comme le propose James Lull (1987) dans son ethnographie de la *subculture* punk, certaines personnes tendent à être considérées comme des gens à ne pas côtoyer. D'autres encore jureront tout simplement dans le décor. Ainsi, ce n'est pas parce que l'accès est libre qu'il est pour autant aisé. Comme nous l'avons proposé plus tôt, l'apport de notre expérience antérieure nous a grandement aidé à agir adéquatement.

Lors des concerts, nous avons eu l'opportunité de croiser des personnes avec lesquelles il nous semblait pertinent de s'entretenir dans un autre contexte, plus propice à la discussion. L'accès à celles-ci ne fut pas aussi facile que celui aux concerts. Comme nous l'avons présenté plus tôt, nous avons pu utiliser notre expérience de musicien afin de nous garantir des entrées. Typiquement, ce premier contact se faisait pendant un concert ou par courriel. Dans le premier cas, c'est à travers une conversation informelle que nous convenions de nous rencontrer. Dans l'autre cas, c'était à travers une présentation du projet de recherche (*Martin l'ethnographe*) et de *Martin le musicien* que le contact se faisait. Par chance, bien des personnes avec lesquelles nous avons pu échanger portaient plusieurs chapeaux à la fois : par exemple, la première intervenante rencontrée, Cynthia, est animatrice de radio et responsable des communications dans un organisme voué à la promotion de la relève musicale francophone. L'utilisation du magnétophone nous a soulagé de la contrainte de la prise de notes et a facilité la discussion en permettant les commentaires, les blagues, les informations ou tout simplement les potins d'être échangés dans un mode relativement informel. Toutes sortes de décors ont servi de cadre à ces rencontres : restaurant-bar « country », petits cafés, bureau de travail, salle de séjour de résidence privée, restaurant « in », etc.

Chaque rencontre nous a permis de nous lancer vers d'autres pistes, d'autres intervenants, d'autres lieux, etc.

À travers tout cela, nous avons carrément ramassé tout ce qui nous tombait sous la main : tracts, fanzines, articles de journaux, pamphlets anti-mondialisation, billets de concerts, copies de sites Internet, macarons, disques, impression de courriels, etc. Dans la pièce qui nous servait de quartier général, une petite boîte à quatre tiroirs servait de fourre-tout et permettait de mettre un peu d'ordre dans tout ce fouillis.

Si une piste commençait à s'ouvrir devant nous, nous en profitions pour la creuser et tenter de pister les endroits où nous pourrions obtenir plus d'informations afin d'en éclaircir certaines zones grises. Par exemple, afin de clarifier certains détails nous nous sommes rendu aux archives municipales de Montréal et avons passé en revue quelques dossiers documentant les décisions prises par la Ville. La liberté de l'ethnographe nous a permis de nous écarter un peu de notre chemin et de nous intéresser non pas uniquement au concert mais également à d'autres pratiques, lieux, personnes et institutions pertinents pour comprendre la scène punk montréalaise.

## 2.7. ... et la suite

Le déroulement de notre recherche a pris la forme d'une oscillation constante entre théorie et terrain, analyse et recherche d'informations. Une démarche ethnographique est marquée par des constants allers et retours : « L'enquête de terrain procède par itération, c'est-à-dire par allers et retours, va-et-vient. [...] [L]'itération, c'est aussi, en un sens plus abstrait, un va-et-vient entre problématique et données, interprétation et résultats » (Sardan, 1995: 94-95). L'analyse débuta ainsi dès le début de notre démarche : tout au long de la recherche, afin de pouvoir filer de bonnes pistes, nous avons dû interpréter les informations recueillies et faire des choix. Des décisions constamment marquées par l'interprétation des données ont été prises : « Certaines de ces décisions [...] prennent la forme d'un choix d'interprétation : le chercheur prend partie entre plusieurs possibilités [...]. Ces interprétations sont incontournables : il n'est pas de recherche possible sans elles » (Kaufmann & Singly, 1996: 92).

Hammersley et Atkinson (1995) proposent quelques pistes de réflexion pour l'analyse des informations recueillies par le truchement d'une méthode ethnographique. L'organisation des différentes informations « retenues », composées entre autres de notes de terrain, d'enregistrements sonores d'entrevues, de résumés de conversation informelles, de fanzines, d'articles de journaux et de documents administratifs, est selon eux cruciale. Ils proposent un retour attentif et récurrent aux informations recueillies. De cette façon, un mouvement de balancier entre matériau et théorie, terrain et problématisation permet de donner à cette recherche les outils nécessaires à son caractère souple. L'accumulation des informations aidant, l'itération entre les données et l'interprétation nous a forcé à revoir régulièrement nos concepts et pistes d'investigations.

Nous ne considérons pas notre démarche comme un saut du socle flamboyant de l'abstraction théorique vers les caveaux ténébreux du terrain, mais bien comme une tendance à voir les deux s'informer mutuellement – l'abstrait par le concret et vice versa : « [...] to insist upon the separation of theory from empirical data might be to reproduce that of anthropologist and informant, or to neglect the fact that all theory is historically and culturally situated and ideologically influenced » (Cohen, 1993: 133). Dans cette recherche, nous avons favorisé une réciprocity des échanges entre terrain et théorie, informations et concepts. La théorie nous a fourni un angle d'approche pertinent et des concepts clés ; l'objet de recherche nous a ouvert les portes de nouvelles voies d'interrogations et de nouveaux développements conceptuels.

\*\*\*

L'ethnographie est un objet de réflexion passionnant qui a selon nous été solidifié par les débats entourant la crise de la représentation ainsi que l'attention portée à la réflexivité et aux enjeux théoriques, méthodologiques et éthiques qu'elle soulève. Bien loin de scier la branche sur laquelle est assis l'ethnographe, ces débats ont permis d'en examiner la solidité et de pointer vers l'écrêteau cloué sur l'arbre avertissant des dangers que comporte l'escalade. Steve Woolgar (1988) considère que la principale réussite de ces

re-questionnements est d'avoir semé le doute sur l'ethnographie : « The by-now familiar point is that ethnographic texts can no longer be regarded as the authoritative and docile records they might once have been » (Woolgar, 1988: 27). Nous considérant nous-mêmes comme étant notre propre outil, en le soupçonnant et en tentant de le comprendre du mieux que nous pouvons, nous ne nous réclamons pas d'une « objectivité » dans le sens dur du terme. En effet, est-il possible de conceptualiser une fiction impartiale et neutre ? Nous ne croyons pas. Le doute face à notre travail doit demeurer, garantissant ainsi la lecture de celui-ci contre la trop grande naïveté.

La popularité grandissante de l'ethnographie dans les domaines des communications et des *cultural studies* ne fait aucun doute. Écrivant en 1993, Sara Cohen soulignait tout de même le peu d'études à caractère ethnographique sur les pratiques entourant les musiques populaires. Depuis une quinzaine d'années, quelques travaux ont malgré tout été publiés (par exemple: Cohen, 1991; Guilbault, 1993; Hennion, 1988; Shank, 1994). Nous l'espérons, cette modeste contribution participera au nouvel engouement pour l'ethnographie et à ses recours différenciés.

## TROIS

«Je n'ai rien à déclarer à part que...»:

### Rien à déclarer et le monde punk

#### 3.1. Du monde de l'art au monde des acteurs

Ce soir-là devant la porte de la salle de concert, je me suis attardé un peu. Trop rares jusqu'à ce moment avaient été les occasions où j'avais pu assister à un concert auquel je ne participais pas en tant que musicien. Les répétitions, les concerts et les obligations traditionnelles d'un étudiant universitaire avaient longtemps occupé toutes mes soirées. Or, les circonstances ont voulu que ma passion pour la musique et celle que j'entretiens jalousement pour la recherche académique se rejoignent. Enfin, j'ai pu faire d'une pierre deux coups et m'attarder à l'étude de ce qui avait occupé le plus clair de mon temps jusque-là : la musique. Toutefois, la confiance que j'avais acquise suite aux nombreux concerts que le groupe dont je faisais partie a donnés, semblait maintenant me manquer. Était-ce le changement de rôle, le manque d'expérience ethnographique ou la nostalgie, je ne le savais pas. Prenant une grande respiration, je suis entré me disant qu'il n'y avait rien de différent et que je m'y sentirais probablement comme chez moi.

Tel qu'annoncé, le concert avait lieu un mercredi du mois de septembre et devait commencer vers 14h, mais je n'ai pu m'y présenter avant 20h. Conséquence : j'ai raté les prestations de plusieurs groupes. En descendant quelques marches, je me suis retrouvé en face d'un homme aux cheveux rasés à qui je devais payer mon billet d'entrée.

« - C'est combien ce soir ?

- C'est 6\$. Là c'est The Phlegs qui jouent mais ils sont arrivés en retard faque y reste toutes ces bands-là encore. C'est les meilleurs ! »

Après lui avoir payé mon entrée et l'avoir convaincu que j'étais d'âge majeur, je me suis dirigé, un étage plus bas, vers le cœur de la salle. À combien de concerts similaires avais-je participé ici ? Je ne m'en souvenais plus. Peut-être dix, peut-être plus. Cette fois cependant, la salle était différente. Ce n'était pas dû au fait que je n'avais jamais pris le point de vue du spectateur, loin de là<sup>33</sup>. Non. C'était plutôt que la salle me semblait incroyablement vide. En fait, nous étions peut-être dix personnes devant la scène, les autres étant agglutinés dans la section réservée au bar. Au total, cette salle d'une capacité de près de 400 personnes n'en comptait pas plus de cinquante : comparativement aux derniers concerts auxquels j'avais participé ici, cette soirée n'était pas un « succès de foule ». Je ne connaissais pas le groupe qui jouait à ce moment, mais je savais cependant qu'il y en avait au moins dix autres qui participaient à ce concert. Tant de groupes, tant de musiciens et un si petit public...

Un autre groupe est monté sur scène et la salle me sembla encore plus vide. Je me suis alors aperçu que plusieurs personnes que j'avais prises pour des spectateurs étaient en fait des musiciens d'autres groupes. Je fis un calcul rapide. Posant comme prémisses qu'il y avait environ quatre membres par groupe (un guitariste, un bassiste, un batteur et un chanteur) et qu'il y avait au total 11 groupes, j'arrivais au sous-total de 44 personnes. Ajoutez à cela le technicien de son, les gens de la sécurité, la barman, le « portier »... et vous arriverez à la conclusion que j'étais, à peu de choses près, le seul spectateur ! Assurément, je faisais erreur, mais le sentiment d'inconfort qui en résulta me gêna. Il me sembla que ce concert n'était peuplé que de participants. Au fur et à mesure que les groupes ont défilé, le sentiment que j'étais le seul spectateur tendit à se confirmer : toutes les personnes présentes semblaient impliquées dans le concert. Soit qu'elles étaient musiciennes, soit qu'elles s'impliquaient d'une autre façon : comme cette fille qui semblait chargée de « conseiller » le technicien de son.

Le concert n'était pas encore terminé que je partis. Pour une fois que je ne participais pas à l'organisation d'une soirée, je demeurais convaincu d'avoir été le seul à n'y être présent qu'à titre de spectateur. En mettant le pied sur le trottoir, j'ai pu enfin prendre une grande bouffée d'air et me sentir un peu moins seul parmi les rares passants de ce mercredi soir au centre-ville.

### *3.1.1. Un monde...*

À première vue, le récit de cette soirée de concert semble bien étrange. Ce qu'il souligne, c'est le rapport surprenant entre le (très) petit nombre de spectateurs et l'abondance de personnes impliquées dans la production de cette soirée. Toutes semblaient participer, de près ou de loin, à sa production. Le concert était un petit monde où tous collaboraient d'une façon ou d'une autre. Les gens impliqués à tous les niveaux se déployaient en un tissu étrange peuplé de musiciens, personnel de sécurité, barman, technicien de son, etc. Chaque personne semblait avoir son importance. Comme un réseau échevelé, les personnes participant à ce concert contribuaient à en permettre l'expérience telle qu'elle est apparue. Le nombre de personnes impliquées est plus imposant qu'il n'y paraît. En fait, aux artistes et spectateurs doivent être ajoutées celles qui remplissent pour l'occasion une panoplie d'autres fonctions. La liste de celles-ci pourrait très bien s'allonger et dépasser les murs et le moment du concert en incluant, par exemple, le concepteur de l'affiche de la soirée ou le producteur ayant fourni les fonds nécessaires à la location de la salle. Notre objectif n'est pas d'en faire une pleine énumération, dans un premier temps, ou d'en présenter quelque échantillon représentatif. Nous voudrions simplement souligner comment ce petit monde mis à profit pour une seule soirée s'apparente à ces « mondes de l'art » analysés par Howard S. Becker (1988).

Dans un ouvrage dédié aux pratiques concourant à la production artistique, Becker a inauguré l'idée que l'œuvre d'art n'est pas le produit d'un seul artiste et de son talent, mais le résultat d'une collaboration plus largement tissée impliquant de multiples

---

<sup>33</sup> En fait, la formule des concerts « punks » met en jeu généralement un minimum de trois groupes de musique. À tous les concerts auxquels j'ai participé, j'ai assisté à leur performance en tant que spectateur.

intervenants. Ainsi, selon lui, « [u]n monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art » (Becker, 1988: 58). Becker propose toute une liste d'activités possibles dans le réseau complexe de la production artistique. Selon lui, les activités se devant d'être exécutées vont de la création de l'idée de l'œuvre à son appréciation ou sa critique en passant par l'exécution, les activités de renfort<sup>34</sup>, l'instruction ainsi que la législation d'un certain ordre social. Ce qui peuple le monde de l'art, ce sont des rôles réunis par un lien de collaboration plus ou moins fort. Pour Becker, l'importance est mise sur les différentes fonctions entrant directement ou non dans la production d'une œuvre d'art. Ainsi, il nous présente une façon de voir les mondes de l'art comme des chaînes d'activités dont le produit final est l'œuvre d'art dans la société.

Antoine Hennion laisse entrevoir son appréciation des propositions de Becker. Il voit dans le « monde de l'art » une idée faisant écho à ses propres préoccupations :

« [...] leur intérêt est de traiter sur le même plan le fabricant de matériels, le distributeur, le public, l'artiste, le critique, l'éditeur, l'État, le théoricien. Tous participent à l'existence de leur monde d'art commun. L'art n'existe pas hors de ces mondes, et inversement chaque maille du réseau dépend des autres » (Hennion, 1993: 140).

L'un des problèmes que pose l'approche de Becker à Hennion est qu'elle ne se contente que des personnes. Si Becker confère à toutes les personnes du monde de l'art plus ou moins la même importance, il laisse de côté les objets. En bon sociologue héritier de la tradition de l'École de Chicago, il s'intéresse à l'activité humaine avant tout. Selon Hennion, c'est là bien souvent le lot de la sociologie de l'art. Là où ce dernier semble ouvrir une brèche, c'est dans sa poursuite du programme annoncé par Callon (1986) lequel consiste à traiter les humains et les objets sur un même plan<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Becker donne comme exemple des activités de renfort, le balayeur de scène, le livreur de café et l'encadreur d'une toile. Selon lui, ces activités varient selon la discipline artistique (nous dirions pour notre part, le monde dans lequel elles sont impliquées). Il demeure cependant mystérieux sur cette catégorie d'activités impliquées dans les mondes de l'art, sinon que « [...] c'est une catégorie résiduelle où nous rangerons toutes les activités difficiles à classer ailleurs » (Becker, 1988: 30).

<sup>35</sup> C'est le principe de la libre association. « Il exige en particulier que l'observateur abandonne toutes distinctions *a priori* entre faits de Nature et faits de Société et qu'il rejette l'hypothèse d'une frontière définitive séparant les deux » (Callon, 1986: 176).

Désirant souligner l'apport que fait l'histoire de l'art à la conception « objet-phobique » de la sociologie, Hennion rappelle les thèses de Baxandall (1985). Celui-ci souligne, entre autres, l'importance de certains pigments de couleur bleue. Ces pigments étaient connus au Quattrocento pour être dispendieux et les œuvres les mettant à profit étaient d'autant plus appréciées qu'était grande la valeur des matériaux de base utilisés. Mais cette couleur joue également un rôle dans l'appréciation que nous avons, aujourd'hui, des œuvres de cette époque : le pigment tant prisé au Quattrocento a la propriété de préserver beaucoup plus longtemps les peintures. Ainsi, les œuvres qui sont appréciées aujourd'hui pour leur grande beauté le sont entre autres grâce à un petit pigment. Celui-ci, un objet utilitaire sans plus pour les sociologues de l'art, devient avec l'histoire de l'art vue par Baxandall un sujet participant à l'appréciation aujourd'hui des œuvres du quinzième siècle. De même que le mécène participe à l'existence de la toile par son don d'argent et ses exigences contractuelles, le pigment collabore à l'édification de cette peinture au prestigieux rang de chef-d'œuvre. Pour Hennion, la sociologie de l'art a tout à retenir de cette histoire de l'art. Il propose, à l'aide du concept de médiation, un rapprochement de ces deux champs : tous sont des acteurs<sup>36</sup> au même titre. Nous proposons donc de poursuivre ici le programme de repeuplement ouvert par Hennion, qui ne se borne pas à un repeuplement des humains, leur ajoutant ce qui participe de près à leur vie quotidienne : les objets. Non plus le monde de l'art, mais le monde des acteurs<sup>37</sup>.

### 3.1.2. *Qu'est-ce que le punk ?*

Penchons-nous sur ce qui nous intéresse ici : le punk. Qu'est-ce ? Nous avons vu au premier chapitre ce que ce phénomène mettait en jeu sur le plan conceptuel : un genre,

---

<sup>36</sup> Terme utilisé par Latour qui l'a lui-même emprunté de A. J. Greimas (par exemple, voir Greimas & Courtés, 1993) : « J'utilise les termes « acteur », « agent » ou « actant » sans aucun préjugé sur ce qu'ils peuvent être, ou encore sur les différentes propriétés dont ils peuvent jouir. Bien au-delà du « personnage » ou du « rôle », leur caractéristique essentielle est d'être des entités autonomes. Ils peuvent être n'importe quoi : un individu (« Pierre »), un collectif (« la foule »), une représentation figurative (anthropomorphique ou zoomorphique) ou non figurative (« le destin ») » (Latour, 2001: 22-23).

<sup>37</sup> La thèse d'Hennion s'appuie sur le concept de la médiation qui a fait l'objet d'une discussion au chapitre un.

une *subculture*, une scène. Mais dans la vie de tous les jours, à quoi faisons-nous référence quand nous utilisons ce terme ?

« Là, après ça, je sais que ta question va être : « Qu'est-ce qui est punk ? » C'est l'affaire la plus difficile à répondre maintenant parce que le punk a tellement pris une envergure débile ! [...] C'est probablement la ligne la plus dure à tracer » (Réjean, rencontré le 28/11/2002).

Réjean, pourtant habitué par son travail à parler de punk – il est l'animateur d'une émission de télévision axée sur le sujet – est embarrassé. Qu'est-ce donc que le punk ?

« [...] les Simple Plan de ce monde ont une mentalité punk commerciale. C'est-à-dire qu'ils font du punk, mais ils n'ont pas la mentalité qui va avec. Mais il y a tout l'autre punk qui est plus les groupes indépendants, ou les petits labels punk, admettons... je ne sais pas moi, [...] on pourrait considérer ça comme du *do it yourself* [...], donc ça, ça vient avec une mentalité » (Cynthia, rencontrée le 11/11/2002).

Cynthia aussi hésite. Devant nous elle tente courageusement d'expliquer ce qu'est le punk. Est-ce une musique ? Est-ce un phénomène social ? D'un côté le punk c'est une musique que tous, même ce groupe montréalais – Simple Plan –, peuvent (re)produire, et de l'autre, c'est un phénomène social, une mentalité, une implication dans une communauté. Son embarras est manifeste. Tout au long de notre discussion, elle ponctue ses réponses de commentaires marquant cette hésitation : « Il y a deux courants, c'est vraiment dur à... », « Il y a pas une définition », « J'ai de la misère à te le dire, je ne sais pas trop comment te l'exprimer », « Peut-être par rapport à l'image, je ne sais pas moi ! » (Cynthia, 11/11/2002). Plutôt que de trancher la question, de dénouer l'ambiguïté, nous désirons en souligner la richesse. L'incertitude de Cynthia marque d'un trait rouge le problème auquel se frotte toute personne tentant de confronter ce qu'est le punk : c'est qu'il s'agit de quelque chose de fuyant, comme le dirait Hennion, mais les acteurs de ce monde savent tout de même le repérer.

Nous l'avons vu au premier chapitre, il existe à ce jour quelques analyses du punk. Par exemple, pour tout un courant d'études – dont celle d'Hebdige (1979) –, le punk est une *subculture*. Pour d'autres, comme Torgue (1997), le punk est un genre musical. Nous l'avons vu plus tôt, l'unanimité n'est pas au rendez-vous et la notion de « punk »

demeure équivoque<sup>38</sup>. Parfois « sociales », d'autres fois « musicales », les réflexions sur le punk suivent la même tendance que celle notée par Hennion et exprimée par Cynthia : c'est-à-dire que leurs auteurs séparent bien souvent *a priori* le punk-comme-fait-social du punk-comme-fait-musical. Il y a oscillation du social au musical puis de celui-ci au social. Fréquemment, sont disposés d'un côté les arguments faisant du punk une musique produite et de l'autre ceux faisant du punk un phénomène de société. La façon dont les acteurs disposent le punk de l'un ou de l'autre des côtés de cette frontière est empreinte d'accusations : on accuse la musique d'être punk, on accuse des personnes d'être des punks, etc. Nous proposons d'utiliser ici ce type d'accusations afin de voir comment les acteurs en rendent « punks » certains et pas d'autres.

### 3.2. Les mises en accusation par un fanzine

Par où commencer pour rendre compte de ce monde punk ? Peu importe nous suggèrent les travaux de Latour et d'Hennion, pourvu que nous en suivions les acteurs. Ce sont eux qui convoquent les autres « membres » de leur monde et les positionnent à l'intérieur de celui-ci. Ils leur en proposent une place. Comme nous l'avons proposé au chapitre deux, nous n'avons qu'à les pister, à les prendre en filature et à surveiller leurs faits et gestes afin de voir comment eux mettent en cause leur monde. Certains membres sont alors mis à l'avant plan, ont une voix, d'autres sont cachés ou sans voix. L'une des façons par lesquelles nous pouvons rendre compte de ce qui est convoqué dans le monde punk et, ce faisant, le définit et l'installe, est de voir comment un acteur en place d'autres.

Où trouver des acteurs situant d'autres acteurs ? Pour le savoir, nous devons suivre les « accusations » qu'ils portent les uns sur les autres. La soirée décrite en introduction de ce chapitre en proposait une panoplie, mais les convocations à la barre – outre dans notre récit – n'étaient pas faites explicitement. Où en trouver des plus explicites ? Dans les accusations des écrits académiques, entre autres. Si un milieu s'attarde à expliquer les autres, c'est sans nul doute celui-là. Partant de là, prenons cette proposition de Roy

---

<sup>38</sup> Ceci se répercute d'ailleurs jusque dans des travaux académiques d'importance. Par exemple, dans Key concepts, Roy Shuker (2002) propose deux entrées pour la notion « punk » : une pour le mouvement social fondé sur la musique et l'autre pour le genre musical fondé par une « sous-culture ».

Shuker : « The initial impact of punk-rock was aided by a network of fanzines and their enthusiastic supporters » (Shuker, 2002: 119). Il ne nous en faut pas plus pour débiter. Nous avons déjà au moins un acteur important pour le monde punk : le réseau des fanzines<sup>39</sup>. Nous nous proposons donc de partir de là et de nous attarder aux pratiques présentant le punk comme un monde peuplé de toutes sortes d'acteurs, mais surtout de certains acteurs en prenant appui sur un fanzine.

### 3.2.1. *Un fanzine...*

Les fanzines sont des publications imprimées de toutes sortes de formats qui sont généralement fabriquées de façon artisanale<sup>40</sup>. Bien que le visuel proposé par la plupart des fanzines soit parfois plus apte à connoter le collage que le domaine de l'édition traditionnellement reconnu, ces petits brochés s'en approchent drôlement. Entre leurs couvertures, nous pouvons retrouver des entrevues, des reportages, des critiques, des éditoriaux, des jeux ou des pages de divertissement. Rien de bien différent de la plupart des autres produits ou médias imprimés, vous l'admettrez. Le travail que demandent leur conception, leur fabrication et leur circulation ne s'éloigne pas vraiment de celui qu'exige la production d'un magazine de plus grande envergure – toutes proportions gardées, évidemment. Mais il s'agit là de leurs seules apparentes similitudes. Comme le propose Stephen Duncombe, les fanzines se positionnent en porte-à-faux des médias écrits traditionnels :

« Zines are nonprofessional, anti-commercial, small-circulation magazines their creators produce, publish, and distribute themselves. Typed up and laid out on home computers, zines are reproduced on photocopy machines, assembled on kitchen tables, and sold or swapped through the mail or found at small books or music stores » (Duncombe, 2000: 228)

---

<sup>39</sup> Bernard Gendron souligne également le lien serré unissant les fanzines et le punk : « [...] there as been a constant correlation between the development of punk and the development of musical fanzines. In the mid-1970s the rock fanzines [...] were the print media most emblematic of the punk / new wave revolution » (Gendron, 2002: 229).

<sup>40</sup> Bien entendu, toute description de ce qu'est un fanzine ne peut remplacer une prise de contact avec ce type de petits brochés. Dans le même sens, Duncombe avoue sa façon d'expliquer ce qu'est un fanzine à une personne « non initiée » : « My initial – and probably correct – impulse is to hand over a stack of zines and let the person asking the question decide [...] » (1997: 1).

La production artisanale, comme celle des fanzines décrite ici, est souvent associée au fameux précepte *do it yourself* (« fais-le toi même »). Nous le verrons plus loin, bien d'autres acteurs peuplant le monde punk feront leur cet adage. Malgré le fait que Duncombe ait retracé des indices de l'existence des fanzines aussi loin que dans les années 1930, il souligne que ce n'est que lors de leur rencontre avec le monde punk qu'ils prirent vraiment toute leur ampleur<sup>41</sup>. Shuker propose que « [w]ith photocopying cheap and accessible for the first time, the fanzines were a new medium tailor-made for the values of punk, with its do-it-yourself ethic and associations of street credibility, and there was an explosion of the new form » (Shuker, 2002: 119). Il semble que le monde punk et les fanzines soient liés par leurs chemins entrelacés. Car l'un sans l'autre, il ne semble pas qu'ils seraient aujourd'hui comme ils nous sont apparus dans cette recherche : en relative « bonne santé ». Ainsi, en quoi diffèrent les fanzines des médias écrits traditionnels ? Nous croyons que c'est, entre autres, dans leur rapport souvent contigu avec le monde punk que la réponse réside.

### 3.2.2. ... un fanzine punk

Une pratique plutôt originale marquant le monde des fanzines est sans aucun doute les commentaires qu'ils font les uns sur les autres. Voisinant souvent les critiques de disques ou de livres, les commentaires à propos de fanzines, dans des fanzines, ne sont pas rares. Utilisant souvent les mêmes techniques que la critique de disques, ils proposent entre autres de les catégoriser dans leur champs d'expertise. Par exemple, le fanzine longueillois Apache offre aux lecteurs une section dédiée aux critiques de fanzines, dans laquelle pas moins de dix publications sont commentées. Un de ces petits topos a particulièrement attiré notre attention, celui traitant du fanzine Rien à déclarer (RAD) : « RAD couvre toujours aussi bien la scène skate-punk locale tout en allant chercher des groupes plus populaires. [...] Un des meilleurs zines qu'il nous reste au Québec côté musique » (JFX, dans Apache #2). Ce fanzine ne nous est pas

---

<sup>41</sup> Retraçant leur naissance aux États-Unis dans les publications des fans de science-fiction des années 1930, Duncombe propose qu'outre leur apparition « [...] the other defining influence on modern-day zines began as fans of punk rock music, ignored by and critical of the mainstream music press, started printing fanzines about their music and cultural scene » (Duncombe, 1997: 7).

étranger : son nom et son logo apparaissent régulièrement sur les tracts<sup>42</sup> de concerts distribués dans les salles que nous avons visitées. Sur ces petits bouts de papiers, le logo de Rien à déclarer voisine des annonces de fêtes « punk ». Paraphrasant Latour, nous pourrions ainsi dire qu’articulant RAD et punk de diverses façons, d’autres que nous semblent y voir un acteur de ce monde. Convoqué de toutes parts par ceux-ci, il est présenté comme un membre actif de cet univers. Voilà donc un point de départ (ou n’est-ce qu’un pas de plus ?) dans le repeuplement très partiel que nous proposons du monde punk.

Laissez-nous tout d’abord vous présenter Nelson, le principal instigateur du fanzine Rien à déclarer<sup>43</sup>. Le principal intéressé est-il d’accord avec le verdict de ces autres acteurs ?

« En partie, « fanzine punk », moi je pense que c’est vrai parce que d’une part je parle de la musique punk-rock. [...] Je parle beaucoup de sujets punks, des sujets plus alternatifs qui touchent un peu la philosophie punk. Pour moi le punk-rock, c’est pas juste la musique punk, ça rejoint un peu le mode de vie. Pour moi c’est un peu le même sens que *do it yourself* » (Nelson, rencontré le 29/11/2002).

Acceptant le verdict des acteurs pointant RAD du doigt comme un interlocuteur légitime du monde punk, Nelson se propose de traiter à la fois du punk-comme-fait-musical et du punk-comme-fait-social. En bout de course, RAD nous apparaît comme un acteur participant à faire être le monde punk tel qu’il se manifeste à nous.

### 3.3. Rien à déclarer

Rien à déclarer est reconnu comme un rare « cas d’espèce » de par sa longévité – RAD compte déjà quatorze parutions alors que la majorité des fanzines disparaissent après deux ou trois numéros (voir Parazelli, 2002) – et sa large diffusion (2000 copies par parution). Il est accompagné d’un site Internet<sup>44</sup> sur lequel des compléments à l’édition papier sont disponibles, comme des suites d’entrevues par exemple. Ce fanzine est

<sup>42</sup> Les tracts, ou *flyers*, sont des papiers distribués dans les salles de concerts (comme L’X ou le Café Chaos), les boutiques (X2O, Underworld) ou sur la rue, sur lesquels sont annoncés des événements à venir. En fait, ils sont souvent la reproduction, en plus petit, de l’affiche d’un concert.

<sup>43</sup> Nelson est le créateur et l’éditeur du fanzine. S’associant quelques collaborateurs, il en fait entre autres la conception, l’édition graphique et en rédige « l’éditorial ».

<sup>44</sup> L’adresse du site Internet de Rien à déclarer est <http://www.radzine.com>.

publié environ à tous les trois mois (un par saison) et propose à ses lecteurs des entrevues, des éditoriaux, des bandes dessinées, des critiques de disques et de spectacles en plus d'une affiche en pages centrales et d'autres rubriques. Imprimé, ou plutôt « photocopié », depuis ses modestes débuts en 1997 sur du papier format lettre et plié en son centre, ce petit broché était disponible dans plusieurs concerts visités dans le cadre de cette recherche, et dans certaines boutiques comme le X2O sur la rue St-Denis.

Figure 3.1 : Couverture du fanzine Rien à déclarer



Source : Rien à déclarer, #11 (automne 2002)

Nous ne voyons pas RAD seulement comme un fanzine, il est avant tout pour nous une carte pouvant nous guider à travers certains autres acteurs du monde punk. Une carte peut-être, mais une médiation avant tout, nous le verrons. Car ici la carte et le territoire sont inséparables ; le premier participe à installer le deuxième tel qu'il nous apparaît : découpé, délimité et quadrillé à l'avance.

### 3.3.1. « RAD dit... »

Que dit RAD ? Ce à quoi est destiné Rien à déclarer est avant tout de « parler de la scène » : « Il y a toujours du bon à pouvoir parler, à faire de la promotion pour la scène.

Voir qu'est-ce que ça pourrait donner d'avoir une scène qui serait plus au courant, plus unie » (Nelson, 29/11/2002). Pour cela, le fanzine sollicite toute une panoplie de technologies empruntées au monde des quotidiens, de la presse écrite. Des entrevues, des petits reportages, des photos, des posters, des critiques, des bandes dessinées, entre autres, tapissent les pages de RAD. Comme Nelson le souligne, le petit broché sera mis à contribution principalement pour traiter du monde punk : « Je veux pouvoir créer un bon réseau d'information pour la scène et de visibilité pour les groupes qui en ont moins » (Nelson, 29/11/2002). Selon lui, plus le fanzine sera lu, plus la visibilité du monde punk sera grande. Les thèmes effleurés dans le fanzine tourneront surtout – mais pas exclusivement – autour de la présentation de certains agents ainsi que de leurs activités.

RAD met en évidence certains acteurs comme faisant partie du monde punk. Il y convoque les acteurs de différentes façons. L'une de celles-ci est la critique, le geste d'accorder une valeur positive ou négative à certains produits culturels : des fanzines, des concerts, des disques, des « démos », etc. Rien à déclarer les qualifie, les sanctionne comme des acteurs du monde punk. Envoyés généralement par les groupes eux-mêmes ou par les étiquettes de disques, les enregistrements sonores forment la majorité des produits critiqués : plus d'une vingtaine par édition de RAD. Les critiques mettent à l'avant plan la couleur musicale qui semble ressortir du disque ou du démo. Elles associent à ceux-ci un jugement sur la qualité de la musique ainsi que des paroles. Aucun des enregistrements critiqués n'est produit par une compagnie transnationale ou *major*<sup>45</sup>. À la simple mention qu'un enregistrement sonore pouvait être comparé à ceux se retrouvant sur une « grosse » compagnie, Nelson reçut une lettre d'un lecteur :

« Le gars il n'avait pas été content. Il disait : « Ah, c'est quoi ? Ça se dit punk, anarchiste avec un fanzine, tu parles des trucs d'Épigraph. C'est quoi cette affaire-là ? C'est des vendus les grosses compagnies. Tu ne sais même pas de quoi tu parles : de la scène ! T'es qui toi pour pouvoir

<sup>45</sup> « When we speak of these « majors », we mean fully integrated companies : firms which oversee or control the production, manufacture, distribution, marketing, and promotion of the recordings and their own artists » (Fenster & Swiss, 1999: 229-230). Mondialement, ces compagnies détiennent une proportion importante de la production musicale, mais au Québec cette position n'est pas aussi privilégiée et ce sont les étiquettes indépendantes qui détiennent le contrôle sur la plus grosse part du marché (voir Grenier, 1993).

parler d'un band comme si il pouvait être là-dessus ? » » (Nelson, 29/11/2002).

Cette « non-association » d'un enregistrement sonore à un *major* incarne l'une des différences et des hiérarchies signifiantes du monde punk : la valeur d'un enregistrement sonore et du groupe y étant associé est, bien souvent, inversement proportionnelle à son degré d'affiliation à une compagnie transnationale. Les artistes ayant signé sur des *majors*, par leur association au *mainstream*, sont considérés comme des « vendus ». Ils se voient relégué au bas de la hiérarchie du monde punk.

Le fait de ne pas être associé à un *major* n'est pas l'unique condition pour faire l'objet d'une critique dans Rien à déclarer. Encore faut-il que le disque parvienne à la personne chargée de rédiger les commentaires. La façon dont ceci se produit est en soi un second filtre. En effet, le fanzine propose des critiques d'enregistrements sonores qui ont été envoyés par la poste ou donnés en mains propres à Nelson par des compagnies, *bands*, distributeurs, etc. Les démos et disques seront commentés et soulignés comme des produits de groupes méritant d'être encouragés. Ainsi, Rien à déclarer accorde

« [...] plus d'importance vis-à-vis des groupes [...] qui méritent beaucoup d'attention à travers le Québec, d'être connus, qui font de la vraiment bonne musique : c'est des bonnes personnes qui se forcent le cul pour faire de quoi » (Nelson, 29/11/2002).

Ainsi, RAD convoque certains enregistrements sonores qui méritent qu'on s'y attarde car les groupes s'y produisant « se forcent pour faire de quoi ». L'expression est intéressante car elle souligne la qualité d'acteur comprise dans le sens commun, comme celle d'une personne prenant part à une action. Ainsi, le *band* est quelque chose qui participe à l'installation du monde punk à travers, entre autres, des concerts et des enregistrements musicaux.

À travers la critique, Rien à déclarer accorde une importance plus ou moins grande, positive ou négative à certains enregistrements sonores. La différence d'intérêt attribuée à chaque acteur du monde punk à travers les pages du fanzine se répercute également dans la longueur des reportages et des entrevues qui leur sont consacrés.

N'est pas un acteur de premier plan qui veut et RAD présente certains acteurs comme plus importants que d'autres :

« Il y a des pages pleines [...] pour des groupes, des grosses entrevues, et il y a des petites pages où il y a une photo avec une description du groupe pour les groupes plus petits, qui sortent des trucs. [...] Pour toucher un peu tous les milieux, les groupes qui font un peu... qui font plus de quoi, qui sont plus actifs » (Nelson, 29/11/2002).

Ainsi, dans l'importance qui leur est accordée, certains groupes sont convoqués comme plus « actifs » et ont droit au traitement en découlant : par exemple, les entrevues ne sont pas accordées à n'importe quel intervenant le demandant. Pour être considérés comme des participants plus « impliqués » dans le monde punk, il faut, par exemple, que les groupes participent à une tournée de concerts ou lancent un disque.

D'autres acteurs sont convoqués sous des formes différentes, comme celle de l'affiche se retrouvant au centre du fanzine. Encore une fois, c'est la mise en valeur d'un *band* qui ressort. Le onzième numéro de Rien à déclarer propose par exemple une affiche du groupe The Millenium Project. Sous une photo du groupe imprimée en noir et blanc sur la superficie des deux pages centrales du fanzine, nous pouvons voir la pochette de leur album et la mention suivante : « The Millenium Project a sorti, en août dernier, leur premier album complet sous l'étiquette Milk & Cookie records, provenant de la même région, Québec » (Sans auteur, Rien à déclarer #11, automne 2002 : 16). Acteur méritoire s'il en est un, le groupe se retrouvant sur l'affiche centrale est pointé du doigt pour son activité intense dans le monde punk. Il « fait de quoi » comme le souligne Nelson : « Le concept du poster c'est intéressant parce que ça met en valeur un *band* de la scène qui se débrouille pour faire de quoi » (Nelson, 29/11/2002). Ainsi, la façon dont certains acteurs sont convoqués démontre l'importance qui leur est attribuée. Le monde punk en est un hiérarchisé, non homogène, plaçant au haut de l'échelle des acteurs « indépendants » et impliqués.

Une autre façon de souligner les acteurs du monde punk est à travers des petites histoires sous forme de bandes dessinées :

« Je fais des petites bandes dessinées qui s'appellent Lokal.FM. C'est trois jeunes qui font une émission de radio et qui se promènent à travers la

scène. [...] J'essaie de pouvoir intégrer du monde de la scène locale, autant des groupes, autant que... comme Local Distribution c'est plus un organisme qui fait de quoi, vu que c'est du monde qui sont impliqués là-dedans. En même temps ça fait de l'information et de la promotion pour eux-autres » (Nelson, 29/11/2002).

En proposant de placer certains acteurs à l'intérieur d'une petite histoire, RAD les positionne comme des membres à part entière du monde punk. Rien à déclarer ne met pas que des *bands* en valeur, loin de là : d'autres acteurs y sont convoqués, comme l'est Local Distribution dans cette bande dessinée. C'est aussi le cas, dans le numéro 11, des créateurs de Phylactère Cola<sup>46</sup>, de Anti-Racist Action<sup>47</sup> et de Sick & Twisted<sup>48</sup>. RAD s'attarde à ces acteurs non pas parce qu'ils sont actifs « musicalement », mais plutôt « socialement » et doivent être encouragés et appuyés par le monde punk.. Ainsi, Rien à déclarer remet en jeu l'oscillation présentée plus tôt entre le punk-comme-fait-musical (des *bands*, des enregistrements sonores, des critiques, etc.) et le punk-comme-fait-social : par exemple, Nelson souligne « [...] Anti-Racist Action qui font de quoi plus social. En fait, c'est tous des sujets qui sont reliés au mode de vie punk-rock, [...] un peu *do it yourself* » (Nelson, 29/11/2002). Ces trois acteurs (Phylactère Cola, Anti-Racist Action et Sick & Twisted) sont représentés comme des participants « actifs » du monde punk, collaborant à l'installer comme un fait social. Le fait qu'ils fassent l'objet d'une section du fanzine permet de les pointer du doigt et de légitimer, en quelque sorte, leur « membership » au monde punk.

Comme la plupart des fanzines analysés par Duncombe (1997), Rien à déclarer est caractérisé par une écriture très personnelle. La première page du fanzine est généralement dédiée à un éditorial écrit par Nelson. Traitant généralement du fanzine et de la préparation de celui-ci, accompagné parfois d'une photo de son auteur, le petit billet éditorial est écrit de façon intime, à la première personne du singulier. Prenons, par exemple, cette citation :

<sup>46</sup> Phylactère Cola est une émission diffusée sur Télé-Québec, la télévision publique québécoise.

<sup>47</sup> Organisme voué à la lutte au racisme.

<sup>48</sup> « [...] [U]n organisme sans but lucratif qui se consacre à la production et la diffusion de matériel promotionnel pour la musique, la vidéo et la bande dessinée » (Martin et Ugo, cités dans Rien à déclarer #11, 2002 : 19)

« Oh yeah ! J'ai passé les dernières 48 heures à me ronger les ongles pour des problèmes d'impression et d'ordinateur ! Mais j'ai vaincu ! Demain c'est le lancement du mag et il n'est pas encore à l'imprimerie, qu'à cela ne tienne, l'été est à notre porte (sic) ! [...] J'ai déjà sorti mon long board que j'ai reçu à ma fête cet hiver » (Nelson dans Rien à déclarer #13, printemps 2003).

La couleur est annoncée : le ton de l'écriture instaure un régime de communauté, de rapprochement, par toutes sortes de procédés. Par exemple, l'utilisation du « je » dans les entrevues, les commentaires inclus dans les reportages qui présupposent une connaissance préalable de l'acteur (par exemple, des surnoms, des commentaires sur leur genèse, la ville de « naissance » des groupes, etc.) ou même les nombreuses fautes d'orthographe participent à mettre en évidence le sentiment de rapprochement des différents acteurs du monde punk. Le style adopté vient aussi appuyer ceci : les acteurs du monde punk sont des acteurs d'un petit monde. Comme dans le concert décrit en introduction, tous les acteurs semblent se connaître. Ainsi, Rien à déclarer convoque certains agents comme « membres » du monde punk et marque leur importance de différentes façons pour un univers « tricoté serré ».

### 3.3.2. *RAD, un « espace public » ?*

Rien à déclarer convoque également certains autres acteurs en leur offrant une voix à l'intérieur de ses pages. L'une des pratiques les plus distinctives ici est sans contredit la retranscription d'extraits d'un forum électronique – situé sur le site Internet [www.quebecpunkscene.net](http://www.quebecpunkscene.net) – dans la section « Le peuple »<sup>49</sup>. Le numéro 11 propose par exemple une discussion sur ce que c'est qu'être « *edge* »<sup>50</sup>. Le débat y est animé et le cœur du problème débattu semble être la tension entre le nombre de gens se réclamant *edge* et leur légitimité à le faire. Autre numéro, autres débats : le numéro 10 propose quant à lui un débat sur les affrontements entre Israéliens et Palestiniens au Proche Orient, des commentaires sur la musique, sur le manque de groupes, etc.

<sup>49</sup> Curieusement, la section a été abandonnée et n'est pas présente dans le numéro 13.

<sup>50</sup> Être *edge*, ou *straight edge*, c'est s'associer au monde punk en mettant de l'avant la non consommation de drogue et d'alcool.

Cette section permet de montrer certains débats au sein du monde punk et pas uniquement ceux axés sur la musique. Ces controverses sont mises à l'avant plan et montrées comme des acteurs peuplant le monde punk. L'importance du site Internet duquel proviennent les extraits comme acteur du monde punk est soulignée. Il est présenté comme un lieu de discussion, un « espace public », où apparaissent entre autres des protagonistes, des problèmes, des conflits, des arguments, propres à celui-ci. Mais ce forum de discussion étant reproduit dans le RAD, le qualificatif semble s'y transférer comme par osmose. Le fanzine devient un lieu où peuvent se faire entendre d'autres voix. En pointant vers des espaces de discussions, RAD devient lui-même l'un de ces espaces. Cette caractéristique de Rien à déclarer est appuyée par certains commentaires dans les éditoriaux du petit broché. Même ces textes hors de la section « Le peuple » sont des occasions d'en appeler aux commentaires, questions ou suggestions du lectorat : « Ne vous gênez pas à nous faire vos commentaires positifs et négatifs. [...] [Q]uelque soit votre réaction, c'est un combustible à la production régulière de RAD ! Parce qu'au moins, on voit que le peuple a des réaction » (Nelson dans Rien à déclarer #11, automne 2002). En tant qu'acteur du monde punk, RAD interpelle les lecteurs en les invitant à faire valoir leurs opinions sur les sujets qui les concernent. Les pages de Rien à déclarer – et surtout la section « Le peuple » – sont ouvertes aux personnes désirant faire valoir un point de vue ou un problème : « J'ai une petite section que je [Nelson] laisse le monde dire ce qu'ils veulent. À ce moment-là elle écrira ce qu'elle veut » (Nelson, 29/11/2002). Ainsi, convoquant d'une part un forum de discussion comme « espace public », RAD s'affiche d'autre part lui-même en un acteur permettant l'expression libre des débats, opinions ou arguments.

La section « Le peuple », vue comme un espace public du monde punk d'où émergent certains débats, certains points de friction, fait valoir l'importance de la participation d'autres acteurs. Par sa référence au champ lexical « gauchiste », le titre de cette section met en lumière la relation d'opposition du monde punk avec l'Autre, le « bourgeois ». Convoquant ainsi les débats et les thèmes abordés comme étant ceux « du peuple », Rien à déclarer met l'accent sur la possibilité pour plusieurs de s'exprimer. Ce détail n'est pas sans intérêt : le sentiment de rapprochement, le régime

de l'intime soulignés plus tôt refont ici surface. Si RAD est un acteur où des débats naissent, des empoignades verbales explosent et des positions sont ardemment défendues, il en convoque les protagonistes comme des êtres libres et dotés de raison – point de vue moderne s'il en est un –, « citoyens » d'un monde punk.

### 3.3.3. La présence publicitaire

Rien à déclarer convoque également certains acteurs comme faisant partie du monde punk d'une troisième façon. En permettant une présence de différents protagonistes à l'intérieur de ses pages, le fanzine met de l'avant leur rapport au petit monde punk. Cette présence est traduite par la publicité que nous pouvons retrouver dans RAD. Le fanzine met en rapport différents annonceurs et le monde punk. Les thèmes de ces publicités tournent généralement autour de la musique (disques, concerts). D'autres acteurs sont cependant soulignés, comme des boutiques (tatoueurs ou disquaires, par exemple) et certains médias (sites Internet, radios, fanzines). Le tableau 3.1 propose un aperçu de la répartition des thèmes des publicités dans trois numéros du fanzine recueillis dans le cadre de cette recherche.

<sup>51</sup>Tableau 3.1 : Répartition des publicités par thèmes dans RAD selon le numéro

Thèmes	Rien à déclarer			Total
	#10	#11	#13	
Disques (étiquettes de disque, distributeur, <i>bands</i> )	5	8	10	23
Boutiques (disquaires, tatoueur, vêtements, etc.)	5	3	1	9
Concerts et événements spéciaux	3	1	2	6
Médias (fanzine, radio, télévision, Internet)	3	4	7	14
Autres (formation, services techniques)	1	4	0	5
Total	17	20	20	57

<sup>51</sup> Les parutions étudiées étaient les seules disponibles lors de la création du tableau 3.1.

RAD assure une présence aux annonceurs, mais pas n'importe quelle présence. Les annonceurs doivent faire face à des choix « éditoriaux ». N'est pas admis au sein du monde punk qui veut : les gens approchés par l'éditeur du fanzine le sont pour l'intérêt potentiel qu'ils suscitent pour et dans le monde punk.

« C'est pas n'importe-qui qui peut demander de la publicité ou vouloir prendre de la publicité, quoi qu'il y a beaucoup de monde qui peuvent. [...] Mais oui, je choisis les pubs que je veux mettre dedans, pour en venir à ça » (Nelson, 29/11/2002).

Le choix des annonceurs qui auront la possibilité de mettre une publicité dans RAD ne se fait pas explicitement. Le simple coup de téléphone à certaines personnes plutôt qu'à d'autres afin de leur offrir un espace dans le fanzine est en soi un filtre.

« C'est moi qui approche les publicités. [...] Il y en a des fois qui m'appellent et qui me disent « C'est quand le deadline de ton prochain, j'aimerais ça », parce qu'ils voient que Rien à déclarer fait un peu plus parler. Ils trouvent ça cool en même temps l'idée et ils veulent aider à ce qu'il se fasse imprimer. Ça je trouve ça le fun parce que ça m'enlève de la job : de courir après quelqu'un, de voir à lui monter de quoi, de voir à lui retourner, et blabla. J'essaie de toucher plus... de pouvoir ramasser des publicités justement qui touchent la scène » (Nelson, 29/11/2002).

Comme Nelson le souligne ici, certains annonceurs vont également l'appeler afin de réserver de l'espace publicitaire dans une prochaine édition de Rien à déclarer. La relation qui en émerge n'en est pas une « d'affaire », mais plutôt de collaboration : les annonceurs appuient ainsi le fanzine, veulent aider à son impression. La présence des annonceurs n'est pas simplement perçue comme une action promotionnelle pour ceux-ci, mais plutôt comme une implication dans le monde punk. Cette participation va parfois jusqu'à se refléter dans les textes des publicités. Dans le numéro 11, par exemple, la réclame d'un disquaire montréalais est agrémentée d'un commentaire : « La vitalité de la scène locale c'est notre affaire à tous » (Publicité du disquaire Les Anges Vagabonds, dans Rien à déclarer #11, automne 2002). La publicité incluse dans les pages de RAD met de l'avant des acteurs « impliqués » dans le monde punk. Loin d'être vus comme des entreprises cherchant à augmenter leur visibilité auprès du lectorat, les annonceurs sont compris comme des acteurs intervenant au sein de celui-ci. Leur présence dans le fanzine n'apparaît pas comme un geste « marketing », mais plutôt comme la

concrétisation d'une participation « active » au monde punk, une action complice d'un monde peuplé d'autres acteurs y collaborant.

Rien à déclarer permet à certains annonceurs d'être membres de ce « club sélect » : le monde punk. Mais le contraire est aussi vrai. À ce mouvement transformant les annonceurs en acteurs, le fanzine ajoute son complément : des acteurs deviennent des annonceurs. Ici le geste est inversé. Ce n'est pas ceux qui paient des publicités qui appuient RAD, mais RAD qui les appuie : « C'est plus un support du monde, en même temps que je supporte » (Nelson, 29/11/2002). Cet appui s'ancrera, encore une fois, dans le choix des annonceurs. En discutant des raisons qui motiveraient son choix de permettre une publicité d'un *band* plutôt que d'un autre, Nelson en vient à traiter de l'implication antérieure de l'annonceur dans le monde punk : « [...] eux, ils ont déjà fait quelque chose pour le mouvement [...] » (Nelson, 29/11/2002). La présence de ces acteurs du monde punk et leur accession au titre d'annonceurs est favorisée par RAD qui les convoque et les expose comme des membres particulièrement intéressants : « [...] je les aide soit en faisant de la pub pas cher, soit en essayant n'importe quoi comme promotion, en essayant des concours ou en essayant de faire des trucs avec eux-mêmes » (Nelson, 29/11/2002). Vue un peu comme une récompense aux acteurs méritants, la publicité dans le fanzine est une façon de convoquer un acteur en le désignant comme étant digne d'un appui : d'acteur appuyé, le RAD passe au rôle inverse et appuie d'autres acteurs du monde punk.

Cette convocation de certains annonceurs comme des appuis à Rien à déclarer et d'autres comme supportés *par* le fanzine, instaure une relation de coopération entre les annonceurs et le petit broché. Parfois, l'une et l'autre façon de convoquer des acteurs cohabitent au sein de la même relation. Par exemple, dans les pages de la onzième édition de RAD est insérée une publicité d'un autre fanzine : « On fait un genre d'échange de publicités. Ils mettent une pub dans le mien et je mets une pub de Rien à déclarer dans le leur. [...] Des trucs d'échange de promotion disons, échange de publicité entre les deux pour les aider » (Nelson, 29/11/2002). La présence de ce fanzine à titre d'annonceur démontre l'ambiguïté de ce qui est montré du monde punk :

s'agit-il d'un appui au monde punk ou ce dernier doit-il l'appuyer ? Peu importe, elle souligne sa participation – par la pub ou gratifiée par celle-ci – au petit monde auquel est associé RAD. Ainsi, la publicité permet de convoquer certains annonceurs, de les montrer comme des acteurs du monde punk, et d'en taire d'autres dont la désignation comme « membres » actifs ne serait pas légitime.

\*\*\*

La vision du punk que nous sommes à esquisser, loin de se targuer d'être exclusive, tente plutôt de mettre en évidence la façon dont RAD participe à faire être le monde dont il fait partie. En tant qu'acteur du monde punk, il s'attarde à montrer ce dernier comme étant peuplé de certains acteurs, qui n'ont pas tous le même statut ou la même importance. Nous l'avons vu dans les pages précédentes, ce geste de convoquer toutes sortes d'acteurs dans un monde commun sous-entend la mise de côté d'une panoplie d'autres possibles. Parfois vus comme des acteurs auxquels le monde punk doit s'opposer, ces « sans voix » sont considérés comme ayant accès à d'autres médias plus répandus (journaux, radios, télévisions, etc.) : « Ils ont leur promotion, ils font de la télé, tout ça. Ils passent aux grosses radios et tout ça, et ils n'ont pas besoin de moi pour parler... » (Nelson, 29/11/2002). Ce sont des acteurs appartenant à un autre monde : ces laissés de côté sont vus comme n'ayant jamais participé à l'univers associé au fanzine RAD, au monde punk. Le monde punk est peuplé de toutes sortes d'acteurs, mais surtout certains acteurs et pas d'autres : le fanzine participe au grand geste visant à composer le monde.

Mais tout n'est pas si clair et le monde punk demeure flou. Ce qui est convoqué par RAD n'est en fait que la pointe apparente de l'iceberg : d'autres acteurs participent au monde punk. Certains sont peut-être « sans voix », mais il n'en demeure pas moins qu'ils contribuent à le faire être tel qu'il nous apparaît. Pour paraphraser Hennion (1993), c'est la façon dont le monde punk se présente à nous ou nous est présenté. Mais comme il le souligne, derrière chaque médiation, s'en cache une autre : ce qui est montré comme faisant partie du monde punk cache d'autres acteurs. L'une des actions du

fanzine RAD est de mettre le doigt sur certains et de souligner l'importance qui leur est attribuée.

Dans le billet éditorial du numéro 13, Nelson souligne l'apport de deux salles de concerts au monde punk :

« Dans une autre optique, je voudrais aussi dire un gros bravo aux salles de spectacles pour tous comme l'ANTI et L'X pour leur initiative des plus prometteuses ! [...] Soyez donc un peu plus responsables envers ces organismes qui se fendent en deux pour vous apporter des concerts pas chers et de qualité ! » (Nelson, dans Rien à déclarer #13, printemps 2003).

Partant de cette supplique, nous proposons ici de poursuivre notre piste d'accusations en filant L'X, une salle de concerts montréalaise, afin de montrer l'équivoque de la convocation de certains acteurs (L'X) et non d'autres au sein du monde punk. Nous verrons comment d'autres acteurs aussi interviennent dans le monde punk et y participent à leur manière : par des pratiques de gouvernance visant la gestion des conduites.

## QUATRE

### L'X : pour une gestion des (bonnes) conduites

#### 4.1. Punk-problème

L'été 1996 fut particulièrement chaud au centre-ville de Montréal. Non seulement le mercure a-t-il atteint un niveau supérieur à la normale (Environnement Canada, 1996), mais la tension entre les policiers et les groupes dits marginaux a atteint un niveau critique. Le 17 mai, lors d'un concert de musique, deux jeunes punks sont mis en état d'arrestation. La manœuvre tourne mal et ce qui a été qualifié d'émeute par les médias locaux s'ensuit. Résultat : des commerces vandalisés, des vitrines fracassées, des véhicules endommagés et neuf arrestations. Le reste de la belle saison se déroule au rythme des affrontements entre policiers et jeunes considérés punks. Après s'être produites sur une artère importante de la ville, la rue Saint-Laurent, les frictions se déplacent vers le parc Émilie-Gamelin, un espace vert du centre-ville. Les arrestations y pleuvent et les « punks » prennent de plus en plus de place dans le quotidien des Montréalais : premières pages des journaux, éditoriaux, discours policiers et politiques, etc<sup>52</sup>. Aux yeux des différentes instances de la sphère publique, les punks deviennent plus qu'une simple catégorie de personnes, ils font problème.

Mais qu'est-ce qu'un problème au juste ? La définition usuelle du terme en fait un obstacle à l'atteinte d'un objectif. Comme le souligne Michel Callon, les problèmes n'existent pas en soi :

---

<sup>52</sup> Pour une discussion de la couverture médiatique des événements de l'été 1996, voir le chapitre qui y est consacré par Lauraine Leblanc (1999).

« Ils [les problèmes] résultent de la définition et de la mise en relation d'acteurs qui n'étaient pas encore liés les uns aux autres. Problématiser, c'est définir une série d'acteurs et dans le même mouvement identifier les obstacles qui les empêchent d'atteindre les buts ou objectifs qui leur sont imputés » (Callon, 1986: 184).

Le « problème punk » ne découle pas de caractéristiques que les punks posséderaient intrinsèquement, mais plutôt du choc de leur rencontre avec, en l'occurrence, la Ville de Montréal et ses acteurs affiliés. À travers les définitions que la municipalité produit des punks, les objectifs qu'elle leur attribue et les obstacles qu'elle leur découvre, la Ville les « problématise ». Notre analyse, basée entre autres sur les manchettes de l'époque et différents dossiers rapportant les décisions de la municipalité, permet de cerner deux figures clés qu'a pris le problème punk dans la foulée de l'émeute de mai 1996 : un problème de sécurité publique et un problème social.

Des manifestations comme celle du 17 mai se reproduisent tout au long de l'été 1996. La police est souvent appelée en renfort et doit assurer la sécurité des commerces voisinant les lieux de rencontre des punks. Pour la Ville de Montréal les punks sont des voyous, des dangers pour l'ordre public : « Ils rejettent les loi et ne respectent pas l'autorité de la police. Ils ont décidé d'être marginaux, qu'ils en paient le prix » (Baudin, cité dans Rivest, 1996: 10). La police municipale, posée ici en organe de la Ville, doit donc sévir et faire appliquer les lois à la lettre. Ainsi, les bars du centre-ville se voient surveillés de plus belle par les policiers (Gervais, 1996). De plus, les espaces verts devant dorénavant être désertés à minuit, des interventions policières visant à faire respecter ce règlement dans les parcs du centre-ville se terminent régulièrement par des arrestations de punks, des punks encore une fois voyous.

« [D]epuis le changement de vocation de la place [le parc Émilie-Gamelin], les contraventions se sont mises à pleuvoir sur les jeunes. [...] Ainsi, en vertu du règlement municipal, sont des infractions passibles d'une amende de cent dollars : se promener sur le gazon, s'être couché ou tenu debout sur un banc, avoir lancé des projectiles, avoir conduit une bicyclette en zigzagant... » (Rivest, 1996: 10).

Se distinguent par l'affrontement une Ville désirant l'ordre, la sécurité et la stabilité, et des *punks voyous* qui portent atteinte, menacent cet ordre : le problème punk s'installe comme problème de sécurité publique.

La deuxième figure construit les punks comme un problème social. Comme l'explique André Pépin du quotidien *La Presse*, suite à l'émeute de mai 1996, le maire de la Ville de l'époque, Pierre Bourque, a déclaré qu'il y avait un problème avec les punks. Le journaliste cite le maire Bourque :

« « C'est évident que de nombreux jeunes sont abandonnés dans une métropole. Il faut tout mettre en oeuvre pour les aider à sortir de la misère. Des gestes regrettables ont été faits, des gestes intolérables. Ces jeunes ont besoin de véritables défis », a dit M. Bourque [...] » (Pépin, 1996: A6)

Ici, il ne fait pas de doute de ce que sont les « punks » : des jeunes de la rue – selon l'expression consacrée<sup>53</sup>. Le maire produit ainsi des punks « miséreux », des jeunes abandonnés auxquels la Ville doit s'attarder et prêter secours.

Pour la municipalité, « punk » devient vite synonyme de marge et de pauvreté. La Ville de Montréal est appelée à la barre et se donne pour mission de prendre les punks sous son aile. Un conseiller municipal du centre-ville témoigne en ce sens : « [...] ce n'est pas parce que leurs parents ont démissionné que l'administration municipale doit les abandonner » (Forcillo, cité dans André, 1997). La Ville doit agir en tant qu'intervenant de dernière ligne. Elle se doit d'offrir « [...] une alternative à l'errance et à la consommation de drogues par les jeunes [...] » (Ville de Montréal, 1998: 1). Mais que faire avec ce groupe de jeunes marginaux, d'autant plus qu'« [i]ls inspirent une peur viscérale. Par leur comportement et leur allure, ils dérangent tout le monde » (Beaudin, cité dans Rivest, 1996: 10) ? Le problème punk est aussi un problème social donc, qui met en jeu une panoplie d'éléments : marginalisation, emploi, toxicomanie, itinérance et pauvreté, notamment.

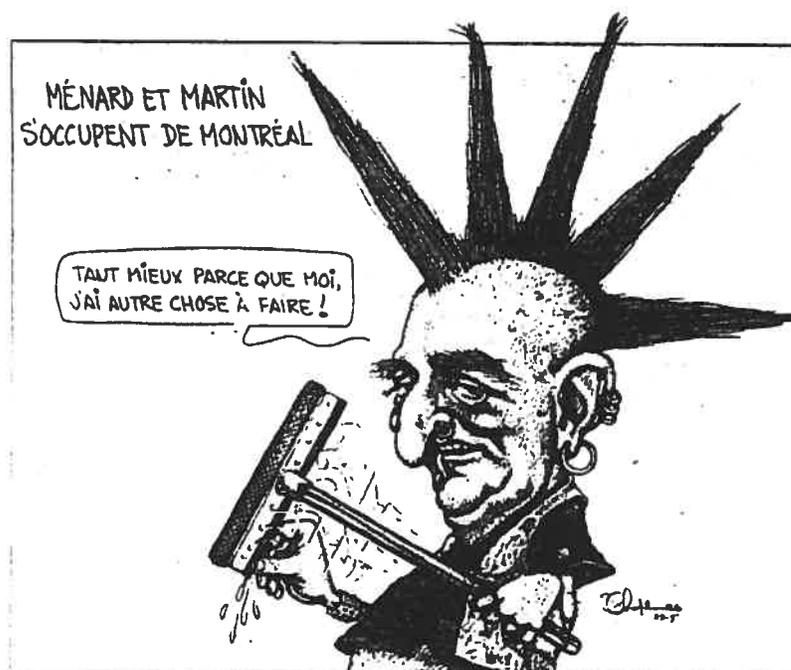
Le problème n'existe cependant de ces façons qu'en mettant en relation la Ville de Montréal et ses buts d'un côté avec les punks et leurs intérêts de l'autre. Comme

---

<sup>53</sup> Bien entendu, d'autres voix se feront entendre. Par exemple, en 1998 un rapport sur les *squeegees* est soumis à la Ville de Montréal par Anna-Louise Crago. Le lien qui semble évident entre « jeunes de la rue » et punk y est rapidement dénoncé : « Plusieurs jeunes de la rue se considèrent «punk». Toutefois, pas tous les jeunes de la rue sont punk et pas tous les punks sont « de la rue » » (Crago, 1998: 6).

l'illustre drôlement le caricaturiste Serge Chapleau (figure 5.1), la municipalité et son porte-parole sont pris avec ce problème punk et doivent le résoudre. De la mise en relation de la municipalité et des punks naît un problème équivoque souligné par ce croisement loufoque entre le maire de la Ville et le look *squeegie*. La Ville de Montréal et son maire, M. Pierre Bourque, souhaitent que les punks « [...] deviennent rapidement des « personnes positives et actives à Montréal » » (Pépin, 1996: A6)

Figure 4.1 : Caricature du 23 mai 1996<sup>54</sup>



Source : Chapleau, 1996 : B2

#### 4.2. Vers des pistes de solution

Devant les problèmes que représentent les punks, les autorités en place se sont mises à la recherche de solutions. Que pouvaient-elles faire face à la question punk ? Reconnaisant leur caractère problématique, la Ville de Montréal désire « contrôler », du moins, leur prolifération. Répondant aux questions d'un journaliste en 1998, une

<sup>54</sup> La phrase « Ménard et Martin s'occupent de Montréal » réfère au Ministre d'État à la Métropole de l'époque, Serge Ménard, et au Ministre fédéral des finances, Paul Martin, qui avaient amorcé une collaboration dans le but de favoriser le développement économique de la Ville de Montréal. Il est à

conseillère municipale chargée du dossier des *squeegees* annonce la voie choisie par la Ville :

« Nous ne voulons pas les éliminer, mais plutôt réduire leur nombre en utilisant une approche *socialisante* [...]. Pas question de répression et de panier à salade. Ça prend une vision globale pour tous les groupes marginalisés, que ce soit les gangs de rue, les prostitués, les fugueurs ou les *squeegees* » (Saint-Arnaud, cité dans Ouimet, 1998: A9).

En vertu de cette approche « socialisante », la Ville met l'emphase sur la désirable « intégration » des punks au corps social par l'identification d'un lieu leur étant destiné :

« Notre société n'a pas toujours su intégrer harmonieusement les éléments les plus contestataires de sa jeune population. C'est pourquoi, suite à divers événements qui ont retenu l'attention au cours de l'été et qui ont suscité un dialogue entre la municipalité et un groupe de jeunes marginaux montréalais, il est ressorti un constat : bien que diverses clientèles dites marginales disposent déjà de lieux de rencontre et bénéficient aussi de divers services, certains jeunes adultes de 19 à 25 ans se sentent laissés pour compte » (Ville de Montréal, 1996: 1)

Ainsi, la solution qui s'impose est celle de la création d'un lieu s'adressant à des gens qui ne sont pas touchés par les autres interventions auxquelles la Ville s'est associée : elle en vient à faire correspondre ce lieu de rencontre à une action sur une population (les punks). Ce lieu sera une salle de concerts qui permettra de diriger les conduites et d'éviter d'autres « débordements » du type de ceux de l'été 1996.

Cette action s'inscrit dans une logique de prévention. Par la création de ce lieu pour les punks, Montréal tente de prévenir de nouveaux événements similaires aux émeutes de l'été 1996 : « [...] il est préférable d'offrir aux jeunes punks de Montréal un lieu où ils se reconnaîtront plutôt que de ne rien mettre à leur disposition ce qui pourrait entraîner une recrudescence des problèmes rencontrés au cours de l'été dernier [...] » (Ville de Montréal, 1996: 2). Ici, c'est le problème de sécurité qui ressort et la Ville de Montréal se pose comme un sujet à part entière : elle peut « offrir », intervenir, prévenir, etc.

Paraphrasant Michel de Certeau (1990), nous dirions qu'en se plaçant ainsi dans le rôle

---

noter que le maire Bourque est ici « punkisé » par le biais de traits stéréotypés : les cheveux dressés sur la tête, les nombreux anneaux à l'oreille et au nez ainsi que le *squeegee* (raclette à vitres) à la main.

du sujet de vouloir et de pouvoir, la Ville déploie une stratégie<sup>55</sup>. Tout d'abord, la Ville de Montréal s'est constituée en sujet de vouloir : par exemple, elle constate l'existence d'un problème (« Notre société n'a pas toujours su intégrer harmonieusement... ») et désire le corriger (« Il faut tout mettre en œuvre pour les aider... »). Ce sujet de vouloir est accompagné de savoirs de toutes sortes sur les punks : des rapports, des témoignages, des pétitions<sup>56</sup>, des reportages dans les médias, etc. Ceux-ci participent à circonscrire un problème : les punks<sup>57</sup>. Des connaissances de toutes sortes (pratiques, scientifiques, étatique, médiatique, etc...) sur la population permettent à la municipalité d'articuler les punks avec la pauvreté, la marginalité, la criminalité et souvent la toxicomanie. L'installation de la Ville comme sujet à part entière ne s'arrête pas à la volonté d'agir, mais à l'action en tant que telle : elle prend des décisions, elle élabore un projet, elle verse des contributions financières et participe à un comité d'implantation. La municipalité décide d'agir de façon « socialisante » avant que ne se propage le problème punk.

Pour la Ville de Montréal, intégrer les punks grâce à une approche socialisante, c'est tout d'abord les faire participer au processus de décision les concernant. Ce que certains des punks impliqués dans les affrontements avec la municipalité réclament, c'est l'accès à un lieu bien à eux, où ils pourraient se rencontrer et s'exprimer. Pour eux, le problème est tout autre que celui soulevé pour la Ville : il leur manque des espaces leur étant destinés (voir: L'X, Non daté-b). Par exemple, dans une lettre ouverte publiée dans le Journal L'Itinéraire en 1996, un punk souligne cette demande : « Une salle, un endroit à nous, serait une solution très efficace à ce problème [de manque de lieu de rencontre et de sécurité en découlant] » (Junior, 1996). Des regroupements se réclamant punks ont amorcé des discussions avec la Ville de Montréal afin de trouver des solutions au dit problème. Au final, des individus « à conduire » auront participé

<sup>55</sup> Pour De Certeau, la stratégie est « [...] le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir [...] est isolable » (de Certeau, 1990: 59).

<sup>56</sup> Plusieurs pétitions ont circulé à Montréal pendant l'été 1996 : l'une d'entre elles demandait aux policiers et à la Ville de Montréal d'agir pour diminuer le « problème punk ». Ainsi, les élus « savaient » le désir des signataires qu'elle s'implique dans la résolution de ce problème.

<sup>57</sup> La Ville de Montréal fera remarquer que les punks font partie de « [...] l'un des groupes défavorisés les plus rejetés par notre société, ils se retrouvent occasionnellement en situation conflictuelle face aux

aux discussions sur la façon la plus efficace de le faire. La piste de solution avancée par les différents acteurs pour remédier à la propagation du problème punk semble faire l'unanimité. Nous l'avons déjà dit, la Ville de Montréal – et les autres acteurs impliqués – opte finalement pour la création d'un lieu :

« Le projet consiste à mettre sur pied un centre qui sera, selon la volonté des jeunes concernés, un lieu de rencontre, « centre de création et d'expression », devant favoriser le développement personnel et social des jeunes adultes punks de Montréal » (Ville de Montréal, 1996: 1).

Dans la même veine que les remarques de Foucault sur la surveillance (1975), les pratiques de gouvernementalité<sup>58</sup> s'exerceront ici aussi de façon spatiale. Cette solution, la façon dont s'exercera la conduite – par la Ville, mais aussi par les punks – réside dans la création d'un espace au centre-ville de Montréal : L'X.

#### 4.3. Le lieu-outil

Le geste de la Ville s'ancre dans une stratégie visant expressément un lieu. Elle offre un espace destiné aux punks afin qu'ils « sortent de la rue ». À travers l'octroi de fonds<sup>59</sup>, la Ville de Montréal propose une vision de l'intégration et de l'intervention *socialisante* fondée sur l'utilisation d'une salle, de ses équipements et des gens s'y trouvant. Le « centre d'expression et de création » proposé sera utilisé comme convoyeur à bonne conduite. Dans le même esprit que l'analyse qu'en propose Bennett

---

autorités publiques » (Ville de Montréal, 1996: 1). Les punks existent bien, surtout à travers leurs conflits avec la Ville.

<sup>58</sup> La gouvernementalité telle que présentée par Foucault tente de s'éloigner de la conception des pratiques de gouvernance mettant l'accent exclusivement ou prioritairement sur l'État. Ce qu'il propose plutôt est une acception plus large du gouvernement : un ensemble de pratiques visant à conduire une population, à la gérer et à la contrôler. Foucault nous guide vers un concept – la gouvernementalité – qui met l'emphase sur l'action participant à gérer, réguler ou orienter les conduites : « Par gouvernementalité, j'entends l'ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique, bien que complexe, de pouvoir, qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir, l'économie politique, pour instrument technique essentiel les dispositifs de sécurité » (Foucault, 1978: 655).

<sup>59</sup> Il est intéressant de souligner que le budget duquel émanent ces fonds est celui du Service des sports, loisirs et développement social de la Ville de Montréal. Deux détails nous frappent ici. (1) La connivence entre loisirs et développement social produite à travers ce poste budgétaire met en relief l'utilité de l'une pour l'autre : pour effectuer du développement social, rien de mieux comme outil que les sports et loisirs. (2) Le deuxième détail qui nous frappe est la présence d'une salle « d'expression et de création » dans le budget de cette unité administrative plutôt que, par exemple, dans celui du Service du développement culturel de la municipalité. Ceci souligne que le lieu est en fait une solution à un problème punk qui n'est pas que culturel au sens strict mais aussi social, économique et politique.

(1993)<sup>60</sup>, la culture – musicale en l’occurrence – est vue comme un outil civilisateur, un « [...] canal d’expression où ils [les punks] pourront réaliser des projets leur permettant de s’exprimer de façon constructive » (Ville de Montréal, 1998: 2). Pour reprendre l’expression du maire, s’exprimer de façon constructive c’est, entre autres, devenir des « personnes positives et actives » dans la Ville. La salle sert quelque chose d’autre, elle est instrumentalisée et chargée politiquement par la municipalité afin de l’aider à changer et à gérer les conduites des punks.

La solution « socialisante » préconisée par les différentes instances au « problème punk » passe par l’établissement d’une salle destinée principalement à la présentation de concerts. Cette réponse à un problème ne doit pas être prise comme n’étant que l’outil de la Ville, elle doit également l’être comme étant celle des punks au problème souligné plus tôt du manque de salles de concerts et, plus largement, de lieux de rencontre. De cette façon, la salle devient également un outil pour les punks dans la présentation de concerts nécessaires à la « [...] démystification de la scène punk/underground par la promotion de groupes d’ici et d’ailleurs » (L’X, Non daté-b: 2). Si outil il y a, ce n’est pas celui d’une main unique, mais plutôt celui de ceux désirant s’en servir : les punks et la Ville de Montréal souhaitant régler ce que chacun considère être le problème punk.

#### 4.4. L’X

Le projet de la Ville de Montréal s’est cristallisé sous le diminutif de L’X. Cette salle a ouvert ses portes en mai 1998, après deux années de discussions, de consultations et de négociations diverses. Nous nous attarderons à l’utilité de ce lieu comme outil de gouvernementalisation.

---

<sup>60</sup> Selon Tony Bennett (1993), la culture est un des champs qui fut peu à peu gouvernementalisé. Plus précisément, il place la culture comme un outil de gestion des peuples : par la culture on tente de changer des choses chez des individus, d’agir sur certaines populations. Ainsi instrumentalisée, la culture devient un véhicule pour les programmes d’intervention sociale. Par exemple, Bennett s’intéresse aux musées et aux expositions qui visaient, en bout de ligne, à éduquer par la bande la population ne faisant pas partie de la bourgeoisie, s’inscrivant ainsi dans une large stratégie de civilisatrice. En ce sens, pour Bennett la culture est utile aux pratiques de gouvernementalité en ceci qu’elle permet à des individus d’agir sur

#### 4.4.1. L'X de la Ville de Montréal

Considérons tout d'abord l'observation que nous a proposée Caroline, une responsable de L'X, lors d'un entretien que nous avons eu en février 2003 :

« Je sais que Pierre Bourque a demandé au monde, il a fait une affaire publique et il a dit : « On sait pas quoi faire avec les punks, y-a-t'il quelqu'un qui a une solution ? Il y a effectivement plein de punks dans la rue et ils ne foutent rien de leur vie, y a t'il quelqu'un qui a une solution ? » Il y a du monde ici qui sont allés rencontrer le maire Bourque et lui ont proposé le projet d'un centre communautaire dans le centre-ville pour les punks, pas pour les punks nécessairement, mais pour l'expression libre. Ça aiderait peut-être les punks à sortir de la rue : de venir ici, s'impliquer à la place de rester dans la rue ; de venir ici pour des shows » (Caroline, rencontrée le 7/02/2003).

Naissant d'un désir de trouver une solution au « problème punk », L'X est vu comme un endroit permettant aux gens de s'impliquer, « de s'activer de façon constructive » pour reprendre les mots de la Ville de Montréal. Cherchant entre autres l'implication des punks dans l'organisation de concerts, la réponse au problème est matérielle - des murs, une salle, un lieu et, chargée politiquement, une participation à la gestion de la population punk.

À chaque concert, quelques personnes sont impliquées en tant que membre du *staff* et bénéficient ainsi de l'entrée gratuite. Les tâches varient : les *staffs* sont par exemple responsables de la cueillette des manteaux et de la gestion du vestiaire, du bon déroulement du concert et de « l'ordre » dans la salle ainsi que du nettoyage avant et après les spectacles des planchers, des toilettes et de la loge. Plusieurs *staffs*, tout comme Caroline, le deviennent suite à des concerts auxquels ils ont assisté à L'X. La salle devient un accès privilégié à l'implication des punks dans le lieu.

« Je suis venue ici comme pas mal d'autres jeunes, dans le fond, qui viennent ici faire du staff. Ils vont voir des shows un peu partout et à un moment donné leurs amis font « Hey, il y a un show à L'X ». Ils ne savent pas c'est quoi mais « Bon, je vais y aller ». Ils viennent ici, ils viennent une couple de fois et à un moment donné ils commencent à rencontrer d'autres staffs. Les autres staffs : « Ben... tu peux venir faire du staff si ça te tente » » (Caroline, 7/02/2003).

---

d'autres en s'en servant comme d'un instrument. La culture est un outil, un « transmetteur », un pont

La salle de L'X donne la possibilité aux punks de faire du *staff*. En un sens, L'X est utile au projet politique de la Ville de Montréal : elle permet aux punks de s'impliquer dans leur milieu.

L'X est politiquement utile à la Ville de Montréal en un autre sens. L'un des obstacles produit à travers le problème punk souligné par la municipalité était l'échec de ses « interventions jeunesse » quant à l'accès au milieu punk. La Ville souligne que « Les jeunes concernés par ce projet forment une clientèle non rejointe par la municipalité » (Ville de Montréal, 1998: 2). Par le rassemblement qu'elle propose à travers les concerts, la salle offre à la municipalité un point d'accès aux punks. L'X facilite l'accès à l'implication à travers le rôle de *staff*, mais aussi à l'éducation des punks. La salle devient le véhicule de la notoriété des autres activités de L'X (L'X, 1998a, voir p. 24), notamment les ateliers de formation. En effet, L'X offre aux punks des possibilités d'apprentissage de toutes sortes. Par exemple, des ateliers de sérigraphie, de « retapage » de meubles, de technique de sonorisation ou de massothérapie ainsi qu'un centre de documentation sont disponibles à l'intérieur du lieu. Les concerts présentés à L'X servent de point d'entrée à l'éducation des punks.

Suite à cette vision de L'X comme point d'entrée pour rejoindre les punks, d'autres instances ont repéré le filon. Ils en viennent à utiliser L'X – à travers les promoteurs du projet – comme interlocuteur du milieu punk. Ainsi, avant même l'ouverture des portes en mai 1998, L'X, en bon voisin, se présente aux commerçants faisant affaire près de la salle de la façon suivante :

« Santé Canada a même choisi notre projet pour représenter le Québec et le Canada lors d'une conférence internationale organisée par l'Organisation des Nations Unies (O.N.U.). Cette conférence, appelée Vision Jeunesse, traitait de la prévention de l'abus des drogues et de l'alcool et nous y avons été invités à présenter nos idées sur le sujet » (L'X, 1998b: 1)

La charge politique d'une telle invitation par Santé Canada est grande. L'X est élevé au rang d'interlocuteur légitime sur des questions concernant les punks. Il les représente.

---

permettant d'agir sur le social, et non pas simplement une caractéristique de celui-ci.

Cette représentation semble cependant devoir se légitimer face aux différents acteurs entourant L'X. Avant même son ouverture, il doit s'élever au niveau de porte parole – pour emprunter la terminologie de Michel Callon (1986) – d'une panoplie d'autres acteurs pour acquérir quelque légitimité. Par exemple, une pétition de 295 signatures et plus d'une dizaine de lettres d'appuis venant d'organismes communautaires ont été présentées devant la Ville de Montréal pour soutenir le projet. L'X devient cet être collectif, cet acteur-réseau dirait Latour (Latour, 2001; Latour & Woolgar, 1979). Autres instances, autres acteurs garantissant la légitimité du sujet collectif : par exemple, afin de justifier son existence aux voisins de la salle, L'X se targue d'être appuyé par les gouvernements :

« Nous travaillons depuis deux ans à la réalisation de ce projet. Il a été présenté à différents ministères qui nous ont donné leur appui. [...] »

Outre Santé Canada, nous sommes financés par les deux autres paliers gouvernementaux. POURQUOI ? Parce que ce projet unique donnera enfin une chance à de jeunes exclus (et souvent désillusionnés) de s'organiser en se servant de toute leur créativité et de leur débrouillardise » (L'X, 1998b: 1).

À travers ces présentations, L'X se pose comme un représentant de différents acteurs, tous concernés par le problème punk. Par leur appui, les différents protagonistes confient à L'X le soin d'agir en leur nom : le projet de la salle du centre-ville concentre en son sein leurs intérêts, leurs objectifs. Instrumentalisé et politiquement chargé, L'X devient un point de passage obligé pour tout ce qui a trait aux punks.

Pour la Ville de Montréal, L'X devient la solution aux figures du problème punk soulignés plus haut : le problème « social » et celui de sécurité publique. La bonne conduite des punks est celle qui germe de l'utilisation de la salle de L'X. L'implication des punks dans leur milieu en est un exemple : sans salle, pas de concert ; pas de concert, pas de *staff*. Nous l'avons vu, ce lieu peut être utilisé également pour assurer la sécurité publique grâce à la prévention. Les effets de la surveillance du lieu par la municipalité se font sentir même sans la présence de la Ville : les punks faisant du *staff* s'occupent eux-mêmes de la discipline. Mais L'X ne doit pas être compris comme un outil à la merci des autorités municipales : la salle sert également les intérêts des punks.

#### 4.4.2. L'X des punks

Dans la présentation de ses objectifs à la Ville de Montréal, L'X propose une mission fondée, entre autres, sur la gestion d'un « [...] lieu propice à l'implication, au développement d'un sentiment d'appartenance, à la création, à l'expression et à la diffusion de spectacles associés à la « scène » punk » (L'X, 1998a: 14). L'implication permise par la salle semble être croisée de plus en plus avec un sentiment d'appartenance : un « nous punk » se lève. Pour les punks, la salle semble faciliter la reconnaissance de ce sujet collectif « punk » et l'adhésion à celui-ci. Ainsi, le « nous » est mis de l'avant, est dit, notamment à travers les publications de L'X. Par exemple : « Nous sommes L'X. Nous sommes un centre communautaire pour jeunes marginaux. À l'intérieur de notre centre, nous désirons travailler, nous occuper de façon constructive » (L'X, 1998b: 1). Pour les punks, c'est au profit de ce sujet collectif que la salle est mise à contribution : « [...] il *nous* fallait ouvrir une place *pour* nous, une place *à* nous, fait *par* les jeunes, *pour* les jeunes ! » (L'X, Non daté-b: 2, emphase originale). Ainsi, L'X se déclare l'outil d'un sujet collectif punk, chargé politiquement et pratique comme convoyeur à projets.

Le sujet collectif étant constitué, la salle devient un outil pour celui-ci, un instrument. Dans toutes ses publications, L'X se définit comme un appareil utile au développement des projets des gens s'y associant :

« Cet endroit est à notre disposition pour nous permettre de développer notre sens de l'autonomie, l'esprit de coopération via le travail collectif, de même que le développement social et personnel, de nous, les jeunes qui s'identifions à la scène « punk » » (L'X, 2002: 2).

« Nous leur offrons même de l'aide pour monter leurs projets et si nous en avons la possibilité, un espace dans L'X pour le réaliser » (L'X, Non daté-b: 2).

Non seulement la salle de L'X semble être instrumentalisée au niveau de la facilitation des projets qu'elle permet, mais aussi dans la promotion des idéaux dont se réclament les punks. C'est d'abord une action de sensibilisation : « Nous sensibilisons les gens et également la communauté à ce qu'est la communauté punk et aussi de la façon

dont on voit les choses, nos valeurs et opinions » (L'X, Non daté-b: 2)<sup>61</sup>. L'X est utilisée à la sensibilisation à une représentation punk des punks. La seconde action pour laquelle L'X est mis à contribution est dans la répression des « punks voyous » par les punks. Nous pouvons par exemple retrouver des traces de cela dans les contrats types de location de salle entre L'X et les producteurs de concerts, que nous ont remis les responsables de L'X :

« Le producteur s'engage à ce que les groupes qui performant à L'X n'aient en aucun cas des propos (paroles) sexistes, racistes, discriminatoires, à caractère religieux (n'importe laquelle) ou dégradant pour une ou des personnes sous peine d'ANNULATION immédiate du spectacle. Nous sommes TRÈS sérieux par rapport à cela, ce sont nos valeurs qui en dépendent ! » (L'X, Non daté-a: 2, emphase originale)

Les punks, à travers la salle de L'X, permettent à certains l'utilisation des équipements et l'interdisent à d'autres. De cette façon, la salle est utilisée afin de transmettre, de tenir certains discours et non d'autres. Prenant place dans un projet modeste de promotion d'une « bonne conduite punk » et de punition des éléments perturbateurs, L'X demeure un outil pratique pour plusieurs.

\*\*\*

Nous aimerions souligner ici que L'X est un instrument qui semble utile à tous, mais particulièrement à la Ville de Montréal, ne nous en cachons pas, qui y voit un outil d'intervention sociale et de garantie de la sécurité. L'espoir qui l'a fait naître s'ancre dans un projet politique global de contrôle des populations « marginales », de prévention de nouvelles émeutes et de réinsertion sociale. Les punks, pour leur part, y voient un espace utile à la réalisation de leurs projets et de leurs idéaux, tout en faisant leur le mouvement de gouvernementalisation « de L'X, et par L'X. ». Par la salle de L'X, la

---

<sup>61</sup> Cette « façon de voir les choses » décrite comme unique, peut être rapprochée des « valeurs » mises à l'avant plan dans le dépliant d'information de L'X : « l'entraide, le partage, le respect, la protection des animaux et de l'environnement, la lutte contre les injustices sociales, etc. » (L'X, 2002: 2). Un autre exemple peut provenir d'une lettre ouverte publiée dans le journal L'Itinéraire – lui même une publication produite par cet autre groupe de « marginaux » que sont les « itinérants » – signée par un jeune se réclamant punk : « Le rejet est une de nos plus grandes raisons d'être. [...] Société de fausse démocratie, étouffant notre liberté, nous dénonçons la superficialité de tes valeurs, comme l'apparence et le prestige qui entraînent préjugés et discrimination envers toute la population. Nous rejetons également avec rage

Ville de Montréal actualise sa raison d'être en tentant d'agir sur les punks. Quant à ceux-ci, ils rendent politique le lieu qui leur est destiné de différentes façons, que ce soit par la gestion de leur conduite ou par la sensibilisation à certaines valeurs qu'ils proposent à travers cet espace et son animation. Les deux utilisations ne sont pas antagonistes, nous direz-vous, puisque la réalisation de l'intégration désirée par la municipalité passe par celle des projets des punks. Vous n'aurez pas tort, mais le contraire est aussi vrai : la résolution du problème punk selon les punks eux-mêmes passe par le geste de la Ville de favoriser la mise en place L'X.

Un lieu où se croisent et cohabitent deux vecteurs de forces différents naît. Nous voyons ces façons d'utiliser la salle de L'X et de la charger politiquement comme des tendances la traversant et entraînant avec elles leurs lots de pratiques et d'usages. Des pratiques d'interventions sociales par la Ville touchant la sécurité, la réinsertion, l'implication, etc. Pour les punks, des usages de regroupement, de représentation, d'inclusion/exclusion, etc. Les concerts se tenant à L'X prennent ainsi part à une intervention sociale – par la Ville de Montréal et par les punks – sur le monde punk. La prestation scénique, excédant ainsi la simple « représentation devant un public » s'inscrit dans un projet plus large de mise en société du punk dans lequel la salle de L'X fait quelque chose : elle insère les concerts dans une tension entre le projet « socialisant » de la Ville celui des punks. L'X intègre un désir d'assimiler les punks au corps social et un autre d'affirmation de soi. La salle semble occuper un rôle clé, un point de passage entre une « raison municipale » et une « raison punk ». Tout ceci à la même adresse : une salle du centre-ville.

Nous avons présenté au troisième chapitre le monde punk comme étant peuplé de toutes sortes d'acteurs. Certains de ceux-ci étaient convoqués de façon à les mettre en évidence, à leur accorder une importance plus grande que d'autres, laissés quelque peu en retraits, ou tout simplement tus. Nous aimerions souligner ici que le croisement nécessaire entre L'X et la Ville de Montréal comme acteurs du monde punk, qui ne semble pas faire problème à l'analyste, n'est pas mis en évidence par le monde punk.

---

toute cette pollution, corruption et oppression qui vous semblent normales et à l'abri de critiques

En fait, rien dans l'endroit que nous venons de décrire ne semble permettre de convoquer, *a priori*, la Ville de Montréal comme acteur du monde punk. Malgré l'importance de la municipalité pour sa propre existence et les pratiques de gouvernance qui y sont attachées, les acteurs que L'X convoque publiquement sont autres. Ceci nous amène à souligner l'important équivoque dans les acteurs appelés à la barre du monde punk : L'X montre à la face du monde que certains acteurs sont interpellés (les jeunes de la rue, les punks, etc.) et d'autres sont cachés (la Ville notamment). Toutefois, comme nous l'avons vu plus tôt, L'X met parfois à l'avant-plan la contribution des différents paliers gouvernementaux (par exemple, voir L'X, 1998b). Selon l'occasion, la salle de concerts amènera à la surface les acteurs à qui elle souhaite donner de l'importance. Si le punk est un monde, celui-ci est flou et ses frontières perméables.

## De la mise en scène à la mise en « scène »

### 5.1. Le concert ou le nerf de la guerre

Les premières secondes du disque reconnu comme emblématique du « mouvement punk », Never Mind the Bollocks des Sex Pistols (1977), sont marquées par les bruits d'une foule en liesse. Nous pouvons y déceler le son de ce qu'on présente être les mains de centaines de gens qui se frappent, celui de la batterie qui appuie leur mouvement et les accords rauques de la guitare qui viennent les englober dans un raz-de-marée grinçant. Clairement, nous sommes conviés à reconnaître dans ces quelques secondes l'importance du concert pour le groupe culte anglais et ses fans. Pour plusieurs (par exemple David Shumway, 1999), le concert est l'étalon sur lequel les jugements de la qualité d'un disque « punk » sont fondés. Dans la même veine, nous avons déjà souligné au deuxième chapitre l'importance des concerts pour le monde punk. Nous nous étions alors servi de la proposition de Lull (1987) quant à la centralité du concert pour le mouvement punk de San Francisco. Le monde punk de Montréal ne fait pas exception et place le concert sur un piédestal parmi les acteurs et les événements les plus importants.

Comme nous l'avons vu précédemment, L'X est un acteur qui met en jeu différents vecteurs et participe à l'édification du monde punk. Les activités qui se déroulent entre les murs de cette salle sont nombreuses : ateliers, réunions, recyclage, préparation de nourriture, compétitions de *skateboard*, théâtre, expositions, etc. (voir L'X, 2002; Non daté) Cependant, la principale activité se déroulant à L'X est sans contredit la tenue de

concerts. En fait, dans le projet remis à la Ville de Montréal (L'X, 1998), ceux-ci représentent la principale source de revenu escompté pour L'X (18 000\$ pour la première année). La place qu'accorde la salle de L'X aux concerts se répercute également dans les raisons qui motivent « socialement » la tenue de ceux-ci : « [...] nous voulons accorder une importance toute particulière à la diffusion et à l'expression musicale punk. [...] [L]es spectacles sont d'excellentes occasions de nous retrouver entre nous » (L'X, 1998: 22). Les concerts sont ici convoqués comme des événements centraux au rassemblement de certains acteurs du monde punk.

Le fanzine Rien à déclarer dont nous avons traité plus tôt fait une place particulière au concert. En effet, il lui accorde assez d'importance pour que la liste des différents *shows* du monde punk fasse les frais d'une publication parallèle à celle du fanzine. Chaque mois, cette liste est envoyée à une banque d'abonnés. L'effet de cette pratique est de mettre en exergue les concerts comme des acteurs valant une publication mensuelle (plutôt que saisonnière pour le RAD) et autonome. Ainsi, le fanzine convoque les concerts comme des événements importants du monde punk.

Mais ce n'est pas seulement pour RAD ou pour L'X que le concert semble important. Comme l'explique Cynthia, pour les groupes de musique – les *bands* –, le concert revêt une importance stratégique :

« C'est la façon première, d'après moi, et la moins coûteuse de faire connaître son groupe. Même s'il y a encore des coûts qui sont reliés aux frais de la salle, à la location d'équipements, le gaz pour y aller, la bouffe, l'hôtel, ça coûte de l'argent mais c'est quand même le médium le moins cher. Si tu considères les façons de se faire connaître auprès du public qui ont le plus d'impact ce serait : 1) le vidéoclip, mais ça c'est très cher et c'est pas garanti que ça va passer à Musique Plus; et 2) ce serait la promotion via le concert. Donc, d'après moi c'est primordial : tu ne vendras pas de disque si tu ne tournes pas » (Cynthia, 11/11/2002).

Ce que Cynthia souligne, c'est l'importance des concerts pour les *bands* comme support à la vente de disques. Mais non seulement les concerts permettent à ceux-ci « d'être connus », ils leurs permettent également l'accès à d'autres intervenants du monde punk,

comme les distributeurs<sup>62</sup>. Par exemple, Local Distribution se propose de favoriser en quelque sorte les groupes de musique qui ont une présence significative en concert : « On ne signe pas à Local un groupe qui n'est pas actif sur scène. [...] C'est primordial de faire des concerts » (Cynthia, 11/11/2002). L'accès à la distribution, souvent synonyme de réussite pour les *bands*, est tributaire de leur présence sur les planches des salles de concerts. Selon Maxime, responsable des services aux membres pour le compte d'un organisme voué à la promotion de la musique indépendante, la formule est simple : « Spectacles égale promotion de ton album. Tu vas aller en vendre en show [...] » (Maxime, rencontré le 21/11/2002). Comme le souligne avec vigueur encore une fois Cynthia, « Si tu n'as pas de moyen de faire de la promotion directe via un concert, t'es mort, t'existes pas » (Cynthia, 11/11/2002). Son importance pour le monde punk est grande, le concert est vu comme quelque chose participant à faire être le *band*.

Le concert est important, nous le voyons bien. Plusieurs acteurs du monde punk le posent comme un événement primordial au sein de leur univers. Pour certains, comme Local Distribution, il faut « faire des concerts » : il s'agit d'une action, un geste de promotion. Nous proposons de poursuivre la filature amorcée avec le fanzine et poursuivie à travers une salle de concerts en nous penchant sur ce qui se déroule à l'intérieur de ce type d'établissement : les concerts.

---

<sup>62</sup> « Le distributeur est celui qui prend en charge les disques une fois pressés et qui en assure la disponibilité en magasin » (SOPREF, 2002: 1). Keith Negus propose quant à lui une définition de la distribution : « [...] the processes whereby music comes to be allocated among different audiences » (Negus, 1996: 95-96). Historiquement laissé en marge des réseaux de distribution officiels, le monde punk montréalais a dû longtemps compter presque exclusivement sur la distribution artisanale. Toutefois, depuis l'année 2000, un nouveau distributeur propose ses services et participe au monde punk : Local Distribution. Il s'agit d'un organisme sans but lucratif dédié à la livraison de disques et d'autres items dans les différentes boutiques du Québec permettant ainsi « [...] la circulation de l'ensemble des productions et auto-productions des artistes émergeant québécois » (SOPREF, 2003: 1). Comme l'explique Jean-Robert, directeur général de la SOPREF – un organisme voué à la promotion de la « relève francophone » – ainsi que de Local Distribution, l'importance de la tâche du distributeur semble faire l'unanimité des personnes impliquées dans le monde punk : « C'était certainement l'une des problématiques les plus importantes vécues par les groupes en auto-production. C'est qu'une fois qu'ils avaient leur disque, ils ne savaient plus quoi faire avec parce qu'ils n'avaient pas accès à la vente au détail, ou faiblement... en distribuant eux-mêmes » (Jean-Robert, rencontré le 06/05/2003). Cette importance du rôle du distributeur souligne en fait encore plus celle du concert : ce dernier doit être présent pour que

## 5.2. Le concert

En entrant dans une salle de concerts<sup>63</sup>, tout est mis en branle pour attirer l'attention du spectateur vers ce qui se déroule sur la scène. Plongée dans le noir, la majorité de l'espace de la salle semble vouloir s'effacer au profit d'une zone particulièrement éclairée. Non seulement la lumière met-elle la scène en évidence, mais le son également. Crachant de la musique à de hauts niveaux de décibels, des haut-parleurs impressionnants sont disposés de part et d'autres de la scène comme pour en marquer les limites sonores : c'est entre ces deux marqueurs que le concert prend vie. Une frontière apparaît. La franchir, c'est sauter la barrière de la lumière et du son. La scène et la foule s'y distinguent : là des musiciens, ici des spectateurs. Devant nous semblent se profiler des positions différentes (musicien et spectateur) entre lesquelles des différences fondamentales existent. C'est là la principale façon de voir le concert.

Les spectateurs entrent tranquillement et se dispersent dans la salle. Certains se dirigent vers le bar<sup>64</sup>, d'autres demeurent devant la scène, à une certaine distance de celle-ci, hors de l'éclaboussure de lumière causée par les éclairages de la scène. Pourtant, il arrive souvent que la scène ne soit pas la seule à être éclairée entre les bands se produisant – pendant les entractes – ou au début du concert. La salle reçoit également quelques faisceaux de lumières. Elle semble bien souvent éclairée plus que la scène entre les concerts. La lumière fait basculer l'attention entre les différentes prestations de la scène à la salle et souligne tout un régime de « voir/être vus »<sup>65</sup>. Les spectateurs participent également à cette gestion de l'attention : ils se retournent vers leurs amis, se mettent en cercle, s'assoient même par terre et discutent entre les concerts. De la musique sort des haut-parleurs à un niveau assez bas qu'elle ne semble servir que de fond sonore et

---

l'entente de distribution soit parafée (sur la distribution au Québec, voir entre autres Grenier, 1993; sur la distribution indépendante québécoise, voir Lapointe, 1994).

<sup>63</sup> Nous pensons ici principalement à L'X mais aussi à la salle de concert du Café Chaos, deux salles montréalaises.

<sup>64</sup> Toutes les salles visitées dans le cadre de cette recherche avaient un bar. Certaines étaient réservées aux majeurs, d'autres leur consacraient une zone réservée où la consommation d'alcool était permise, d'autres encore n'avaient aucune zone réservée mais vérifiaient l'âge des clients au moment où ils se procuraient leurs consommations.

<sup>65</sup> L'expression est empruntée à Michel Foucault dans sa discussion sur le panopticon de Jeremy Bentham. Dans cet agencement architectural, de la même façon que dans la salle de concert, la gestion de la vision est fortement liée au contrôle de l'éclairage : le gardien de la prison est dans le noir et le prisonnier est éclairé en contre-jour en permanence (voir Foucault, 1975).

bientôt des personnes montent sur la scène. Certaines branchent des instruments tandis que d'autres discutent ensemble. Bien vite, sans avertissement, des guitares se font entendre par dessus la musique de fond sonore. Parfois jouant un seul accord, d'autres fois tentant de reproduire la musique de fond, les musiciens s'installent tranquillement à leurs postes. Affirmant leur présence par un bruit plus prononcé, un début de chanson ou quelques mots adressés au public, le *band* souligne le début du concert. L'attention se dirige alors vers la scène, la musique de fond est coupée, l'éclairage est changé...

### 5.2.1. Sur scène...

Septembre 2002. Au coeur de L'X, sur la scène surplombée par une mezzanine, un *band* se produisait. Malgré le fait que quelques groupes s'étaient déjà présentés sur les planches, celui-ci attira particulièrement mon attention. Adossé contre le pilier central de la salle de concerts je me suis surpris à grincer un peu des dents. Le *band* qui se produisait devant moi, sur scène, semblait éprouver des difficultés à s'exécuter. Quelques chansons s'achevèrent de façon chaotique, la guitare ou la batterie ne terminant pas en même temps que les autres instruments. D'autres chansons durent être arrêtées au milieu de leur exécution, puis recommencées du début afin de laisser la chance au groupe de les jouer correctement. Manifestement, le groupe ne me semblait pas prêt pour ce concert. Le jugement de valeur que j'ai fait de cette prestation était inévitable. Pourtant, je ne pourrais dire qu'il s'agissait là d'un mauvais concert. Les autres personnes présentes ne semblaient pas réagir à ce qui me semblait être des erreurs grossières. Sur scène, tout semblait tout de même fonctionner : ils jouaient leurs instruments et paraissaient « à l'aise » sur scène, comme si leurs erreurs étaient voulues, faisaient partie d'une planification de longue haleine.

Trois semaines plus tard, l'occasion s'est présentée d'assister à un autre concert au même endroit. À l'écoute de l'un des *bands* s'y produisant, ma réaction fut toute autre : j'avais devant moi des musiciens qui me semblaient aguerris, ainsi qu'une mise en scène planifiée. Le batteur me semblait tout à fait en contrôle de ce qu'il faisait et tenait le rythme d'une façon impressionnante. Il était prêt. Les autres membres du band ne faisaient pas exception et la coordination entre eux semblait au point. Par exemple,

s'avançant au micro, le chanteur annonce : « Salut, on est [...], il va y avoir deux coups de *hi-hats*<sup>66</sup> pis on va commencer ». Immédiatement après, le tout faisant partie d'une mise en scène réfléchie, deux coups de *hi-hats* se firent entendre et une chanson débuta.

\*\*\*

Un des détails marquants dans ces deux concerts est la façon dont les *bands* semblaient s'y différencier l'un de l'autre sur le plan de la prestation scénique : l'un semblait avoir improvisé en quelque sorte son concert, l'autre semblait l'avoir préparé. Non pas que nous désirons réprimander le premier groupe et encenser le deuxième pour leur prestation respective. Non. Nous désirons plutôt souligner la façon dont le rapprochement de ces deux prestations et la tension qui en naît met en évidence l'une des façons par lesquelles le concert nous apparaît : par sa mise en scène.

*Un, deux, trois, quatre...*

Basse, guitare, batterie, voix. La relation qu'ont les musiciens avec leurs instruments nous est toujours apparue comme étrange. Basse, guitare, batterie, voix : à la fois est-ce la dénomination des instruments – les objets – mais aussi celle des musiciens – les sujets. En fait, la ligne entre l'objet et le sujet semble compliquée à tracer à l'intérieur du concert. Si les instruments et les musiciens se confondent dans leurs appellations, la mise en scène du concert débutera avec ce rapport premier où la personne et l'objet s'entre-définissent, agissent l'un sur l'autre. Ainsi, le premier pas de la mise en scène du concert est un mouvement d'oscillation produisant à la fois l'instrument par le musicien et le musicien par l'instrument. D'un côté un musicien agissant sur un objet et produisant une certaine forme de mise en scène par le son, les déplacements, le geste, etc. D'un autre côté, un instrument agissant sur un musicien en le produisant *en tant que* musicien, lui accordant une place dans l'ensemble du *band*, un rôle à jouer, des possibilités et des limites, un emplacement sur la scène, etc. Ce mouvement

---

<sup>66</sup> *Hi hat* est un terme anglais désignant une pièce maîtresse de la batterie : la « cymbale charleston ».

d'oscillation produisant le *band*<sup>67</sup> souligne la nature « métissée » de la mise en scène : à la fois humaine et non-humaine.

*La prochaine toune, ça s'appelle...*

Prenons la guitare. Nous avons vu qu'on peut par ce mot pointer à la fois vers l'objet et vers l'humain – bien que nous entendions parfois le mot « guitariste ». La mise en scène de la guitare-objet par le musicien se fait à travers des gestes : dans le concert qui se déroule devant nous, les deux musiciens attirés aux guitares les manipulent d'une certaine façon. Ils mettent en scène la guitare comme un outil sur lequel montrer leurs capacités techniques à travers des solos; ils mettent en scène une « énergie » par les sauts, les mimiques, les expressions du visage.

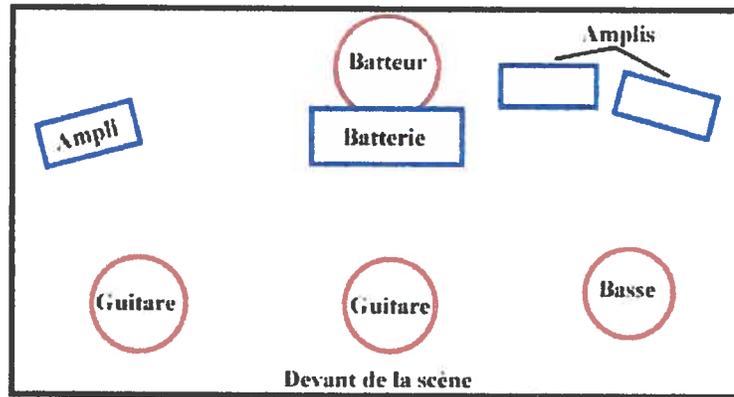
*Celle-là, c'est pour mes amis  
qui sont dans le coin, là-bas...*

Dans cette optique, une mise en scène est en quelque sorte une gestion de l'espace scénique : la première action faite sur l'instrument (la guitare), c'est de la disposer sur scène, de la placer. La disposition scénique est fort semblable d'un groupe à l'autre. Le batteur est situé au fond de la scène, guitaristes et bassiste debout, plus près de l'avant de la scène de part et d'autres de la batterie et le chanteur soliste, quand cela s'applique, en avant au centre. Le *band* qui se produisait devant nous ce soir-là utilisait les mêmes amplificateurs<sup>68</sup> et la même batterie que les autres groupes avec lesquels il partageait la scène. Résultat : tous utilisèrent la même disposition scénique.

---

<sup>67</sup> Les *bands* sont formés presque toujours d'au moins une guitare, une basse et d'une batterie. Bien souvent, un deuxième guitariste se joint à eux ainsi que, dans certains cas où ce n'est pas un guitariste qui assume ce rôle, un chanteur soliste. L'instrument de musique qui est mis en évidence dans les concerts est sans aucun doute la guitare électrique : près de la moitié de tous les musiciens vus dans le cadre de cette recherche étaient des guitaristes.

<sup>68</sup> Pour qu'une guitare électrique puisse fonctionner, un amplificateur est nécessaire afin de transposer le signal électrique en onde sonore.

Figure 5.1 : Disposition scénique d'un *band* de quatre musiciens

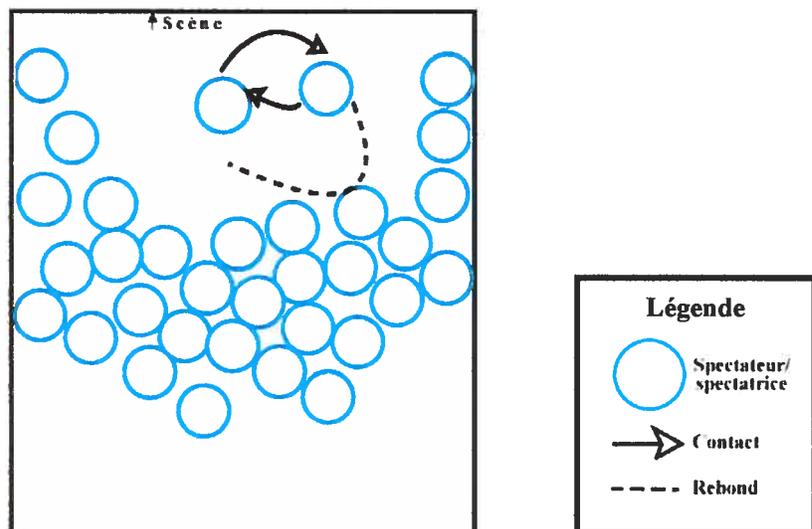
Le décor est planté. Bien vite apparaît cependant l'autre mouvement de l'oscillation sujet/objet : la mise en scène de l'humain par l'instrument. En effet, les caractéristiques des instruments joués par les membres des *bands* participent à configurer la scène de telle sorte que les limites de cette petite « scénographie » soient également celles de la chorégraphie, c'est-à-dire du déplacement des corps dans l'espace. L'espace physique dédié à chaque musicien sur les planches est découpé, minimalement fixé et limité, par leurs instruments de musiques. Leurs déplacements, gestes ou actions aussi. Par exemple, en raison de la longueur du fil reliant l'instrument à l'amplificateur, le guitariste doit demeurer à une distance minimale de ce dernier. Nous le voyons, le mouvement ici est double : au même moment où les musiciens agissent physiquement sur des objets, ceux-ci agissent sur eux. Les instruments et les caractéristiques des équipements utilisés participent à la mise en scène du concert, au *staging* des membres du *band*. Ils fixent certaines pratiques et forcent certaines façons d'offrir une prestation plutôt que d'autres. La mise en scène est ce que nous voyons, la matérialisation du concert, d'une idée abstraite de ce que cela devrait être à sa concrétisation en actions posées non seulement par les artistes, mais par les objets sur scène également.

*Celle-là, c'est notre dernière toune.  
Les F... s'en viennent vous faire rocker!*

### 5.2.2. ... et devant la scène

Octobre 2002. Je m'étais un peu retiré de la foule amassée ce soir-là devant la scène. J'étais allé me placer près de la console d'où je pouvais voir à la fois ce qui se passait sur scène et devant celle-ci. La vue était assez bonne, mais mon attention dérivait : de ce qui se passait sur scène, elle glissait vers ce qui se passait au sein même des spectateurs. À ce moment, dans la foule, deux personnes commençaient à se percuter l'une et l'autre. « Tiens, tiens, un début de *trash*<sup>69</sup> », me suis-je dit. Il ne semblait toutefois pas y avoir l'effet « boule de neige » que j'avais expérimenté dans d'autres concerts, où cette amorce de *trash* était habituellement un geste déclencheur d'un mouvement collectif où la foule, par ses mouvements, sauts et « percussions », devenait un véritable pop-corn. Les deux personnes qui se fonçaient l'une sur l'autre étaient seules, au centre d'une zone délaissée par les autres spectateurs juste devant la scène (figure 5.2).

Figure 5.2 : *Trash* à deux et zone délaissée



signal électrique en onde sonore.

<sup>69</sup> Le *trash* est une danse où les participants se foncent les uns sur les autres. Plusieurs variantes peuvent être observées dans les concerts punks : par exemple, le *pogo*, une danse où les participants sautillent sur place ; le *stage diving*, où les participants montent sur la scène afin de sauter dans le public ; le *slam*, où les danseurs tourment en rond, dans le sens anti-horaire ; le *body surfing*, où les participants sont transportés à bout de bras par les spectateurs ; et le *trash* « commun », où les protagonistes se percutent entre eux sans ordre apparent.

Ce que nous désirons souligner ici, c'est la façon dont est géré l'espace par les spectateurs. Un autre lieu de prestation s'est délimité : de la scène, nous déplaçons notre intérêt à ce qui se déroule devant. Le rapport physique entre les personnes dans la foule semble participer à démarquer particulièrement une certaine zone devant la scène. Un demi-cercle s'y forme et ce qui nous apparaît comme une piste de danse se dévoile. Dans cet espace démarqué par les corps des spectateurs, deux personnes « dansent ». La zone est policée par une frontière divisant la salle en deux espaces : danse et non-danse. À l'interface des deux, une multitudes de contacts physiques où les deux punks dansant foncent sur ceux qui ne le font pas. Par ce geste, ils déplacent la frontière et la renégocient continuellement avec la foule. En se lançant contre d'autres personnes, ils les obligent à entrer dans la danse et à participer à leur pratique, ne serait-ce que l'instant d'un moment. La frontière se déplace et n'est plus simplement située entre deux espaces fixes, une coupure entre une piste de danse et une zone de « non-danse ». Elle se déplace selon les corps mis en contact avec les deux danseurs.

Pourtant, avant même que la foule n'entre, la salle annonçait déjà cette séparation entre danse et « non-danse ». En entrant dans un concert du monde punk, ce qui marque l'observateur c'est la façon dont est préparée la salle : un espace devant la scène est libéré de toutes chaises, tables ou objets pouvant nuire aux gens désirant danser. L'éclairage de la scène éclabousse quelque peu cette zone et lui procure une certaine mise en évidence par rapport au reste de la salle. Tranquillement, la salle déploie tout un arsenal de signes proposant une frontière entre une piste de danse et un espace de « non-danse ». Que ce soit par la présence ou non de tables afin de marquer l'espace dédié à la danse ou par la différence de niveau du plancher, dans les salles, la disposition physique des lieux semble souligner cette frontière. Avant même que les spectateurs n'y entrent, la disposition de la salle met en place une gestion de l'espace inscrivant ce que devront être les pratiques de la foule lors du concert. Et c'est ce qui se produit. Dans l'une des salles visitées dans le cadre de cette recherche la texture du plancher marquait une zone devant la scène : d'une surface en ciment à l'extérieur de la zone de danse, nous passons à une surface en bois franc à l'intérieur. Quand ils entraient dans la

salle, les spectateurs semblaient éviter de mettre le pied sur cette surface en bois franc : ils en faisaient plutôt le tour.

Nous le voyons, le concert devient le lieu à la fois d'une gestion de l'espace par les sujets et d'une gestion des sujets par l'espace. La même oscillation que sur scène s'y produit et permet de mettre en relief l'eau trouble dans laquelle se retrouvent les spectateurs dans la salle, au même moment sujets et objets de l'espace.

\*\*\*

La mise en scène des pratiques des deux composantes traditionnelles du concert, les artistes et les spectateurs, marque le premier pas vers une compréhension plus nuancée du concert. Devant la scène, ce n'est plus un simple public qui utilise la salle pour refléter ses valeurs et ses pratiques, mais également une salle qui forge, d'une certaine façon, les actions qui s'y dérouleront. Sur scène, le constat n'est pas bien différent : des musiciens qui bougent, se déplacent, utilisent leurs instruments pour faire être le concert, et des objets, tout aussi actifs, qui participent à la mise en scène de la performance. Et pourtant, n'allez pas voir dans notre présentation un peu synthétique une tentative de différencier les actions les unes des autres ou d'en faire une typologie. Non : la médiation est métissage et la recherche de « qui cause qui » est plutôt dangereuse. Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont sujets et objets ne sont pas mis les uns face aux autres de parts et d'autres d'un grand fossé, mais plutôt comment, au même moment, les humains et les non-humains s'entre-définissent, planifient leurs actions mutuelles, les possibilités, etc.

### 5.3. Le dispositif scénique et le rapport artiste/public

Le « grand partage » entre sujet et objet que nous tentons de revoir ici se reflète dans une autre séparation : celle du public et de l'artiste, de la salle et de la scène. Le rapport entre ces deux « solitudes » a laissé traditionnellement une frontière marquée entre ce qui se déroulait sur les planches et ce qui se passait devant celles-ci. La relation entre les deux univers a été par exemple comparée à un *magic bullet* atteignant les membres

du public en plein cœur : l'artiste agit sur eux et participe ainsi à leur aliénation<sup>70</sup>. Selon plusieurs, le punk est venu tout bouleverser. De relativement bien définie et marquée, la frontière entre artiste et public s'est brouillée et le rapport entre ceux-ci est devenu le point marquant de nombreuses études s'intéressant au concert. Par exemple, Hebdige (1979) consacre une petite partie de ses travaux au concert et à ce rapport artiste/public :

« It was in the performance arena that punk groups posed the clearest threat to law and order. Certainly, they succeeded in subverting the conventions of concert and night-club entertainment. Most significantly, they attempted both physically and in terms of lyrics and life-style to move closer to their audiences. [...] The stages of those venues secure enough to host 'new wave' acts were regularly invaded by hordes of punks, and if the management refused to tolerate such blatant disregard for ballroom etiquette, then the groups and their followers could be drawn closer together in a communion of spittle and mutual abuse » (Hebdige, 1979: 110)

Pour Hebdige, le concert punk est marqué par le refus de la division stricte public/artiste mise en place par les conventions associées aux concerts rocks et pops. Le même type de remarques a été fait par James Lull quelques années plus tard :

« One of the fundamental tenets of punk life can be noted by observing the relationship between punk bands and their audiences during performances. Despite the importance of live performance, the formalities and expectations of the rock 'concert' are not in evidence at punk 'shows'. Normal rock concerts are one-way affairs. [...] At punk shows, the distance between creator and consumer of the music is lessened greatly » (Lull, 1987: 240).

Pour eux, ce qui marque les concerts punks c'est le désir de confronter la frontière entre public et artiste. La cause attribuée à ce trait caractériel du concert punk est sociale : la *subculture* détourne de cette façon les conventions traditionnelles et les refonde dans un nouveau système de valeurs.

---

<sup>70</sup> C'est la position tenue par le mouvement des Situationnistes, influencé par les réflexions de Guy Debord (1992b). Debord voyait dans le spectacle l'occasion d'une rencontre aliénante : « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* » (Debord, 1992b: 30, italiques originales). Rappelant les pensées de l'école de Francfort, l'argument de Debord est que la société est un spectacle aliénant mettant en scène « [...] le règne autocratique de l'économie marchande ayant accédé à un statut de souveraineté irresponsable, et l'ensemble des nouvelles techniques de gouvernement qui accompagnent ce règne » (Debord, 1992a: 14).

Les concerts punks auxquels nous nous sommes attardé dans le cadre de cette étude ne font pas exception et pourraient être analysés de la même façon. La frontière entre public et artiste souffrait de la même porosité. Les personnes présentes aux concerts enfreignaient constamment cette frontière. La ligne entre la scène et le devant de celle-ci, entre musicien et spectateur, était constamment foulée du pied : comme dans les remarques d'Hebdige et de Lull, le « social » tendait à briser la fracture scène/salle.

### 5.3.1. Une frontière poreuse

Septembre 2002. Ce soir-là, j'avais la chance d'assister à un concert donné par un groupe que je connaissais très bien, Haang Upps : mon band avait déjà partagé un lieu de répétition avec eux. Après leur concert, l'un d'eux est venu discuter avec moi. Dans la salle, accotés au bar tel des spectateurs, nous discutons de la pluie et du beau temps. Pendant ce temps, le *band* qui assurait la suite du concert, Mi Amore, lançait sa première chanson. Ouf, quel choc ! Le chanteur soliste est descendu de scène à la première note et s'est élancé dans le public en poussant les gens et en criant dans son micro. Il *trash* dans le public et en vient à se tourner vers la scène, tel un spectateur. Il chante toujours – ou crie, c'est selon – et fait face aux musiciens depuis le devant de la scène. Les musiciens, quant à eux, bougent énormément sur scène. En fait, ils bougent autant que les gens dans la salle et les micros qui sont sur scène tombent constamment. Ce sont alors des spectateurs qui les attrapent et les replacent. Une personne de la salle en arrive même à retenir un micro en permanence. J'ai l'étrange impression que la scène et la salle ne font plus qu'un : on *trash* autant sur scène que devant elle et les gens de la salle participent autant à la prestation que ceux qui sont sous les feux de la rampe. À la fin de la chanson, caché au cœur de la foule, le chanteur y va d'une déclaration : « -On est dans une scène qui se voulait celle qui ferait changer les choses. Finalement, ça pas marché faque au moins on va faire de la musique qui fait changement. »

\*\*\*

La frontière bien campée entre les musiciens et les spectateurs que nous retrouvons traditionnellement dans les concerts rock et pop semblaient avoir été détournée ce soir-là. Accentuant le désir de briser les conventions, la déclaration du chanteur souligne la

cause de ce « changement » : le social, le *band* (« on va faire de la musique qui fait changement »). De la même façon, la présence de mes amis musiciens dans la salle après leur prestation, la fusion complice entre les spectateurs et le chanteur du groupe se produisant, la participation de personnes de la salle à maintenir les microphones en équilibre, les mouvements des gens sur scène faisant écho à ceux des gens devant la scène, tout semblait pointer vers le désir de destruction de la frontière divisant les composantes traditionnelles du concert : public et artiste. D'ailleurs, l'un des *bands* partageant la scène lors de ce concert a fait d'un appel au détournement de la fracture conventionnelle du concert le thème de l'une de ses chansons :

« Pourrais-je avoir le parfait complot dans ce micro et lier mon désir de libération dans ces émeutes pleines de distorsion ? Pourrais-je détruire en un mot l'aliénation spectaculaire du faux ? Faire de nos chansons la réalité de notre révolution. [...] Nos spectacles représentent les mêmes schémas de spectateurs (spectatrices) nous regardant d'en bas. Mais ne veux-tu pas te laisser prendre par cette frénésie aux nouveaux vents chaotiques et aux multiples mélodies ? » (extrait de « Rythme+Frénésie=Émeute Mélodique » par Suck la Marde, 2002)<sup>71</sup>

Soulignée entre autres par la présence d'une scène, la différence traditionnellement faite entre public et artiste est remise en question. Le social en vient à agir sur la disposition des corps à travers l'espace, sur les endroits où se déroule le « spectacle », et à transgresser d'une certaine façon les rôles accordés jusqu'alors aux humains par la « scénographie ». Le social désobéit à la limite proposée par la scène, l'éclairage, les haut-parleurs et les autres technologies soulignant le fossé le divisant en deux composantes (public / artiste).

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas nécessairement le résultat de cette transgression de la frontière mise en place par les concerts pops et rocks. Dans le point de vue que nous venons de faire valoir, le rapport entre la scène et le devant de celle-ci est compris comme causé par la *subculture*. Suivant cette ligne de pensée, la disparition de la différence artiste / public, ou du moins sa remise en question, serait tributaire du social. La mise en scène de cette relation semble soumise aux personnes et à leur désir de briser

---

<sup>71</sup> La référence quasi explicite que fait ce *band* aux idées de Guy Debord par le biais de sa notion de spectacle est ici flagrante.

les conventions, de les détourner. De la même façon que la mise en scène *sur* ainsi que *devant* les planches mettait à profit à la fois des sujets et des objets, il nous est apparu que celle du rapport entre *stage* et *frontstage* ne faisait pas exception.

### 5.3.2. Dans le ventre de L'X

Au moment où le social semble enfin l'emporter sur les non-humains, voilà que ces derniers reprennent le flambeau et contribuent à leur tour à mettre en scène cette relation privilégiée entre ce qui se déroule sur la scène et ce qui se déroule devant elle. Attardons-nous pour le moment à la configuration générale de la salle de L'X<sup>72</sup>.

L'X est situé sur la rue Ste-Catherine à l'angle de la rue Hôtel-de-Ville, en plein cœur du centre-ville de Montréal. Imaginez-vous un soir de concert, approcher par cette rue et arriver à une porte près de laquelle des fenêtres sont tapissées d'affiches et des dizaines de personnes sont regroupées. Outre l'adresse, aucun autre signe ne vous indiquera que vous êtes devant L'X : aucune enseigne n'en marque la présence.

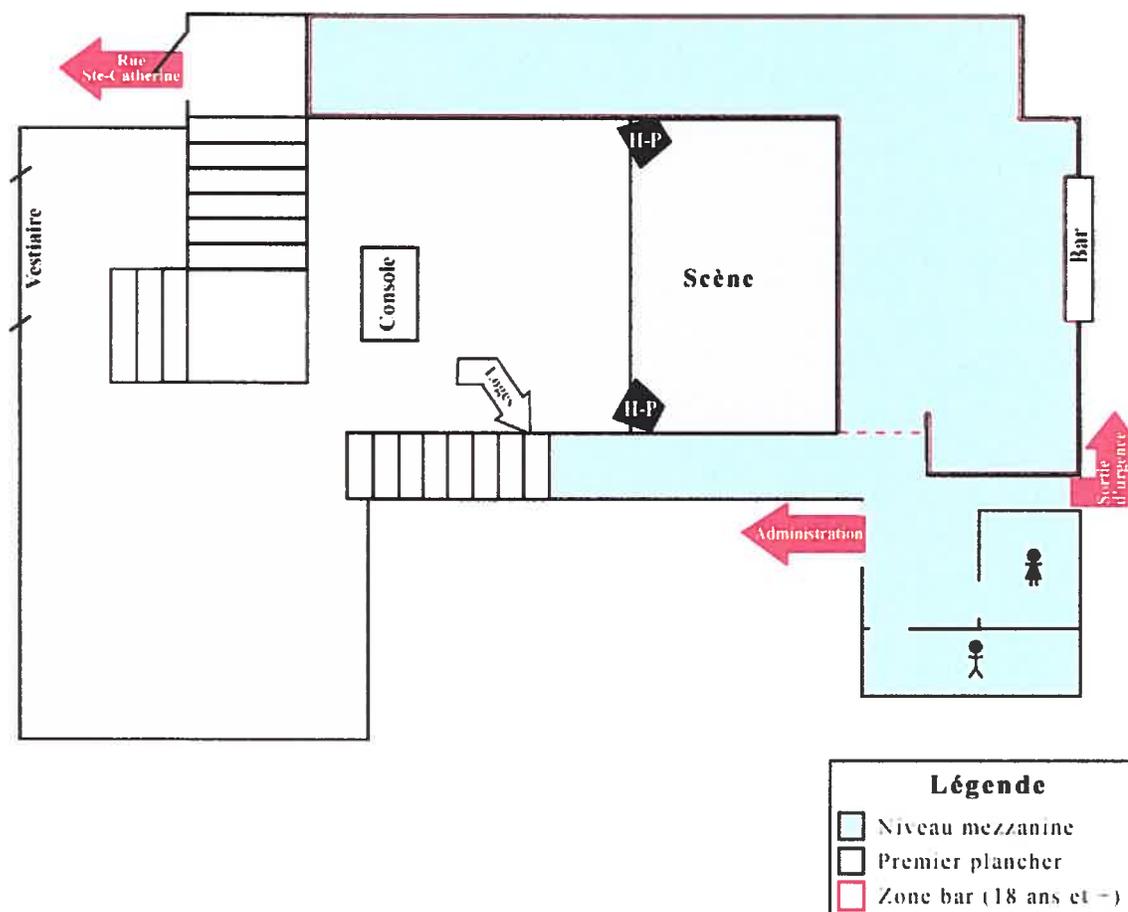
La salle de concerts est formée de deux niveaux de plancher éclairés de façon à maintenir un certain niveau d'obscurité. En entrant dans la salle, le visiteur doit descendre un escalier afin d'atteindre le premier plancher, le plus bas, sous le niveau de la rue Ste-Catherine tout près. En forme de « L », ce plancher bétonné est presque vide. Deux choses marquent cependant ce désert : à l'extrémité de l'une des branches se retrouve une scène d'environ un mètre de haut faisant face à une console, située à la jonction entre les deux branches. Tout autour de la branche partagée par la scène et la console se voit le deuxième plancher : une mezzanine dont une partie est réservée aux personnes consommant de l'alcool. Étant ouverte sur la scène, cette mezzanine la contourne sur trois faces, le côté jardin<sup>73</sup>, le fond et le côté cour, ce qui permet à des spectateurs d'être situés plus haut que les artistes s'y produisant. Sous les escaliers

<sup>72</sup> La salle de concerts de L'X a ouvert ses portes en 1998. Depuis ce temps, cette salle est appréciée pour sa configuration permettant aux mineurs de côtoyer les gens majeurs de façon tout à fait légale. En effet, une zone délimitée où la consommation d'alcool est permise donne la possibilité de partager la salle avec des gens de tous les âges.

<sup>73</sup> Le côté jardin est la gauche de la scène pour un spectateur situé devant celle-ci et y faisant face. Le côté cour, est la droite de cette scène.

allant à la mezzanine, une porte donne sur une pièce servant de loges pour les musiciens. Sur la scène, deux haut-parleurs semblent garder l'accès aux feux de la rampe, cacher des instruments en attente et protéger des machines aux lumières scintillantes. Près des salles de toilettes sans porte se profile le couloir de l'administration, marqué, tout comme le restant de la salle, de graffitis, d'affiches et d'autocollants de toutes sortes.

Figure 5.3 : La salle de concerts de L'X



\*\*\*

Un soir que j'assistais à un concert où un nombre particulièrement élevé de *bands* étaient invités à se produire à L'X, mon attention fût frappée par un petit détail. La salle n'était pas pleine, mais il y avait un nombre suffisant de spectateurs pour que tout l'espace devant de la scène soit occupé par des personnes. J'étais appuyé contre un petit mur soutenant l'escalier menant à la mezzanine et je fus bousculé par un musicien

tendant de passer près de moi et de se faufiler jusqu'à la scène. Sur ses épaules, il portait un sac de transport souple pour les guitares. Il s'approcha de la scène en bousculant d'autres spectateurs et se retrouva ainsi face à celle-ci, à l'endroit même où les spectateurs dansent habituellement. S'appuyant sur la scène, le musicien s'extirpa du public en grimpant sur le plateau. D'autres personnes, qui me semblaient des spectateurs, s'asseyèrent sur le bord de la scène : les jambes pendantes dans la foule et le haut du corps dans l'espace pleinement éclairé par les projecteurs, je me suis surpris à les envier de cette occasion qu'ils avaient de se reposer les jambes.

\*\*\*

Encore une fois, la frontière entre public et artiste mise en évidence, entre autres, par le concert pop et rock semblait effritée ce soir-là. Le simple fait de se faire bousculer par un artiste en marche vers la scène force déjà ce constat. En effet, traditionnellement un musicien à un concert pop utiliserait les couloirs de l'arrière scène pour émerger sous les feux de la rampe. L'observateur attentif aura cependant remarqué dans sa visite que la salle de L'X n'offre pas cette possibilité : de la loge à la scène, il n'y a aucun « passage secret ». Vous nous direz que dans ce cas, il est évident que le musicien ait eu à passer par l'espace réservé au public. Et vous aurez tout à fait raison. En fait, pour atteindre la scène et y grimper – et ainsi utiliser le même chemin qu'un spectateur voulant faire du *stage diving* – le musicien devra sortir de la loge, traverser le public pour enfin s'en extraire. L'évidence de cette petite remarque en masque l'importance : c'est justement la salle qui permet ou non cette anecdote.

La relation privilégiée de l'univers de l'artiste et de celui du public dans le concert punk semble ici mise en scène non pas par le social, comme il nous est apparu précédemment, mais plutôt par un non-humain : la disposition de la salle. Briser les conventions n'est pas le seul apanage du social, les objets y participent aussi. L'absence d'un espace « intime » entre la porte de la loge et la scène, l'emplacement de la loge forçant les musiciens à circuler dans le public avec leurs instruments, la hauteur de la scène permettant aux musiciens de grimper sur celle-ci, et la carence dans la salle de lieux pour se reposer : tout semble participer à l'effritement de cette ligne entre artiste et

public. Ici, la remise en question de la relation polarisée entre ce qui se déroule *sur* la scène et *devant* celle-ci n'est pas tributaire du social, mais bien des non-humains. La mise en scène de ce rapport public / artiste étant ici considérée comme le travail de la disposition de la salle, nous en arrivons à un constat : les objets agissent sur le social au même titre que celui-ci sur eux.

### 5.3.3. *Mise en scène*

Ce qui nous apparaît dans ce coup d'oeil rapide du concert, c'est une notion un peu plus large de la mise en scène. En fait, celle-ci nous semble bien souvent quelque chose de fini quand nous assistons, par exemple, à une représentation théâtrale. La mise en scène, dans ce cas-ci, est « [...] the materialization of a text – word and score – in a form accessible for public, collective reception [...] » (Bal, 2002: 97). Cette façon plutôt commune de voir cette notion laisse entrevoir une conception figée de ce que nous voyons : la mise en scène est une « œuvre d'art », quelque chose de relativement finie au moment de la représentation publique. Elle est vide, un simple signifiant pointant vers une signification autre : la mise en scène est extérieure, relativement arrêtée entre un public et un texte. Dans cette acception, elle est passive, un pont entre une signification et des « récepteurs ».

Pourtant, dans le concert punk, la mise en scène ne nous est pas apparue tout à fait de cette façon figée. Loin de n'être qu'un simple outil au transport d'une signification, elle y participe en tout temps. Nous l'avons vu, le concert punk nous présente la mise en scène non pas comme un « fini », mais plutôt comme une installation : celle d'une gestion de l'espace, d'une complicité et d'un rapport serré entre public et artiste notamment. D'un moment arrêté, une chose fixe, elle devient un espace où s'enlacent humains et non-humains. La mise en scène que nous avons pu effleurer met en jeu le travail constant d'inter-définition des objets et des sujets. Loin de n'être qu'une capsule à une signification du concert, elle participe à son installation. Elle n'est plus un simple outil, mais active dans la constitution de ce qu'est le concert.

#### 5.4. Mise en « scène »

Jusqu'à présent, nous avons traité du punk comme étant un monde. Nous l'avons vu, celui-ci n'est pas seulement peuplé de personnes, mais également de non-humains. Nous désirons cependant ouvrir encore plus notre façon de concevoir le punk afin d'y reconnaître les différentes forces le traversant. En fait, le punk est une scène où se croisent, d'une part, des lignes de fractures tendant à localiser les pratiques par l'établissement de frontières, et d'autre part, des vecteurs de transgression de celles-ci décloisonnant l'espace culturel et en en reconnaissant le caractère métissé.

##### 5.4.1. Lignes de fractures

Des lignes de fractures tendant à « localiser » les pratiques musicales à l'intérieur des concerts punks, il y en a de multiples. Se réclamant de la tradition DIY (*do it yourself*), la scène punk montréalaise met de l'avant une ligne de fracture d'avec le réseau *mainstream*. C'est à travers l'organisation des concerts que cette différence tend à se faire valoir : contrairement aux boîtes de production de concerts associés à la pop, les concerts punks sont produits par des individus<sup>74</sup>. Ce phénomène est souligné, entre autres, par des remerciements récurrents aux organisateurs des concerts par les groupes s'y produisant. Les « Merci à ... d'avoir organisé le show ! » sont courants et traduisent un sens de la complicité entre les membres de la scène qui trace une frontière entre nous (la scène punk) et eux (les autres). Comme le souligne Martin, fondateur de l'étiquette de disques punk Sick & Twisted et producteur de spectacles à ses heures, l'organisation de concerts de la scène punk met également en jeu une autre forme d'expression de la complicité entre les différents acteurs impliqués :

« En allant faire des shows à l'extérieur, tu connais d'autres mondes, tu connais d'autres bands. Les autres bands te disent « Hey, j'aimerais ça venir jouer à Montréal » « OK, quand je vais organiser de quoi, bientôt, je t'appelle ». T'organises un show : pogne un band de Montréal, pogne un band de Trois-Rivières, tu les fais descendre. Tu t'échanges de même, tu te mets à connaître de plus en plus de monde... » (Martin, rencontré le 21/01/2003).

<sup>74</sup> Ces individus se donnent souvent une « façade » ressemblant à une compagnie de production : Underworld Productions, Wasteland Production, Masturbation Troops, Street Culture, par exemple, sont toutes des compagnies liées fortement à une seule personne. Bien souvent, il n'existe pas de « personne morale » permettant de détacher l'organisation de ses assises DIY et de la personne l'ayant créée.

La ligne de fracture entre le réseau de concerts *mainstream* et celui de la scène punk est ici soulignée par Martin pour qui un concert permet de mettre en relation des *bands* et de faire naître des alliances, des rapports étroits, un sentiment de communauté. La scène punk trace ainsi des frontières entre elle et d'autres espaces culturels à travers l'organisation même des concerts : désirant exposer des rapports « amicaux » plutôt que « d'affaires », la scène punk tend à se localiser autour d'un noyau, plus ou moins imposant, de personnes liées par une relation de complicité – des *chums* de musique.

Mais ce tenseur, faisant de la scène punk une communauté presque villageoise, n'est pas le seul à la placer dans un « espace » quelque peu clôturé. Le poids de la tradition associée au punk fait également partie des forces génératrices de fractures. La référence au graphisme des premiers disques et tracts de la scène punk britannique dans les *flyers* distribués lors des concerts, est évidente. À la figure 5.4 par exemple, les noms des groupes qui se produiront lors de la soirée semblent écrits à l'aide de lettres découpées dans des quotidiens ou des magazines, tout comme sur la pochette de l'album mythique Never Mind the Bollocks des Sex Pistols.

Figure 5.4 : Tract d'un concert



Le graphisme de certains tracts de la scène punk lie celle-ci, dans ses pratiques contemporaines et localisées, aux mythiques *bands* britanniques auxquels a été collé la responsabilité du lancement de cette esthétique. Par exemple, déjà en 1979 Hebdige traçait un lien d'« homologie » entre certains détails graphiques et le style punk :

« Even the graphics and typography used on record covers and fanzines were homologous with punk's subterranean and anarchic style. The two typographic models were graffiti which was translated into a flowing 'spray can' script, and the ransom note in which individual letters cut up from a variety of sources (newspapers, etc.) in different type faces were pasted together to form an anonymous message » (Hebdige, 1979: 112).

La scène punk, laissant une forte place à la tradition dans le graphisme de ses *flyers* de concerts, permet à des espaces/temps distincts de cohabiter. Inscrits sur le même bout de papier, des groupes « d'aujourd'hui à Montréal » voisinent un graphisme associé à la vague punk londonienne de 1976. Traçant une frontière le long de l'origine reconnue des concerts de la scène punk, les tracts semblent promouvoir une fracture entre le punk « authentique » et les autres formes de pratiques musicales.

Les murs mêmes de la salle de concert semblent faire écho à ce rappel du graphisme associé au « bon vieux temps » du punk par les *flyers*. Par exemple, les murs de la salle de concert de L'X, peints majoritairement de couleur sombre, sont prétextes à toutes sortes de formes d'expression : des graffitis aux autocollants de groupes en passant par les affiches et les peintures, toutes les formes semblent s'y retrouver. L'appel à la tradition, à une origine faisant de la scène punk quelque chose dont nous pourrions reconstruire la genèse, devient partie prenante non seulement de l'organisation des concerts et des *flyers* en découlant, mais aussi de la salle où ils s'y dérouleront en tant que telle. Tendait à localiser la scène punk, non pas dans un lieu géographiquement situé, mais plutôt dans une tradition pouvant être facilement circonscrite, le graphisme des tracts et la décoration de la salle l'inscrivent dans une suite d'événements, de personnages, de mythes et de scandales, la distinguant d'autres scènes montréalaises. Reconnaître la cause de cette frontière dans ces deux objets, le *flyer* et la salle, c'est en souligner la participation au sein dans l'édification de la scène punk.

Ce n'est pas seulement face aux autres pratiques musicales que la scène punk se positionne à travers ses concerts : elle est également traversée par une panoplie de vecteurs de fractures, de lignes de division. La première qui nous semble apparaître, est la division assez largement reconnue entre l'univers d'un Montréal anglophone et celui d'un Montréal francophone. Cette frontière nous est apparue clairement dans le cadre de cette recherche à l'intérieur des concerts<sup>75</sup>. À chaque concert se voyaient autour de nous des visages que nous reconnaissions pour les avoir déjà croisés, vus ou simplement entrevus, dans d'autres soirées. Deux ensembles de personnes semblaient ainsi se découper : d'un côté une scène punk anglophone peuplée, du moins dans ses concerts, de « citoyens » anglophones, et une scène punk francophone où la langue utilisée dans les discussions pendant les concerts était celle de Molière. Une seule et même scène tendant à se découper d'une « masse floue » de pratiques musicales l'entourant nous était apparue, au départ, comme homogène. Mais les tenseurs poussant à tracer des lignes, des frontières, semblent non pas simplement circonscrire une scène punk montréalaise, mais également en montrer l'hétérogénéité. D'un côté, un réseau de personnes associé au penchant francophone de la scène punk et de l'autre un tissu social lié à la deuxième « solitude » montréalaise. Le confinement des différentes personnes impliquées en deux réseaux distincts qui ne se rejoignent que très rarement – anglophone et francophone – a trouvé également écho dans des discussions que nous avons eues. Quand nous lui avons demandé ce qu'est le « réseau des bands anglophones », Cynthia s'est avancée prudemment : « Je ne le connais pas parce que je ne suis pas anglophone et je n'ai pas de lien direct avec ces gens-là » (Cynthia, 11/11/2002). Encore ici, c'est le social qui est appelé à la barre afin d'expliquer la ligne de fracture : s'il existe deux réseaux (quasi)autonomes, c'est à cause de la société et plus particulièrement de la situation prévalant dans la métropole québécoise. La ligne de fracture de la scène punk devient un effet de la société, une hétérogénéité tributaire de l'hypothèse sociologisante.

---

<sup>75</sup> La scène punk n'est pas seulement traversée par des forces tendant à y découper des « zones » francophone et anglophone : elle est également parcourue par des fissures mises en jeu par des « sous-genres » musicaux précis : emo, hardcore, old-school, new-school, etc. Comme l'exprime Martin : « C'est pas pareil. [...] Je ne sais pas, il y a comme un autre réseau qui doit être parallèle au nôtre » (Martin, 21/11/03).

#### 5.4.2. *Lignes d'explosion des frontières*

Les quelques lignes de fractures que nous venons de souligner, tendant à localiser toujours plus la scène punk montréalaise, travaillent dans le sens d'une sorte de confinement des pratiques musicales. Mais ce ne sont pas les seules forces en jeu et au même moment où elles agissent au nom de la localisation, un mouvement contraire semble naître. Au sein du concert, des forces tendant à faire éclater les frontières, à combler les fossés divisant les pratiques musicales en zones délimitées, sont à l'œuvre et semblent « métisser » la scène punk en en faisant un espace un peu bigarré.

L'une des traces de ce mouvement tendant à ouvrir les barrières et à laisser les scènes se toucher, voir se fertiliser les unes les autres, se retrouve dans l'organisation de concerts où sont mélangés des *bands* aux obédiences diverses. L'organisation des concerts, bien que mettant en relief une relation de complicité et de rapprochement entre les différents groupes impliqués, est l'occasion de tisser une toile de rapports permettant à la scène punk montréalaise de sauter les frontières. L'un des concerts auxquels nous avons assisté dans le cadre de cette recherche était particulièrement explicite en ce sens. La soirée était annoncée comme l'unique chance d'assister à une prestation d'un groupe, Derozer, provenant d'Italie. Cette soirée mettait également en vedette un groupe montréalais, The Generatorz, et avait lieu au Café Chaos, petit bar du centre-ville de Montréal. La barrière géographique imposée par le découpage de notre petite planète en pays nous semble ici ébranlée par la rencontre de représentants de la scène punk italienne avec la scène montréalaise. Tissant patiemment des alliances de cette façon, le concert punk devient l'occasion d'étendre le réseau de complices, d'allonger les tentacules de la scène et de la placer au carrefour de différentes trajectoires transnationales. Ainsi, à travers le croisement de la localité exemplifié par la présence d'un groupe montréalais ainsi que par la salle, et du désancrage géographique illustré par la provenance du groupe « étranger », le concert permet de voir se combler partiellement les fossés creusés par la géopolitique.

Mais cet exemple est pertinent dans un autre sens : non seulement met-il l'accent sur la transgression des frontières géographiques vues, dans ce cas-ci, comme celles des

états-nations<sup>76</sup>, mais également sur le saut des barrières linguistiques. En effet, trois langues furent utilisées au cours de la même soirée par les *bands* en présence : l'anglais, le français et l'italien. Se produisant en premier sous les feux de la rampe ce soir-là, le groupe montréalais lançait les unes à la suite des autres, des chansons aux paroles écrites dans la langue de Shakespeare. Les adresses au public se faisaient cependant sous un autre registre et mettaient de l'avant un français plus que courant. Du public, des voix s'élevèrent, toujours en français. Définitivement, nous étions à ce moment dans cette zone décrite plus tôt comme la fracture francophone de la scène punk. Pourtant, quelques interventions par la chanteuse de ce *band* se firent en anglais. Un jeu similaire entre différentes façons de s'exprimer prit place avec l'arrivée du groupe provenant d'Italie. Enfilant les chansons aux textes en italien, le band entrecoupait ses pièces de commentaires faits en anglais. Ainsi, les deux groupes semblaient partager une alliance double. D'une part, ils mettaient tous deux l'emphase sur la particularité de leur espace d'origine : le band montréalais en s'adressant à la foule en français, une caractéristique propre à leur provenance (scène punk « francophone »), et le groupe italien en chantant dans la langue « indigène » de leur pays. À l'opposé de cet accent mis sur le *vernaculaire*, la langue propre à la « localité », nous pouvons déceler dans ce concert la mise en évidence d'une langue *véhiculaire*, c'est-à-dire d'une langue servant de point commun entre des communautés ayant des « dialectes » régionaux différents. L'anglais tient ce rôle et traverse le concert punk en tant que pont lancé par dessus le ravin linguistique. Ainsi, d'une part les deux groupes lient leurs pratiques à une « réalité » locale et d'autre part, par l'utilisation d'un idiome *véhiculaire*, la transcendent.

Parlant du rapport qu'il entretient avec les groupes provenant de l'autre côté d'une fracture « interne » à la scène punk, Martin explique :

« C'est que le monde ne connaît pas « l'autre scène ». C'est pour ça qu'asteur, on échange des bands pis que là, [...] en s'échangeant des bands de show en show, on va voir de plus en plus de monde de leur

<sup>76</sup> Ce ne sont pas les seules frontières géographiques qui sont transgressées lors des concerts. Bien souvent, ceux-ci permettent à des bands, provenant de villes ou de régions différentes à l'intérieur du même état-nation, de partager la même scène. Ce fût régulièrement le cas dans les concerts sur lesquels nous nous sommes penché dans le cadre de cette recherche. Nous utilisons l'exemple de ce concert car il nous est apparu comme particulièrement explicite.

crowd venir dans nos shows et de plus en plus de monde de notre crowd aller à leurs shows [...] » (Martin, 21/01/2003).

Selon Martin, deux « sous-scènes » existent parmi d'autres : le *emo* et le *drunk punk*. Cherchant à croiser les *crowds*, les pratiques auxquelles fait ici référence Martin ont pour objectif d'aplanir les montagnes les séparant. Si une ligne de fracture pousse des *bands* à se regrouper autour des pôles *emo* et *drunk punk*, une autre force agit afin de défaire les enclaves et en permettre « l'inter-fertilisation ». Le concert est utilisé afin de mettre en contact les deux pôles. Inter-fertilisation n'est pas ici synonyme de changements des attributs formels de la musique mis de l'avant par l'un ou l'autre des deux pôles, mais plutôt un croisement entre des personnes qui, sans cette occasion, n'auraient pas été mises en contact. Ainsi, faire exploser les frontières c'est également mélanger les amateurs fidèles des *bands* mis en rapport afin de promouvoir le pôle duquel ils émanent. Résultat : la possibilité d'un public plus « disparate », qui se promène d'un côté et de l'autre de la fracture entre *emo* et *drunk punk* est favorisée. Le confinement qui semblait être la fatalité vers laquelle se dirigeaient ces deux « sous-scènes » peut être rudement mis à l'épreuve. L'organisation des concerts prend ici une teinte d'éclatement et de métissage laissant entrevoir le punk comme une scène au sens que lui donne Will Straw.

\*\*\*

Toutes les forces appliquées sur le punk afin de combler les multiples fossés tracés par les lignes de fractures que nous avons présentées jusqu'à maintenant semblent être le fruit de l'intervention du social. L'utilisation de la langue, l'organisation de concerts bigarrés, sont généralement le fait de personnes. Mais le social n'est pas la seule entité à agir sur la scène afin de la transformer et de lui faire transcender les multiples frontières : les non-humains y participent également. L'espace utilisé devient lui aussi un facteur de transformation de la scène punk. Le constater exige cependant un pas de recul à la fois dans le concert et dans ce mémoire, car le portrait que nous avons dépeint au chapitre précédent de la salle de L'X en est un bon exemple.

Nous l'avons vu, la salle de concert de L'X se retrouve à la croisée des chemins entre une force émanant de la Ville de Montréal, et une autre émanant des punks. Au quatrième chapitre, nous avons décrit la façon dont cette salle est utile à d'autres acteurs que les punks en tant que tel. Nous y avons décrit la façon par laquelle les concerts qui s'y déroulent ne s'inscrivent pas seulement dans un acte isolé, mais bien dans un projet plus vaste de mise en société du punk. Pour la Ville de Montréal, brisant les frontières entre les marginaux et les personnes « normales » en tentant d'intégrer les premiers aux seconds, la salle de L'X collabore à emplir la crevasse entourant les punks et à les transformer tranquillement en membres productifs de la société. D'un autre côté, la vision que les punks ont de L'X nous semble connoter une forme d'intérêt pour la levée des barrières les situant comme des marginaux : par cette salle, ils désirent éduquer, « coloniser » la société dite normale à leurs intérêts. L'Autre des punks – la société – devient ce qui est transformé par les pratiques musicales. Ainsi, il nous apparaît que la scène punk montréalaise ne peut être comprise seulement à l'intérieur de ses pratiques proprement musicales, mais également dans un contexte plus large. Les concerts, bien qu'étant le cœur de la scène punk, la situent au croisement de différents vecteurs lui imposant une tendance vers la mouvance, l'enchevêtrement et le croisement de pratiques de divers ordres : qu'elles soient, par exemple, musicales, sociales ou techniques.

La présentation que nous avons faite jusqu'à maintenant du concert comme un lieu où se rencontrent des lignes de fractures et des forces tendant à les transcender demeure trop statique et partielle pour rendre compte de la richesse de la scène punk. En effet, l'impression d'avoir placé dans deux camps distincts et opposés les différents vecteurs nous reste en bouche. Ce qui est intéressant, ce n'est pas de tenter d'en faire une catégorisation, mais bien de voir que les mêmes lignes qui font de la salle de L'X une « cause » de la disparition des frontières entourant le punk, semblent également être à l'origine de l'effet inverse : le confinement de cette scène à une entité « fermée » et quasi homogène. En effet, au même moment où la Ville de Montréal inclut la salle dans un projet d'intervention sociale plus large, elle découpe ce que nous avons appelé le problème punk et tente d'agir sur lui : il y a *un* groupe circonscrit à intégrer au corps social, qu'elle identifie afin de s'adapter et d'être plus efficace. Les punks aussi

participent à cette tendance à la localisation par leur désir d'affirmer et de « solidifier » les assises d'une scène face à leur Autre, la société « normale ». Ainsi, il n'y a pas que la notion générale d'une scène punk qui apparaît comme bigarrée, ses lignes et forces aussi mélangent à la fois la pression de la « communauté » et celle de la mouvance.

Nous l'avons vu, des lignes tracées dans le concert disposent d'un côté et de l'autre d'un fossé des sous-ensembles se différenciant selon certains critères. Nous en avons souligné quelques-uns dont la langue et la tradition. Mais la scène n'est pas simplement une étoffe tissée à coup de différences existantes en soi. Elle est également installée comme un lieu de changement, de transformation. Elle agit sur elle-même, sur les pratiques qui la composent. En fait, nous voyons la scène comme un espace de *production de différences*, c'est-à-dire qu'elle est métissage, qu'elle se réinvente au quotidien en traçant à la fois des limites et en proposant des sauts par dessus celles-ci. Petit à petit, toutes les pressions exercées *sur* et *dans* cet espace participent à l'installer en tant que scène. C'est dans les pratiques journalières d'humains et de non-humains que la scène punk montréalaise prend tout son sens. La surprenante complexité de la mise en scène des concerts ainsi que les différentes façons dont sont marquées à la fois la spécificité locale et la fertile hétérogénéité ré-établissent constamment l'existence de la scène punk montréalaise. À travers le travail délicat d'acteurs de toutes sortes, notamment dans le concert, la scène punk est mise au jour, elle nous apparaît.

### 6.1. Retour sur l'analyse

Dans ce mémoire, nous avons tenté de suivre une piste nous faisant voyager d'un fanzine, Rien à déclarer, aux concerts se déroulant à l'intérieur de L'X. Partant de la proposition que le punk est une réalité installée, nous avons tenté d'en montrer le processus d'édification. Le troisième chapitre nous a présenté un fanzine comme un acteur particulièrement important en convoquant d'autres. RAD pointe du doigt certains acteurs comme membres de son monde et pas d'autres. Par ce jeu de désignation, le fanzine participe à tracer une ligne entre le monde punk et les autres possibles. Par un processus de convocation, le petit broché fait partie de cette impulsion de « communauté » découpant le punk à travers un fouillis d'intervenants, d'humains et de non-humains. Rien à déclarer hiérarchise l'importance et la valeur accordées aux acteurs sur la base de leur implication dans la scène punk. Soulignant qu'ils « font de quoi pour la scène », le fanzine les positionne comme des participants à l'affirmation du monde punk : par leurs pratiques *do it yourself*, ils « solidifient » les assises d'une scène locale. De cette façon, RAD creuse un fossé assurant que le monde punk soit toujours bel et bien visible.

À travers les différentes techniques mobilisées par le fanzine, nous pouvons relever un détail important : bien qu'il soit dédié à un monde punk montréalais, Rien à déclarer convoque des acteurs, surtout des *bands*, de provenances géographiques diverses. Des groupes provenant d'autres villes québécoises que Montréal peuplent les pages de RAD,

mais nous y croisons également des *bands* originaires de provinces ou de pays étrangers : Ontario, Manitoba, Portugal, États-Unis, etc. À l'instant où le fanzine participe à découper, à placer des barrières autour d'un monde punk, il l'inscrit à la croisée de trajectoires le transcendant, le situant au coeur d'un enchevêtrement de parcours tendant à sauter les frontières géopolitiques. RAD participe à l'installer non pas seulement comme un monde, mais également comme une scène où cohabitent et s'entrelacent des acteurs « métissés ».

Notre filature s'est par la suite tournée vers la salle de L'X comme lieu où se croisent les punks et la Ville de Montréal. Dans un premier temps, nous avons présenté la salle de L'X comme un outil au service de la municipalité d'un côté et des punks de l'autre. Vue sous cet angle, la salle instaure un pont reliant deux espaces distincts sans par ailleurs les affecter. Dans le contexte du projet « socialisant » d'intégration des punks ainsi que du projet d'affirmation par les punks de leurs valeurs et idéaux, L'X en tant qu'objet ne semble pas vraiment agir, mais plutôt « servir » d'outil. Pourtant, la salle agit bel et bien, nous nous en sommes rendus compte clairement au cinquième chapitre quand, dans un deuxième temps, nous l'avons analysée en tant que médiation : à ce titre, elle participait à faire être et à mettre en scène le concert punk. Elle permet de découper et de solidifier le punk tout en effritant les bordures. Tout comme les lignes de fractures traversant les concerts et les tenseurs agissant à en combler les fossés, la salle participe à installer le punk comme un espace métissé, une scène, qui, malgré le fait qu'elle se soit relativement sédimentée, ne peut être qu'au moment du travail des multiples médiations que nous avons présentées.

## 6.2. Limites de ce mémoire

Nous nous en apercevons bien maintenant, notre présentation de la médiation et l'utilisation que nous en avons faite est encore trop statique. Nous l'avons dit, la médiation est une oscillation entre deux pôles : le social et le « naturel ». Dans notre discussion de la perspective d'Hennion tout comme dans notre analyse, nous avons tenté de traiter les humains et les non-humains sur un pied d'égalité. Pour ce faire, nous avons dû leur accorder notre attention un peu « en parallèle ». Par un souci de clarté,

nous avons adopté un point de vue qui, avec le recul, nous semble un peu trop campé sur ses positions. En effet, le social et les non-humains dont nous avons traité semblaient bien souvent des « entités pures » divisées trop sèchement. Or, comme le propose Bruno Latour (1994), le social ne peut être compris séparément des objets vice-versa. Notre analyse le montre : le fanzine Rien à déclarer ne peut être séparé de Nelson, son éditeur; la salle de concerts de L'X ne peut être dissociée d'un projet de mise en société par la Ville de Montréal et par les punks; et les concerts ne se résument ni aux humains, ni aux objets. Ainsi, la première limite que nous voyons dans ce mémoire est sa présentation synthétique qui attire l'attention sur les deux pôles de l'oscillation, le social et les objets, plutôt que sur la médiation, c'est-à-dire sur l'oscillation en tant que telle.

La méthode de la filature que nous avons prônée dans ce mémoire laisse dans l'ombre de nombreuses pistes. D'ailleurs, nous en avons annoncé les couleurs dans le deuxième chapitre : ce mémoire ne se veut pas une analyse exhaustive de la scène punk montréalaise, mais plutôt une exploration. La courte période pendant laquelle nous nous sommes consacré à cette ethnographie ne nous a pas permis d'étendre plus notre analyse. Notre filature, pendant laquelle nous n'avons talonné que certains acteurs, ne montre en effet qu'une installation de la scène. D'autres auraient été possibles. Par exemple, en changeant notre point de départ, en ne partant plus du concert mais d'un autre endroit, nous aurions pu suivre une autre trajectoire. Bien entendu, il y aurait eu des nœuds similaires, des acteurs que nous avons rencontrés et que nous aurions là aussi croisés. L'installation de la scène punk est plus vastement peuplée que ce que nous avons présenté ici. Sa propension à se déployer largement, à se transformer au contact de nouveaux acteurs et à estomper ses frontières en fait un « terrain » beaucoup plus riche et complexe que ce que nous avons démontré ici.

### 6.3. La performance

Issue du travail quotidien des médiations, la scène punk nous apparaît comme un point de fuite : au moment où nous croyons la saisir, elle se change, se meut et nous glisse entre les doigts. Nous ne pouvons qu'en avoir une grossière idée en tentant de capter une image comme celle que présente ce mémoire. La scène ne prend vie qu'au moment

de la produire. Elle n'est pas un résultat mais une action, elle n'est pas un *être* mais un *faire*. La scène punk montréalaise nous apparaît ainsi comme une performance, c'est-à-dire qu'elle n'existe que dans l'exécution. La construire, ce n'est pas lui reconnaître une existence figée, mais la faire exister le temps d'un moment. Les pratiques quotidiennes ne sont pas de simples signifiants pointant vers une scène punk les dépassant, elles *sont* plutôt cette scène qui ne devient quasi-tangible qu'à travers son processus d'installation, pendant que des acteurs travaillent à l'édifier. La scène nous apparaît à travers une panoplie de pratiques : la prestation scénique et la danse dans un concert, la convocation par un fanzine ou la création d'un lieu par exemple.

La scène punk est une performance. Elle est un *faire* mais elle *fait* également des choses. Des conséquences bien réelles découlent de son exécution : des décisions sont prises, des fanzines sont imprimés, des programmes d'intervention sociale sont mis sur pieds, des concerts sont organisés, des enregistrements sonores sont produits, etc. C'est là toute la complexité de la scène punk : au moment où elle nous apparaît à travers le travail des médiations, elle participe à les *faire être* à leur tour. Ainsi, comme pour John L. Austin<sup>77</sup> (1970) pour qui l'énoncé ne peut être séparé de l'action, la scène et les médiations auxquelles elle est liée ne peuvent être comprises séparément.

Selon nous, la scène punk est un *faire* qui fait quelque chose : elle est une performance. Voir la scène comme une performance ouvre une brèche féconde dans la discussion de celle-ci à travers le courant de recherches des *performance studies* (pour un tour d'horizon, voir Carlson, 1996). L'une des pistes les plus intéressantes à nos yeux est celle proposée par l'approche féministe de la performance fondée sur la remise en question de la stabilité et de la cohérence de l'identité sexuelle (*gender*). Comme le souligne Elin Diamond, cette façon de voir l'identité sexuelle ne se contente pas d'en souligner le côté conjoncturel et historiquement « installé », mais met surtout l'accent sur l'idée qu'elle est une performance perpétuelle : elle ne peut exister tant qu'elle n'est pas « faite » (Diamond, 1996: 4).

---

<sup>77</sup> Nous faisons ici référence au performatif d'Austin. Selon lui, certaines phrases ne servent pas à décrire une réalité, mais à agir sur elle. Le performatif « [...] indique que produire l'énonciation est exécuter une action » (Austin, 1970: 42).

L'approche féministe des *performance studies* nous présente *gender* comme une action historiquement située et contextualisée. Les tenants de cette approche conceptualisent l'identité sexuelle de la même façon que nous venons de présenter la scène punk montréalaise comme inséparable des médiations qui, à la fois, la font être et en résultent. Ainsi, ils soulignent que l'expression même du *gender* – habituellement vue comme la manifestation de l'identité sexuelle en tant que caractéristique intrinsèque à l'humain – participe à le produire : « There is no gender identity behind the expression of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results » (Butler, 1990: 25). La scène punk à Montréal n'a pas de vérité ontologique, elle est performée par ses propres manifestations : qu'elles soient le fanzine Rien à déclarer, L'X ou des soirées de concerts.

## Bibliographie

- Altheide, D. L., & Snow, R. P. (1988). Toward a Theory of Mediation. *Communication Yearbook, 11*, 194-223.
- André, P. (1997, Du 1er janvier au 22 janvier). Dossier: razzia sur l'asile. *Cité Nouvelles*, Non paginé.
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.
- Atkinson, P. (1990). *The ethnographic imagination : textual constructions of reality*. London & New York: Routledge.
- Aull Davies, C. (1999). *Reflexive Ethnography: a guide to researching selves and others*. London & New York: Routledge.
- Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire* (G. Lane, Trans.). Paris: Éditions du Seuil.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Balle, F. (1998). *Dictionnaire des médias*. Paris: Larousse.
- Baxandall, M. (1985). *L'oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Y. Delsaut, Trans.). Paris: Gallimard.
- Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art* (J. Bouniart, Trans.). Paris: Flammarion.
- Becker, H. S. ([1973] 1985). *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris: Ed. A.-M. Métailié.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology, 33*(3), 599-617.

- Bennett, T. (1993). Useful Culture. In V. Blundell & I. Taylor & J. Shepherd (Eds.), *Relocating Cultural Studies* (pp. 67-85). Londres & New York: Routledge.
- Bougnoux, D. (1998). *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris: Éditions La Découverte.
- Brackett, D. (2002). (In search of) musical meaning: genres, categories and crossover. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 65-83). Londres: Arnold.
- Brunet, A. (1998). *La chanson québécoise d'expression francophone. Le paysage sonore en 1998*: Groupe de travail sur la chanson, Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London & New York: Routledge.
- Callon, M. (1986). Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année sociologique*, 36, 169-208.
- Carlson, M. A. (1996). *Performance: a critical introduction*. London & New York: Routledge.
- Chapleau, S. (1996, 23 mai). Caricature de La Presse. *La Presse*, pp. B2.
- Clarke, g. (1981). Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On record* (pp. 81-96). London & New York: Routledge.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool : popular music in the making*. Oxford & New York: Clarendon Press & Oxford University Press.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, 12(2), 123-138.
- Cohen, S. (1999). Scenes. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 239-250). Malden & Oxford: Blackwell Publishers.

- Conklin, H. C. (1968). Ethnography. In D. L. Sills (Ed.), *International Encyclopedia of the Social Science* (Vol. 5, pp. 172-178): The MacMillan Company & The Free Press.
- Conseil de recherches médicales (Canada), Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, & Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada. (1998). *Énoncé de politique des trois conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa: Conseil de recherches médicales du Canada.
- Crago, A.-L. (1998). *Squeegie. Rapport remis à la Ville de Montréal*. Montréal.
- Craig, R. T. (1999). Communication Theory as a Field. *Communication Theory*, 2(9), 119-161.
- de Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Debord, G. (1992a). *Commentaires sur La société du spectacle, 1988 ; suivi de Préface à la quatrième édition italienne de "La société du spectacle", 1979*. Paris: Gallimard.
- Debord, G. (1992b). *La société du spectacle* (3e ed.). Paris: Gallimard.
- Deetz, S. A. (1994). Future of the Discipline: The Challenges, the Research, and the Social Contribution. *Communication Yearbook*, 17, 565-600.
- Diamond, E. (1996). Introduction. In E. Diamond (Ed.), *Performance and Cultural Politics* (pp. 1-12). London & New York: Routledge.
- DuGay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., & Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage.
- Duncombe, S. (1997). *Notes from the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. New York: Verso.
- Duncombe, S. (2000). Zines. In S. Pendergast & T. Pendergast (Eds.), *St. James Encyclopedia of Popular Culture* (Vol. 5, pp. 228-229). Détroit: St. James Press.
- Environnement Canada (Cartographer). (1996). *Anomalies observées de la température*
- Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. In D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspectives* (pp. 52-80). Göteborg & Exeter: International Association for the Study of Popular Music (IASPM).
- Fenster, M., & Swiss, T. (1999). Business. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 225-238). Malden & Oxford: Blackwell Publishers.
- Fetterman, D. M. (1989). *Ethnography : step by step*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

- Flichy, P. (1995). *L'innovation technique : récents développements en sciences sociales : vers une nouvelle théorie de l'innovation*. Paris: La Découverte,.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1978). La "gouvernementalité". In D. Defert & F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits II, 1976-1988* (pp. 635-657). Paris: Gallimard.
- Fourez, G. (2001). Réflexions épistémologiques. La méthode scientifique: l'observation, *La construction des sciences* (pp. 29-55). Bruxelles: De Boeck Université.
- Frith, S. (1987). Towards an Aesthetic of Popular Music, *Music and Society : The Politics of Composition Performance and Reception* (pp. 133-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gagnon, G., Garon, R., Québec (Province), Ministère de la culture et des communications, & Direction de la recherche de l'évaluation des statistiques et de la bibliothèque. (1997). *La Culture en pantoufles et souliers vernis: rapport d'enquête sur les pratiques culturelles au Québec*. Ste-Foy: Les Publications du Québec.
- Geertz, C. (1988). *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gervais, R. (1996, 19 mai). Des punks font du grabuge. *La Presse*, pp. A1.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Editions de Minuit.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci* (Q. Hoare & G. Nowell-Smith, Trans.). New York: International Publishers.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1993). *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Nouv. ed.). Paris: Hachette.
- Grenier, L. (1993). The aftermath of a crisis: Quebec music industries in the 1980s. *Popular Music*, 12(3), 209-227.
- Grenier, L., & Guilbault, J. (1990). "Authority" Revisited: The "Other" in Anthropology and Popular Music Studies. *Ethnomusicology. Journal of the society for Ethnomusicology*, 34(3), 381-397.
- Gronow, P. (1987). Music, Communication, Mass Communication. *Degrés*, 15(52), c1-c30.

- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London & New York: Routledge.
- Guilbault, J. (1993). *Zouk : world music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guillaume-Hofnung, M. (2000). *La médiation*. Paris: Presses universitaires de France.
- Hall, S. (1997). *Representation and the Media* [Conférence vidéo]. Northampton: Media Education Foundation.
- Hall, S., & Jefferson, T. (Eds.). (1976). *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1995). *Ethnography : principles in practice* (2 ed.). London & New York: Routledge.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 75-99.
- Hartley, J. (2002). *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The meaning of style*. London & New York: Routledge.
- Hennion, A. (1988). *Comment la musique vient aux enfants : une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris: Anthropos : Diffusion : Economica.
- Hennion, A. (1990). De l'étude des médias à l'analyse de la médiation: esquisse d'une problématique. *Média pouvoirs*(20), 39-52.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris: Edition Métailié.
- Hennion, A. (2000). CyberMed. *Sociologie et sociétés*, 32(2), 9-18.
- Hennion, A., & Grenier, L. (1999). Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. In S. Quah & A. Sales (Eds.), *Handbook of World Sociology* (pp. 341-355). New York: Sage Publications.
- Howell, S. (1997). Cultural Studies and Social Anthropology: Contesting or Complementary Discourses ? In S. Nugent & C. Shore (Eds.), *Anthropology and cultural studies* (pp. 103-125). Chicago: Pluto Press.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.
- Junior. (1996, septembre). Lettre ouverte d'un jeune punk. *Journal L'Itinéraire*, pp. 11.
- Jyraf, Hans, & Swiz (Eds.). *Apache #2*. Longueuil.

- Kaufmann, J. C., & Singly, F. d. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan.
- L'X. (1998a). *L'X*. Montréal: L'X.
- L'X. (1998b). *Lettre aux voisins sans titre*. Montréal: L'X.
- L'X. (2002). *L'X. Centre d'Expression artistique et de Diffusion musicale Punk et Underground*. Montréal: L'X.
- L'X. (Non daté-a). *Contrat pour les concerts Type I*. Montréal: L'X.
- L'X. (Non daté-b). *Document d'information sans titre*. Montréal: L'X.
- Lacasse, J. (1991). *Introduction à la méthodologie utilisée en sciences humaines*. Laval, Québec: Éditions Études vivantes.
- Laing, D. (1985). *One chord wonders : power and meaning in punk rock*. Milton Keynes, England; Philadelphia: Open University Press.
- Lapointe, J.-F. (1994). *Portrait de la distribution indépendante de phonogrammes au Québec. Principaux rôles et enjeux*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- Latour, B. (1994). Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité. *Sociologie du travail*(4), 587-607.
- Latour, B. (2001). *Pasteur: guerre et paix des microbes, suivi de Irréductions*. Paris: La Découverte.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1979). *Laboratory life : the social construction of scientific facts*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Leblanc, L. (1999). Punk in the Middle. Cultural Constructions of the 1996 Montréal Summer Uprising (A Comedy in Four Acts). In N. Websdale & J. Ferrell (Eds.), *Making trouble : cultural constructions of crime, deviance, and control* (pp. 203-229). New York: Aldine de Gruyter.
- Lipsitz, G. (1994). *Dangerous crossroads : popular music, postmodernism and the poetics of place*. New York: Verso.
- Lull, J. (1987). Trashing in the Pit: An Ethnography of San Francisco Punk Subculture. In T. Lindlof (Ed.), *Natural Audiences: Qualitative Research of Media Uses and Effects* (pp. 225-252). Norwood: Alex Publishing Company.
- Mahon, M. (2000). The Visible Evidence Of Cultural Producers. *Annual Review Of Anthropology*, 29, 467-492.
- Malinowski, B. (1963). *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard.

- Marcus, G. E. (1994). What Comes (Just) After "Post" ? The Case of Ethnography. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 563-574). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Marcus, G. E. (1998). *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. (1986). *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marmottes Aplaties (Les) (Artist). (1996). *1001 chansons pour agrémenter vos repas* [Compact Disc].
- Marmottes Aplaties (Les) (Artist). (1999). *Épisode Sanglant* [Compact Disc].
- Marmottes Aplaties (Les) (Artist). (2002). *Décadents* [Compact Disc].
- Martín-Barbero, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony: from the media to mediations*. London: Sage Publications.
- Marx, K. (1973). *Le Capital: Critique de l'économie politique* (J. Roy, Trans. Vol. 2). Paris: Éditions sociales.
- Marx, K., & Engels, F. (1994). *Manifeste du Parti communiste* (L. Lafargue, Trans.). Paris: Éditions mille et une nuits.
- Massey, D. (1993). Power-geometry and a progressive sense of place. In J. Bird & B. Curtis & T. Putnam & L. Tickner (Eds.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change* (pp. 59-69). London & New York: Routledge.
- Maxwell, I. (2002). The curse of fandom: insiders, outsiders and ethnography. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 103-116). Londres: Arnold.
- McRobbie, A. (1980). Settling Account with Subcultures: A Feminist Critique. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On record* (pp. 66-80). London & New York: Routledge.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes England; Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, R. (1999). Form. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 141-155). Malden & Oxford: Blackwell Publishers.
- Myers, F. R. (1988). Locating Ethnographic Practice: Romance, Reality, and Politics in the Outback. *American Ethnologist*, 15, 609-624.
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory : an introduction*. Hanover, NH: University Press of New England.

- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York: Routledge.
- Nightingale, V. ([1989] 1993). What's 'ethnographic' about ethnographic audience research? In J. Frow & M. Morris (Eds.), *Australian Cultural Studies: a reader* (pp. 149-161). Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Nugent, S. (1997). Introduction: Brother, Can you Share a Paradigm ? In S. Nugent & C. Shore (Eds.), *Anthropology and cultural studies* (pp. 1-10). Chicago: Pluto Press.
- O'Connor, A. (2002). Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity. *Popular Music*, 21(2), 225-236.
- Ouimet, M. (1998, 15 avril). Montréal veut réduire «doucement» le nombre des squeegees. *La Presse*, pp. A9.
- Parazelli, É. (2002, 26 septembre). Fanzine: Rien à déclarer. *Voir*, pp. 30.
- Pépin, A. (1996, 23 mai). Bourque passe l'éponge sur le saccage des punks. *La Presse*, pp. A6.
- Philipsen, G. (1989). An Ethnographic Approach to Communication Studies. In B. Dervin & L. Grossberg & B. J. O'Keefe & E. Wartella (Eds.), *Rethinking Communication* (Vol. 2, pp. 258-268). Newbury Park: Sage Publications.
- Rien à déclarer. [Fanzine]. Montréal.
- Rivest, I. (1996, 6 juin). Square Berri. Le grand nettoyage. *Voir*, 10, 10.
- Sardan, O. D. (1995). La politique du terrain. *Enquête*(1), 92-109.
- Saussure, F. d. ([1916] 1974). *Cours de linguistique générale* (Bally, C., Sechehaye, A., Riedlinger, A., De Mauro, T. ed.). Paris: Payot.
- Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Selfmademan / Suck la Marde (Artist). (2002). *Dare to Care split series vol.2* [Compact disc].
- Sex Pistols (Artist). (1977). *Never Mind the Bollocks* [Compact Disc].
- Shank, B. (1988, 1 Octobre). *Transgressing the boundaries of a rock'n'roll community*. Paper presented at the First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM-USA, Yale University.
- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities. The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover & London: Wesleyan University Press.

- Shapin, S., & Schaffer, S. (1993). *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique* (T. Piélat & S. c. Barjansky, Trans.). Paris: La Découverte.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music* (2 ed.). London & New York: Routledge.
- Shuker, R. (2002). *Popular Music: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Shumway, D. R. (1999). Performance. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 188-198). Malden & Oxford: Blackwell Publishers.
- Six, J.-F. (1995). *Dynamique de la médiation*. Paris: Desclée de Brouwer.
- SOPREF. (2002). *FAQ Local Distribution* [Document en format PDF]. Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF). Retrieved mai, 2003, from the World Wide Web: <http://www.sopref.org>
- SOPREF. (2003). *Résumé descriptif 2002-2003*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Stahl, G. (1998). *Troubling Below: Rethinking Subcultural Theory*. Mémoire de maîtrise, McGill University, Montréal.
- Stanton, G. (1996). Ethnography, Anthropology and Cultural Studies: Links and Connections. In J. Curran & D. Morley & V. Walkerdine (Eds.), *Cultural studies and communications* (pp. 334-358). New York: Arnold.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Torgue, H. S. (1997). *La pop-music et les musiques rock* (4e ed.). Paris: Presses universitaires de France.
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London & New York: Arnold & Oxford University Press.
- Turner, G. (1992). *British Cultural Studies. An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Van Maanen, J. (1988). *Tales of the Field. On Writing Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vian, B. (1997). *En avant la zizique...* Paris: Pauvert.
- Ville de Montréal. (1996). *Sommaire décisionnel. Dossier # 960137673*. Montréal: Conseil municipal.

- Ville de Montréal. (1998). *Sommaire décisionnel. Dossier # S980706001*. Montréal: Conseil municipal.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Watson, G. (1987). Make Me Reflexive - But Not Yet: Strategies for Managing Essential Reflexivity in Ethnographic Discourse. *Journal of Anthropological Research*, 43, 29-41.
- Whyte, W. F. ([1943] 2002). *Street Corner Society: la structure sociale d'un quartier italo-américain* (S. Guth & J. Sevry & M. Destrade & J. Destrade & D. Vazeilles, Trans.). Paris: Éditions La Découverte.
- Williams, R. (1985). *Keywords : a vocabulary of culture and society* (Rev. ed.). New York: Oxford University Press.
- Woolgar, S. (1988). Reflexivity is the Ethnographer of the Text. In S. Woolgar (Ed.), *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge* (pp. 14-34). London: Sage Publications.
- Yelle, F. (2000). *Les études en communication médiatique au Québec et l'approche des Cultural Studies* [Site Internet]. Retrieved 10 octobre, 2002, from the World Wide Web: <http://commposite.org/2000.1/articles/yelle.htm>