

Université de Montréal

Du « mondial » vers le « local » :
Exploration de la scène musicale engagée de Montréal

par
Julie Chazal
Département d'anthropologie
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)
en anthropologie

Avril 2006

© Julie Chazal, 2006

Université de Montréal



GN

4

U54

2006

V.034

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.

Faculté des Études supérieures

Ce mémoire intitulé :
“Du « mondial » vers le « local » :
Exploration de la scène musicale engagée de Montréal”,

présenté par
Julie Chazal,

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bob White (Président-rapporteur)

Guy Lanoue (Directeur de recherche)

Jorge Pantaleon (Membre du jury)

Mémoire accepté en décembre 2006

Résumé

La présente recherche pose la question de l'engagement politique tel qu'il prend forme aujourd'hui dans nos sociétés contemporaines, souvent considérées comme fragmentées et désinvesties vis-à-vis de l'espace public. J'ai choisi de m'intéresser spécifiquement à la question de la politisation du discours musical en tentant d'appréhender ses manifestations à travers la sphère musicale de Montréal.

Au vu des récentes théories développées dans l'approche de la musique populaire, je m'appuierai sur les concepts de scène musicale et de localité afin de considérer Montréal dans toutes ses dimensions, tant géographique que culturelle ou politique.

Je proposerai donc l'idée qu'à l'intérieur de cet espace urbain politisé qu'est la scène locale engagée de Montréal, l'action conjointe d'un certain nombre de structures (labels, disquaires, radios communautaires) et la présence de lieux propices (bars, salles de spectacles) concourent à l'élaboration d'une manière spécifique de concevoir et de diffuser la musique, influencée par des considérations politiques. Un certain nombre d'artistes dits « engagés » véhiculant un discours politisé sur le monde parviendraient à créer une forme d'intimité à travers la ritualisation de l'espace performatif. Ils élaboreraient ainsi une ambiance spécifique permettant d'alimenter le sentiment d'une communauté de valeurs et d'idéaux 'non-intimes' entre l'ensemble des acteurs de ces événements. L'intérêt grandissant pour des problématiques mondiales, doublé d'un attachement de moins en moins évident à la question nationale québécoise, amènerait à créer des symboles partagés entre les artistes et le public.

Finalement, cette forme de ritualisation de l'espace engagé permettrait de concevoir tant le 'Nous global' et le 'nous local' que la manifestation d'une recherche de production du soi.

Mots-clés : Anthropologie – ethnographie – Montréal – musique – engagement politique

Abstract

This study examines political engagement as it is manifested in contemporary societies, which are often characterised as composed by people with fragmented identities who are disenchanted with public space. I specifically look at the politicisation of musical rhetorics and practices in the Montreal music scene.

In light of current theories that deal with popular music, I use the concepts of musical scene and of locality. These concepts allow me to analyse Montreal as a place of political and cultural productions.

My main hypothesis is that the urban political space that frames local forms of engagement is linked to a number of structures (production companies, music stores, community radio stations) and to specific locales (bars, theatres). These work together to produce a way of creating and diffusing music that is specifically tied to political issues. Some 'engaged' musicians who operate within a clearly defined political rhetoric create a form of intimacy by ritualising performative space. They also create a specific ambiance that blends 'non-intimate' values and ideals with sentiments of being engaged in a localized community. A growing public sensibility to world (and not local) problems coupled to a decrease in nationalistic sentiments creates new symbols that act as a bridge between artists and people's sense of belonging to a community.

Finally, this form of ritualising engagement and space allows people to see that the 'global other' and 'local us' are both legitimate venues for developing and expressing people's individuality.

Keywords: Anthropology – ethnography – Montreal – music – political 'engagement'

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	vii

Introduction	1
--------------	---

Chapitre 1. Penser l'engagement : l'individu et le collectif ----- 7

1. Représentation du monde et représentation de soi	8
1.1. Retracer les faits : de l'Après-guerre à la fin des années 1980	9
1.2. Penser l'individualisme contemporain	11
1.3. Une nouvelle configuration du monde	12
1.4. Du « je » vers le « nous »	13
2. Le contexte québécois	16
2.1. Les mouvements politiques et identitaires	16
2.1. Un nouveau regard sur le politique ? La question de l'engagement	18

Chapitre 2. Concevoir les liens entre musique et politique à Montréal-----21

1. Théories critiques dans l'étude de la musique populaire	22
1.1. L'école de Francfort et sa figure de proue : Théodore W. Adorno	22
1.2. L'approche des <i>Cultural Studies</i>	24
1.3. La littérature sur la musique québécoise	29
2. Conceptualiser une sphère musicale engagée montréalaise	32
2.1. La scène musicale	32
2.2. La localité	34
2.3. Étudier la scène musicale locale de Montréal	37
3. Explorer la scène engagée de Montréal	39
3.1. L'ethnographie dans l'étude de la musique populaire	39
3.2. Apprivoiser la ville	40
3.3. Les discours médiatiques	41
3.4. Les textes des chansons	42
3.5. Les acteurs de la scène engagée montréalaise	43
3.6. La Petite Gaule : lieu de concrétisation de l'engagement	44

Chapitre 3. Montréal entre en scène -----46

<i>Montréal, 'the next big thing'?</i> -----	46
<i>Un bref rappel des faits</i> -----	47
<i>Parcourir la scène, mais quelle scène ?</i> -----	49

1. La presse culturelle locale ----- 50

2. Les structures de diffusion ----- 52

1.1. Les labels -----	52
1.2. Les disquaires-----	56
1.3. Les radios-----	58

3. De la scène au « stage » : concrétiser l'engagement à travers la musique ----- 61

3.1. Envisager l'aspect performatif de la musique-----	61
3.2. Mettre en scène la musique et le politique-----	62
3.2.1. Créer l'événement -----	62
3.2.2. Les lieux de performance-----	64

Chapitre 4. Dans l'intimité de La Petite Gaule -----68

1. Aux origines du Café ----- 70

2. Qui sont « Les irréductibles » ? ----- 72

3. Un café de quartier ----- 76

4. Un lieu de diffusion politique et culturelle----- 79

5. Un lieu spécifique de l'expression politique et musicale à travers l'espace performatif ----- 87

Chapitre 5. Être et agir ou l'éthique de l'engagement-----90

1. Idéologies et rhétorique politique sur la scène musicale ----- 92

2. Concevoir et investir un *autre* espace-temps par la performance----- 95

3. Montréal : lieu de l'action et de l'expression du soi ----- 99

Épilogue ----- 101

Bibliographie -----102

Annexes : Affiches de concerts

Remerciements

Ce mémoire est en grande partie le fruit des nombreuses rencontres qui ont marqué mon avancée sur ce chemin périlleux qu'est la recherche anthropologique... Cette aventure n'aurait donc pas été possible sans l'aide et le soutien de nombreuses personnes d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, que je tiens à remercier sincèrement ici.

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de recherche Guy Lanoue sans qui ma présence à Montréal n'aurait plus été souhaitée après mai 2004. Il m'a porté une confiance assidue tout au long de ma recherche et m'a permis de mener ma barque comme je l'entendais, me donnant une liberté parfois effrayante (ah, la postmodernité...) mais riche en apprentissages.

Merci également à Bob White de m'avoir mise sur cette voie musicale et de m'avoir suggéré des pistes de réflexion que je n'avais pas même envisagées.

C'est ensuite à Mag que je tiens à témoigner mon infinie reconnaissance pour m'avoir apporté son sourire et son courage face à toutes les épreuves sans jamais me laisser baisser les bras, pour sa générosité de cœur et d'esprit et pour sa formidable ouverture sur le monde.

Un énorme merci à mes parents qui, au delà d'avoir été des lecteurs très attentifs, ont su m'encourager dans toutes mes envies sans jamais intervenir dans mes choix. Merci de m'avoir permis de tenir le cap durant ces années montréalaises, et avant ça, de m'avoir donné le goût de l'idéalisme et bien sûr de la musique...

Mes remerciements vont évidemment à toutes les personnes que j'ai côtoyées au fil de ma recherche et qui m'ont permis de comprendre quelle place la musique occupait dans leur vie et dans leur vision du monde. Un merci particulier à toute la gagne de la Petite Gaule, ce lieu à part dans l'univers montréalais ; vous m'avez accueilli dans votre univers avec une simplicité et une générosité dont je vous suis sincèrement reconnaissante.

J'ai finalement une pensée émue (!) pour tous ceux qui ont jalonné mon parcours ici et ailleurs, qui m'ont apporté leur soutien et leur amour. Merci donc à Antoine, Natacha, Marie, Aurélien, Marianne, Manu, Chloé, François, Émilie, Sam, Matthieu, l'équipe de Jean Macé et les autres...

*A la mémoire de
Francine Tholly
et Adèle Chazal*

Introduction

*Le savoir occidental tente depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde.
Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend.
Il ne se lit pas, il s'écoute¹.*

La thèse soutenue dans *Bruits* de Jacques Attali, véritable manifeste pour l'«indiscipline théorique» tel que l'auteur le revendique, est à certains égards séduisante. La musique, ce *langage universel*, « métaphore crédible du réel² », serait un moyen de comprendre le monde. Elle est susceptible de servir le pouvoir comme de le subvertir. Si elle n'est pas nécessairement un instrument politique, elle incarne les luttes guidées par et pour le pouvoir.

Mon expérience de la musique, en tant qu'élève insuffisamment assidue du conservatoire d'une petite ville française, fut la première révélation de ce que le lien entre musique et pouvoir était susceptible d'engendrer. Par la fréquentation de l'élite musicale locale, je crus découvrir la pensée inavouée des professeurs qui nous servaient de mentors : la musique ne se vit pas, elle se contrôle, se plie aux exigences de celui qui lui donne vie. Si l'on est capable de maîtriser moins le sens que le son de l'instrument, on possède le savoir ; et donc, par là-même, le pouvoir.

Durant des années, on m'asséna cette dictature de l'exigence et de la discipline. Peut-être par chance, par orgueil ou simplement par paresse, j'étais plus intéressée à jouer avec mes amis qu'à me plier à ces règles non relayées par mes parents. Ce détachement constant me conduisit à ne jamais faire l'amalgame entre la connaissance théorique, la maîtrise technique ou l'interprétation, et la musique en elle-même.

Ces années de pratique forcée auraient pu engendrer en moi une frustration certaine, mais cela n'a pas été le cas. Ce que me répétait souvent ma mère, que je n'étais alors pas sûre de comprendre, c'est que ces connaissances musicales seraient des acquis, que j'en disposerais librement. Ce sont finalement mes études en anthropologie qui m'ont conduites à réinvestir cette expérience d'une toute autre signification.

1. Attali, Jacques, *Bruits. L'économie politique de la musique*, Presses universitaires de France, 1977, p. 7.

2. *Ibid*, p. 11.

Lorsque je suis arrivée à Montréal en septembre 2003, je ne savais de la musique québécoise que bien peu de choses. De ce que j'en avais connu depuis la France, je n'avais retenu que quelques noms et mélodies plutôt insipides à mon goût, des chanteuses à voix et autres *pop stars* ; j'avais eu l'occasion d'entendre quelques vinyles de Gilles Vigneault qui devaient traîner à la maison, mais mes connaissances s'arrêtaient là.

En fait, et en toute honnêteté, ni l'école ni ma culture générale ne m'avaient renseignées sur ce que pouvaient être les préoccupations sociales, politiques ou culturelles des Québécois ou des Canadiens (quelle était la différence, d'ailleurs ?), leur manière de se positionner dans une Amérique du Nord qui dans mon esprit s'apparentait principalement aux États-Unis... C'est en grande partie par le biais de la musique que je les ai découvertes.

Au moment où je suis arrivée au Québec, un groupe de musique originaire de la banlieue montréalaise, Les Cowboys Fringants, vivaient un succès fulgurant. Certains des textes de leurs chansons, portés par des airs festifs mêlant le country, le rock et la musique traditionnelle, étaient franchement polémiques sur les questions de la langue française ou de l'indépendance. Qu'un *band* apparemment assez virulent et radical dans ces propos obtienne une telle popularité attisa ma curiosité. Par la suite, je découvris d'autres groupes de genre divers – rock, rap, punk, chanson à texte, musique du monde – qui tenaient ce type de discours à teneur politique. Ainsi, au fil de mes rencontres avec des Québécois, la musique est devenue un moyen d'échanger, de découvrir et d'appréhender ce que constituaient leurs préoccupations. Je me trouvais devant un phénomène qui m'apparaissait suffisamment significatif pour qu'il mérite d'être questionné.

À mesure que mon intérêt s'est aiguisé pour la question des liens entre musique et politique, c'est un article paru dans le quotidien *Le Devoir* du 30 mars 2004 intitulé « “Quelque chose se passe”. Retour de la chanson engagée au Québec³ » qui a véritablement scellé le destin de cette étude. D'après les deux auteurs, la présence d'une forme inédite d'expression et de revendication dans la musique québécoise était indéniable. Un certain nombre d'artistes, chanteurs, auteurs-compositeurs, reprenaient le flambeau abandonné par

3. Trottier, Dannick et Deschenaux, Aurée, « “Quelque chose se passe”. Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, 30 mars 2004.

les chansonniers au début des années 1980. À leur tour, ils tentaient de définir la place des Québécois et de leur identité propre dans l'Amérique contemporaine, dénonçaient les injustices, la pauvreté, le système économique fait par et pour les plus riches. Ce discours, même s'il était en partie l'écho d'une rhétorique déjà usée des années auparavant, n'avait plus été réellement présent ni médiatisé depuis lors. De plus, il s'ancrait dans une réalité toute autre que celle des années 1960-70 où les questions sociales, économiques ou environnementales n'étaient pas problématisées comme elles le sont aujourd'hui. Et manifestement, ce discours pouvait plaire puisque la popularité de certains de ces artistes allait de manière croissante. Ainsi, l'idée généralement véhiculée du désintérêt des jeunes vis-à-vis du politique n'était peut-être pas si évidente que ça ; tout au moins, elle recelait d'une complexité bien plus grande qu'on ne voulait le croire.

Qu'est-ce qui pousse tant de monde, spécifiquement des jeunes, à boire ces paroles alors que l'individualisme et le chacun-pour-soi ont soi-disant pris le pas sur de nombreuses formes de solidarité sociale ? Quelles sont exactement ces préoccupations sociales et politiques qui semblent se manifester depuis le milieu des années 1990 ? Est-ce que ce sont les mêmes que trente ans auparavant ? Quelle place les industries culturelles et les médias jouent-ils vis-à-vis du succès que rencontrent certains de ces artistes ? Et que signifie le terme « engagé » que l'on emploie pour qualifier des personnes dont les actes et les opinions peuvent passablement diverger ? D'innombrables questions s'imposaient à moi alors que je ne savais pas par quel biais je devais entamer cette réflexion. Était-ce le public, les artistes, l'engagement ou simplement la musique qui devait être au cœur de mon questionnement ?

Finalement, je n'ai trouvé une manière pertinente d'aborder ce phénomène qu'en revenant à l'interrogation première qui avait retenu mon attention. C'est parce que dans un premier temps la musique m'avait permis d'appréhender une certaine dimension de la réalité québécoise qu'elle m'a par la suite inspiré ce questionnement d'ordre anthropologique. Faire de la musique est une pratique à la fois sociale, culturelle et artistique ; ces différents aspects interagissent nécessairement et font de la musique un outil de compréhension et de construction de la réalité. Mais la dimension spécifique qui la caractérise, la puissance qu'elle recèle et qui lui est propre demeure sa capacité à 'jouer sur la corde sensible des individus'.

[The] interplay between personal absorption into music and the sense that it is, nevertheless, something out there, something public, is what makes music so important in the cultural placing of the individual in the social. (...) music can stand for, symbolise *and* offer the immediate experience of collective identity. Other cultural forms – painting, literature, design – can articulate and show off shared values and pride, but only music can make you *feel* them⁴.

Ainsi ai-je décidé d'aborder la musique comme un moyen et non une fin en soi : un moyen de considérer la sensibilité politique d'une partie de l'opinion publique ; le moyen pour les acteurs de toute production musicale de véhiculer des opinions, d'exprimer leur vision du monde et d'y trouver un sens.

J'étais cependant consciente que cet objet d'étude serait doublement complexe. Si la musique comporte une dimension émotionnelle qui dépasse toute forme d'appréhension scientifique, l'engagement est pour sa part le reflet d'une sensibilité à la fois politique et purement existentielle à l'égard des réalités du monde, revêtant ainsi une part d'irrationnel, d'insaisissable. Ayant grandi dans un univers familial très politisé, j' ai été amené depuis l'enfance à évoluer au contact de militants qui étaient autant de représentants de leurs pensées et utopies respectives – marxistes convaincus, écolos sectaires, anarchistes rêveurs, altermondialistes 'bobos'... J'y ai moi-même acquis mes propres incertitudes, n'ayant jamais été capable d'adhérer sincèrement à aucune de ces lignes idéologiques. Cependant, de conférences en manifestations, d'affrontements violents avec les forces de l'ordre en événements plus festifs, je me rendais compte que l'hétérogénéité des considérations politiques exprimées importait peu ; si la cause défendue était juste pour tous, les divergences idéologiques s'effaçaient au profit de la volonté collective.

Je me suis beaucoup interrogée sur la raison d'être de ces convictions élevées au rang de croyances, voire d'actes de foi, que démontraient la plupart de ces militants de manière plus ou moins consciente. J'en suis venue à me demander si cet investissement personnel n'était pas simplement le désir profond d'être, ensemble, ici et maintenant.

4. Frith, Simon, « Towards an aesthetic of popular music » in Leppert, Richard and Mc Clary, Susan (eds), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, 1987, p. 135-150, p. 139-140.

Ainsi, la première difficulté à laquelle je me suis confrontée a été de réaliser à quel point ce questionnement sur l'engagement s'inscrit dans une réflexion globale sur les aspirations collectives de l'individu contemporain. C'est pourquoi j'ai décidé d'y consacrer le premier chapitre de ma recherche en tentant d'explicitier les rapports sociaux tels qu'ils sont pensés et vécus dans les sociétés occidentales, et notamment au Québec. Ce constat m'a amené à clarifier la notion d'engagement tel que j'entendais l'aborder et à formuler le questionnement qui guiderait par la suite ma recherche, à savoir : de quelle manière la dimension engagée du discours musical se concrétise-t-elle à travers l'espace montréalais ?

Concrétisation : c'est devenu l'un des mots-clés de ma démarche, le moyen qui me semblait le plus pertinent afin de dénouer la complexité de cet objet d'étude. En me plongeant dans la littérature scientifique sur la musique populaire, ce dont je fais état au deuxième chapitre, j'ai réalisé à quel point les perspectives ayant marqué l'élaboration de ce champ d'étude tendent à réifier la musique plutôt qu'à l'envisager comme un élément de l'espace social créateur de signifiants. Cependant, les approches plus récentes replaçant la musique dans son contexte de diffusion et de consommation se sont avérées plus pertinentes afin d'envisager le lien entre pratique musicale et contexte culturel. Les concepts de scène musicale et de localité envisagés dans cette perspective m'ont ainsi semblé être une base solide pour l'étude de la musique engagée telle qu'elle est actuellement produite à Montréal.

Finalement, afin de mettre l'accent sur la matérialisation de la musique engagée à travers la scène locale, j'ai adopté une méthodologie de recherche essentiellement basée sur l'ethnographie et l'observation en contexte qui mettrait moins l'accent sur les artistes ou le contenu de leurs textes que sur leur manière de prendre place sur scène.

C'est logiquement l'exploration de la scène musicale locale qui a fait l'objet de mon attention par la suite. Ce véritable parcours à travers l'espace musical de la ville m'a amené à fréquenter un vaste ensemble de lieux et d'acteurs qui tous jouent un rôle dans l'élaboration de ce réseau. Je rends compte de ce fourmillement d'initiatives artistiques et professionnelles au cours du troisième chapitre qui a pour but de guider le lecteur à travers les méandres des différentes chaînes de diffusion de la musique engagée à Montréal.

Au fur et à mesure de ma progression dans cet espace musical, il m'a semblé de plus en plus évident que les lieux de performance constituaient le cœur de la scène engagée montréalaise. Comme lieu de passage à l'acte, ils semblaient être la phase ultime de la concrétisation du sentiment engagé, un espace privilégié d'expression de l'engagement à travers la musique. Cette intuition est devenue vraiment légitime dès le moment où j'ai découvert le projet mené par les membres du Café-spectacle La Petite Gaule.

La spécificité de ce bar était en premier lieu qu'il soit situé dans le quartier Pointe-Saint-Charles, dans le Sud-Ouest de Montréal, reconnu pour être l'un des plus défavorisé de la ville mais aussi pour abriter un certain nombre d'organisations communautaires. C'est d'ailleurs à quelques militants du quartier que l'on doit la création du Café, une initiative censée favoriser l'intérêt et l'investissement des habitants dans la vie politique et culturelle locale. Le constat de départ était sans équivoque : Pointe-Saint-Charles est un quartier physiquement enclavé – pourtant situé à proximité du marché Atwater mais séparé par le Canal de Lachine et les voies ferrées – et économiquement sinistré depuis la fin des années 1960 et la fermeture dudit canal. La vie communautaire qui s'y est développée depuis est le fruit des efforts d'une partie de sa population qui s'est battue pour faire vivre des structures gérées par et pour ses habitants.

La Petite Gaule n'en a pas moins connu une existence tumultueuse dès son ouverture en avril 2003. Lorsque je l'ai découvert, son avenir était menacé par d'importantes difficultés financières ; j'ai finalement partagé les six derniers mois de son existence, ce jusqu'à sa fermeture après deux ans et demi d'activité. En réalisant cette plongée dans la vie de cette équipe de salariés et de bénévoles, j'espérais être en mesure d'appréhender la vocation d'un tel lieu dans la diffusion d'une culture populaire et politique à travers des manifestations artistiques et spécifiquement musicales. J'ai finalement découvert l'intérêt qu'un tel projet représente tant pour ses fondateurs et pour les membres travailleurs que pour un certain nombre d'artistes de la scène locale et leurs publics respectifs. Car dans ce contexte d'urgence, de tension mais aussi d'investissement de l'ensemble des membres de La Petite Gaule, c'est la survie d'un lieu d'échanges et de rencontres, plus qu'un lieu politisé ou culturel en tant que tel, qui était au cœur de leurs préoccupations.

J'ai alors réalisé à quel point la spécificité de Pointe-Saint-Charles, quartier multiculturel auxquels ses habitants sont fortement attachés, loin d'être un obstacle à la réalisation d'un tel projet, justifiait au contraire la démarche des fondateurs du Café. Le fait de vivre dans une certaine marginalité, tant du point de vue des idéaux politiques que dans leur mode de vie au quotidien, les amène à s'identifier davantage aux messages politiques véhiculés par la musique engagée montréalaise, à véritablement incarner une certaine dimension de cette scène engagée. La Petite Gaule était finalement devenue à mes yeux un espace rituel de création d'une *ambiance*, le creuset d'une intimité musicale où festivités et idéaux politiques se rejoignent.

Enfin, j'ai consacré le dernier chapitre à la synthèse critique de l'ensemble de ces observations afin d'analyser plus en profondeur le sens de cet engagement à travers un espace musical local et les dynamiques qui le traversent. Dans quelle mesure cette forme d'appropriation collective de l'espace performatif, conjuguée à la rhétorique politique véhiculée, concourt-elle à favoriser l'investissement des individus dans leur environnement social ? Peut-on y voir la manifestation d'une volonté de définir un Nous, lieu métaphorique de partage ritualisé et festif, de symboles politiques et éthiques, du Soi et de l'Autre ?

Chapitre 1

Penser l'engagement : L'individu et le collectif

Comment envisager nos sociétés occidentales contemporaines ? Sont-elles modernes, surmodernes, postmodernes, postindustrielles... ? La liste est longue de termes dont on use et abuse pour feindre notre capacité à cerner l'état actuel des choses, témoignant de la complexité apparente de la réalité actuelle. Ainsi, les débats restent constants entre chercheurs en sciences humaines et sociales qui tentent de mettre à jour les nouveaux paradigmes qui 'sévissent' dans ces sociétés, étant aujourd'hui conscients de la limite des théories classiques dans l'appréhension des nouvelles sensibilités aux réalités du monde.

Je ne souhaite pas ici prendre définitivement parti pour l'une ou l'autre des différentes théories élaborées à ce sujet. À mon sens, chaque interprétation touche du doigt certaines réalités qu'il est difficile de nier ; c'est ce dont je veux nourrir ma réflexion, sans pour autant rentrer dans des débats sans fin. Je m'emploierai plutôt à établir les limites du contexte sociologique et historique dans lequel s'inscrivent les représentations contemporaines du *je* et du *nous* où l'individu compris comme sujet, comme *soi* à part entière, est capable de se projeter dans une entité collective. Ceci me permettra de clarifier la notion d'engagement en soulignant le pont qu'elle permet d'établir entre l'individu et le social, rendant possible l'investissement d'un discours politique dans la sphère publique.

1. Représentation du monde et représentation de soi

1.1. Retracer les faits : de l'Après-guerre à la fin des années 1980

Jusqu'au milieu du vingtième siècle, le projet moderne en Occident est caractérisé par un dogmatisme idéologique prépondérant et une marche constante vers le progrès⁵, dont témoigne une volonté évidente d'accroissement économique. La Seconde Guerre mondiale marque cependant un moment de rupture, notamment par la division du Monde en deux continuums idéologiques. Les pays 'occidentaux' entrant dans une phase de surcroissance économique, la consommation devient l'enjeu principal sur lequel repose le modèle social. Cependant, ce dernier ne fait pas l'unanimité : à la fin des années 1960, un peu partout en Europe et en Amérique du Nord, des mouvements de contestation prennent forme, dénonçant le pouvoir jugé tout puissant de l'économie et du politique. On prône des valeurs telles que la solidarité, la libération sexuelle ou le pacifisme ; ces différentes formes de protestations prennent vie tant dans les milieux ouvriers, les mouvements artistiques ou dans la classe moyenne que parmi les intellectuels. L'influence des thèses marxistes est en l'occurrence visible dans une certaine frange de l'opinion publique tout comme dans les milieux scientifiques. On conteste le modèle social en train de se faire jugé aliénant, pour la conscience des individus, toute forme culturelle étant devenue objet de consommation⁶.

Ces événements ont marqué une partie de la génération des *baby-boomers* et provoqué certains changements évidents, notamment vis-à-vis de la condition féminine, de l'éducation ou des mœurs. Ils semblent de prime abord symboliques pour nombre d'individus d'une volonté de trouver leur place dans la société, de jouer un rôle dans le cours des choses. C'est notamment ce que tente d'expliquer Charles Taylor qui, retraçant les étapes de construction de l'identité moderne, estime que c'est la recherche d'un accomplissement expressif qui, dès lors, domine le rapport au soi⁷.

5. Boisvert, Yves, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 92.

6. *Ibid*, p. 60. Cette thèse est notamment celle des auteurs de l'école de Francfort comme Adorno, Horkheimer, Marcuse... Cette théorie sera également discutée plus tard au Chapitre 2, concernant la sociologie critique de la musique dont Adorno est l'un des tenants.

7. Taylor, Charles, *Les sources du moi*, Éditions Boréal, 1998.

La fin des années 1970 marque cependant l'essoufflement des idéaux de révolte, ce dans l'ensemble de l'Amérique du Nord comme en Europe de l'Ouest. L'euphorie du changement cède place à la crise économique, invitant à retourner à plus d'austérité. Les valeurs collectivistes précédemment invoquées sont détrônées par l'individualisme, le recentrement sur soi : on considère les années 1980 comme celles du désengagement des individus vis-à-vis de la « res publica », l'« objet publique ».

Ce désintérêt est généralement expliqué comme l'incapacité pour la sphère politique de répondre aux exigences du social, aux aspirations individuelles et collectives⁸. Il ne serait plus vraiment possible de se projeter dans un tout social, de se situer vis-à-vis d'une entité politique clairement définie. En fait, on ne peut que constater l'ambivalence de la situation : le capitalisme a d'abord permis d'améliorer les conditions de vie des individus tout en amenant les États-Nations à s'affirmer en tant que garants de cet état de fait. Mais cette course effrénée vers le progrès, se traduisant par une volonté unanime d'auto-réalisation, a finalement créé de l'insatisfaction pour les citoyens vis-à-vis des structures en place.

Cette problématique est en fait l'une des préoccupations majeures de la littérature scientifique ; depuis la fin du dix-neuvième siècle, ces réflexions se sont articulées autour de la question de la production du soi dans le contexte idéologique de la modernité. C'est notamment à partir de la théorie de l'aliénation développée par Marx que l'on a pu reconsidérer la position du soi dans les sociétés occidentales. D'après lui, les conditions aliénantes de la production capitaliste des biens auraient engendré une perte de puissance et surtout une perte de sens, une forme de déshumanisation et de désintégration du soi qui n'a aucune prise sur le fruit de son travail⁹.

À sa suite, et aujourd'hui particulièrement dans le contexte de la postmodernité, de nombreux auteurs se sont penchés sur cette question de la perte de sens généralisée, affectant les différentes sphères du monde social tant sur les plans individuel ou culturel que politique. Lyotard, à partir d'une étude sur le Québec, attribue le changement de regard survenu dès les années 1960 à la fin des métarécits de légitimation du monde¹⁰. Avec Lyotard, Boisvert parle

8. Voir par exemple Côté, Jean-François, « Histoire de la postmodernité » dans *Cahiers de recherches du Groupe interuniversitaire sur la postmodernité* (UQÀM), 1991.

9. Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, Éditions Flammarion, 1972.

10. Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Édition de Minuit, 1979.

d'une « révolte culturelle (pacifique) des masses¹¹ » jumelée au nouveau règne de l'individu libéré de ces méta-systèmes de pensée qui lui étaient jusque-là imposés.

Ce constat sans appel rend cohérent le besoin de révolte face au vide idéologique qui marque la deuxième moitié du vingtième siècle. Comment perçoit-on le positionnement de l'individu dans cette nouvelle configuration du monde ?

1.2. Penser l'individu contemporain

Lipovetsky propose une vision assez radicale du cheminement effectué sur la représentation de l'être-ensemble durant ces années de transformations. De son point de vue, les marques de la modernité qu'étaient l'hédonisme, la fibre révolutionnaire et l'esprit démocratique se sont peu à peu effacées au profit d'idéaux centrés sur l'individu. L'auteur parle ainsi de « l'effondrement de l'ère rigide moderne en vue de plus de flexibilité, de diversité, de choix privés, en vue de la reproduction élargie du principe des singularités individuelles¹². »

Le projet moderne se serait donc éteint avec les années 1960 et la fin des avant-gardes artistiques qui, tout comme les mouvements contre-culturels ou de libération sexuelle, n'auraient été que prétendument révolutionnaires, plutôt symboliques d'une nouvelle ère. « Les années soixante sont l'ultime manifestation de l'offensive lancée contre les valeurs puritaines et utilitaristes, l'ultime mouvement de révolte culturelle, de masse cette fois¹³. »

Lipovetsky, s'appuyant sur Adorno, considère l'art moderne comme ayant toujours été inspiré d'une volonté de révolte face aux normes et aux valeurs de la société bourgeoise. Les modifications apportées par la société de consommation et les valeurs hédonistes auraient donc conduit à « la fin du divorce entre les valeurs de la sphère artistique et celles du quotidien¹⁴. »

Il semble évident qu'une transformation ait été opérée dans la conception que l'on a de l'art ; il n'est plus majoritairement réservé à une élite, les productions culturelles étant produites à

11. Boisvert, Yves, *Le monde postmoderne, Analyse du discours sur la postmodernité*, p. 92.

12. Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Éditions Gallimard, 1983, p. 17.

13. *Ibid*, p. 151-152. Je rejeterai cependant le terme de culture de masse encore employé dans la littérature, Lipovetsky ne faisant pas exception. Cette expression, utilisée notamment par les tenants de l'école de Francfort, comporte une connotation largement négative, voire réellement péjorative.

14. *Ibid*, p. 151.

une échelle toujours plus grande. La culture, en ce sens, est aujourd'hui le fait d'une production industrielle, favorisée par les réseaux médiatiques¹⁵.

Cependant, le prisme individualiste affirmé dans la pensée de Lipovetsky semble trop réducteur. La place de l'individu, sa liberté de choix et d'être est bien sûr devenue fondamentale aujourd'hui ; on s'offusque autant sinon plus devant la privation de liberté d'un individu, que devant la privation de nourriture. Mais cette considération pour l'*ego* ne suffit pas à exprimer la réalité actuelle. Si les années 1980 ont été vues comme celles du repli sur soi, ce dû à une certaine conjecture d'événements, de nouvelles façons de considérer l'être-ensemble ont également vu le jour par la suite.

1.3. Une nouvelle configuration du monde

Au cours des années 1990, la question du rapport de l'individu à un tout social se pose sous une autre forme, ce que nombre d'auteurs ont ciblé à travers le processus de globalisation. Suite à la 'dissolution des blocs', les 'Pays du Nord' contrôlant l'essentiel de l'économie mondiale et des flux financiers imposent leur modèle économique mais aussi culturel et politique au 'reste du monde'¹⁶. Cette hégémonie est loin d'être récente, mais l'accélération dramatique de ce phénomène depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale a finalement mené à un monde où les frontières sont de plus en plus poreuses, amenant dans son sillon des flux d'idées, de mœurs, d'individus et de biens matériels¹⁷.

S'il est indéniable que l'idéologie globaliste ait marqué notre conception du monde actuel, il faut rester prudent quant à la manière dont elle permet d'interpréter les réalités. La globalisation ne peut être à elle seule un système d'explication du monde contemporain, ce que montre bien Justin Rosenberg¹⁸. Cependant, le schéma global précédemment établi amène à reconsidérer le pouvoir réel détenu par les différentes nations, ce qui remet totalement en cause le modèle classique d'organisation du monde.

15. Pour approfondir cette réflexion sur l'industrialisation des biens culturels à travers l'exemple de la musique, voir l'ouvrage cité précédemment de Jacques Attali, *Bruits. L'économie politique de la musique*, ou encore Adorno, Théodore W. (1941), « On Popular Music », in Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds), *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, 1990, p. 301-014.

16. Les nombreux crochets utilisés démontrent simplement la réticence à employer ces termes qui, dans certains cas, donnent l'impression de reproduire un rapport de domination de l'Occident sur 'le reste'.

17. Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Éditions Payot, 2001.

18. Rosenberg, Justin, *The Follies of Globalisation Theory*, Verso, 2000.

En effet, au cours des deux siècles précédents, la modernité s'est construite et affirmée à travers le projet politique incarné par l'État-Nation. Certains auteurs s'appliquent aujourd'hui à élaborer de nouveaux champs d'interprétation des réalités mondiales ; c'est notamment le cas avec Appadurai. Il juge qu'en tant qu'« unités au sein d'un système interactif complexe¹⁹ », les États-Nations ne sont plus représentatifs d'une réalité devenue transnationale sous l'action conjointe des médias de masse et des processus migratoires.

Cette vision dynamique apporte un regard pertinent sur les interactions entre l'espace et la représentation du monde que les individus projettent. On ne peut que constater à quel point les repères spatio-temporels ont été bouleversés ; en conséquence, la perte de toute structure identitaire claire apparaît évidente. La multiplicité des référents auquel chacun se rattache et les sentiments d'appartenance diffus qui en découlent ne sont plus assez marqués pour satisfaire ses besoins identitaires.

Ainsi, on ne peut rester satisfait devant la seule conception individualiste des rapports sociaux. Les transformations extrêmement rapides qui ont bouleversé les structures politiques et symboliques ont également agi sur la manière de se représenter l'être-en-société.

1.4. Du « je » vers le « nous »

Michel Maffesoli juge de manière totalement opposée à celle de Lipovetsky les conditions de la socialité. À travers différents ouvrages, il dresse le portrait de 'l'individu tribal'²⁰. Son approche de la quotidienneté l'amène en fait à considérer une vision holiste du social où le corps politique auquel appartient l'ensemble des individus est la « mise en partage du bien commun²¹ ». Cela signifie le retour d'un idéal communautaire où la recherche d'agrégation des individus entre eux, formant des 'tribus', constituerait les fondements d'une forme nouvelle de socialité.

À l'encontre de ce qu'il est coutume d'admettre, la fin des grands récits de référence ne vient pas de ce qu'il n'y ait plus de maître à penser. (...) En fait, s'il y a désaffectation vis-à-vis des idéologies surplombantes et lointaines, c'est parce qu'on assiste à la naissance d'une multiplicité d'idéologies vécues au jour le jour, et reposant sur des valeurs proches. Vécu et proxémie²².

19. Appadurai, Arjun, p. 51.

20. Maffesoli, Michel, *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*, Éditions Grasset, 1992.

21. *Ibid*, p. 243.

22. Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 194.

Sa réflexion donne toute son importance à l'espace dans la constitution des référents communautaires puisqu'il relie les dimensions idéologique et émotionnelle existant chez tout individu. Ainsi, il met l'accent sur l'expérience du vécu commun à même de donner une référence propre à un collectif. « L'accentuation du quotidien n'est pas un rétrécissement narcissique, une frilosité individualiste, mais bien un recentrement sur quelque chose de proche, une manière de vivre au présent et collectivement l'angoisse du temps qui passe²³. »

Sans pour autant adhérer à l'ensemble des considérations que Maffesoli projette parfois sans réelle mesure, son propos m'apparaît comporter un intérêt réel. On pourrait lui objecter l'absence de prise en compte des réalités plus globales, mais c'est justement une approche du vécu et de la quotidienneté qui rend sa thèse pertinente. Il invite à percevoir les individus à travers le lien entre leur inscription spatiale et leur communauté affective.

On remarque ainsi une certaine convergence avec le point de vue adopté par Appadurai sur l'importance de l'image projetée sur la communauté. Alors que la vie quotidienne des individus était jusque-là délimitée par l'idéologie nationale, ils se détacheraient de plus en plus de ce référent. Un nouvel imaginaire, dit 'postnational', se construirait alors dans une perspective communautaire transcendant à la fois les frontières politiques et ethniques, le quotidien et la 'masse'. En se basant sur le fondement de l'expérience collective, Appadurai propose ainsi l'existence d'une « communauté affective » en tant que « groupe d'individus qui se met à partager ses rêves et ses sentiments²⁴ » ; une entité collective qui permettrait à chaque individu de médiatiser son rapport au temps et à l'espace.

Enfin, l'apport du philosophe Charles Taylor sur les différentes conceptions de l'identité confirme l'intérêt de cette perspective. Il met lui aussi l'accent sur l'expérience du vécu et de l'imagination comme fondements de l'existence humaine²⁵. L'individu ne pourrait se définir et s'accomplir que de manière dialogique, en puisant dans les rapports sociaux auxquels il prend part²⁶. De plus, Taylor accorde une importance fondamentale à la communauté en tant que lieu d'expression identitaire ; cet espace symbolique d'engagement individuel permettrait ainsi la reconnaissance de sa propre existence²⁷. C'est donc non seulement la nécessité pour l'individu de

23. *Ibid*, p. 159.

24. Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme*, p. 35.

25. Taylor, Charles, *Les sources du moi*, Boréal, 1998.

26. Taylor, Charles, « L'identité aujourd'hui », Cahiers de recherche, Groupe interuniversitaire d'étude sur la postmodernité de l'UQÀM, 2001.

27. Pelabay, Janie, *Charles Taylor, penseur de la pluralité*, Presses de l'Université Laval, 2001

se situer en accord avec une vision du monde qu'il partage avec ces semblables, mais c'est également le besoin de l'exprimer dans la sphère publique.

À travers l'ensemble des constats établis jusqu'ici, c'est la question de l'existence du sentiment collectif d'appartenance que je souhaitais interroger. Il semble qu'on puisse prétendre, aujourd'hui, à l'expression d'un tel sentiment, ce même dans nos sociétés dites fragmentées et déshumanisées. Les individus ne seraient pas simplement condamnés à contempler leur propre reflet, à jouir de l'acquisition du dernier modèle d'automobile et à attendre avec ennui que leur existence ne passe. Ce portrait a des traits un peu forcés, mais cette idée de passivité et de désintérêt généralisé transparait dans nombre d'écrits contemporains sur la question. Les structures politiques et sociales ont beau avoir perdu de leur aplomb, il semble évident que la capacité d'être et d'agir des individus n'en est pas moins toujours perceptible.

Les changements survenus au cours des quarante dernières années, ajoutés aux nouvelles perspectives théoriques développées, impliquent à mon sens l'exploration en profondeur du rapport des individus à l'espace. L'expérience du vécu, le « ici et maintenant²⁸ » font dans une certaine mesure office de nouveau paradigme. Ceci amène à resituer les rapports interindividuels dans un contexte localisé traversé par des forces globales, symbole de l'hétérogénéité des sociétés actuelles cohabitant dans un ensemble qui tend vers l'uniformisation : « Il est intéressant, à cet égard, de noter le retour en force, dans les divers discours sociaux, de termes tels que « pays », « territoire », « espace », toutes choses renvoyant à un sentiment d'appartenance renforcé, au partage émotionnel. En bref, au fait que le lieu fait lien²⁹. »

Cet élément de réflexion va s'avérer fondamental dans l'approche de mon objet d'étude, mais il sera plus amplement théorisé dans le Chapitre 2. Pour l'instant, il nous amène à nous rapprocher du contexte plus spécifique de la société québécoise où se pose fortement la question de l'appartenance.

28. C'est le titre donné à l'introduction de l'ouvrage *Après le colonialisme* d'Appadurai, p. 25.

29. Maffesoli, Michel, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*. Éditions du félin, 2003, p. 31.

2. Le contexte québécois

2.1. Les mouvements politiques et identitaires

Au Québec, l'arrivée dans la décennie 1960-70 est avant tout marquée par la mort de Maurice Duplessis en 1959 ; Premier ministre depuis 1936, on considère qu'il a littéralement régné sur la province. Ces vingt-trois années au pouvoir symbolisent jusqu'à aujourd'hui la soumission à un régime traditionaliste et conservateur, marqué par un cléricisme forcené devenu le véhicule de la mise en scène du pouvoir politique d'une élite dont Duplessis était le porte-parole. Cette période est donc suivie d'une véritable 'entrée dans la modernité' : c'est cette expression que l'on retrouve dans la plupart des ouvrages pour caractériser cette période, la « modernité » étant vue comme « la contestation et le rejet des idéologies et des formes liées au traditionalisme conservateur, et l'ouverture aux grands courants internationaux de l'avant-garde artistique et intellectuelle³⁰. »

La 'Révolution tranquille' est le symbole des transformations qui peu à peu touchent les fondements de cette société. De l'éducation à la santé, du rôle de l'État à celui de l'Église, tous les domaines de la vie sociale sont touchés par des restructurations profondes qui marqueront le Québec. Les mouvements contre-culturels sont très actifs, incarnant et revendiquant les idéaux nouveaux qui s'affirment partout dans le monde occidental, comme le féminisme ou l'écologie. C'est cependant le nationalisme qui est la lutte essentielle et centrale de la plupart des revendications exprimées.

On voit également les mouvements artistiques accompagner cette implication de l'ensemble de la société dans la redéfinition des valeurs qui la composent. Les poètes, écrivains et musiciens deviennent le symbole d'une partie importante de cette génération gagnée à la cause souverainiste. Les chansonniers³¹ incarnent une nouvelle dynamique dans l'espace de la culture québécoise ; ils soutiennent activement, par leurs revendications et prises de positions publiques, les changements qui s'opèrent. Ils deviennent ainsi l'un des véhicules majeurs de l'expression

30. Linteau, Paul-André, Durocher, René et Robert, Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930* (t. 2), Éditions Boréal, 1989, p. 376.

31. C'est le terme employé pour désigner les auteurs-compositeurs-interprètes depuis les années 1960. L'expression est toujours employée, désignant tous ceux qui font de la 'chanson à texte'. "History is writ large through commitment to musical traditions such as *chanson*, a practice which invokes an affective relationship to the past as a way to tie francophone musicmaking to place and the project of nation-building" dans Stahl, Geoff, *Crisis? What crisis? Anglophone musicmaking in Montreal*, Thèse de doctorat, Mc Gill University, 2003, p. 179.

idéologique du nationalisme québécois, projetant les symboles de cette nation imaginée à travers leurs textes. Le territoire, le passé, la langue deviennent les thèmes prépondérants de leurs chansons, reprises en cœur par la foule³².

Ce mouvement de lutte identitaire et culturelle a même été mis en parallèle avec ceux d'autres communautés politiques et politisées qui, à travers la musique, trouveraient un instrument de parole et de résistance : « African nationalists, reformers, and revolutionaries, Australian indigenous and Native American activists, and Quebecois separatists have all used popular music as part of their strategies for securing, shaping, or stunting the power of the state³³. »

Je dois ici préciser qu'à la lecture des ouvrages même les plus récents sur ce sujet rédigés par des auteurs québécois, il s'avère difficile de distinguer les faits survenus alors de l'interprétation qui en est faite, elle-même teintée de l'idéologie nationaliste. On veut surtout montrer que les expressions artistiques ont permis l'appropriation publique du sentiment national québécois³⁴.

Finalement, ces artistes symbolisent jusqu'à aujourd'hui l'époque où le Québec s'affirmait et où l'indépendance semblait incarner tous les espoirs. Or en 1980, l'idéal prôné à travers le modèle de souveraineté-association s'effondre avec la défaite référendaire. Le projet de société qui se construisait sous l'égide du Parti québécois au pouvoir vole en éclats. Les années qui suivent seront ainsi unanimement considérées comme celles du désinvestissement de l'espace politique par une bonne majorité de la population. Ce constat fait écho à l'image précédemment évoquée du repli des individus sur eux-mêmes, intensifié par des préoccupations plus généralement économiques que sociales.

Dans le domaine musical, la situation est à cette image : on observe une chute évidente des ventes d'artistes francophones s'inscrivant dans une démarche sonore et poétique proche des chansonniers³⁵. Restent quelques exceptions comme Paul Piché, Plume Latraverse ou le groupe

32. Le succès majeur de la fête de la Saint-Jean-Baptiste en 1976, première fête destinée à célébrer ouvertement l'espoir souverainiste, en est certainement l'exemple le plus significatif ; elle a eu lieu peu de temps avant la victoire du Parti québécois en novembre 1976 aux élections provinciales.

33. Lipsitz, Georges, *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, 1994, p. 151.

34. Voir Giroux, Robert, Havard, Constance et Lapalme, Rock, *Le guide de la chanson québécoise*, Tryptique, Montréal, 1996, p. 96. Cette remarque sera plus amplement explicitée au cours du deuxième chapitre, dans une partie consacrée à la littérature scientifique sur la musique québécoise.

35. Grenier, Line, "The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980's" in *Popular music*, Vol.12/3, Cambridge University Press, p. 210-227.

Beau Dommage, mais suivant une approche plus intimiste des réalités sociales. De plus, l'arrivée de nouvelles technologies transforme la forme sonore de la musique, et la proximité des États-Unis en fait un adversaire dans le domaine des industries culturelles³⁶.

L'importance de la question nationale a été signée durant de nombreuses années de la nécessité pour les individus de trouver un référent clair vers lequel se tourner. L'ensemble des événements survenus à partir des années 1960, ce sentiment largement exprimé d'être enfin 'rentré dans la modernité' s'est exprimé à travers cette revendication nationaliste ; les spécificités culturelles et linguistiques des québécois sont devenues l'argument principal de cette idéologie. C'est ce que confirme Lacroix en considérant le mode de pensée idéologique comme « un instrument de l'expression de ce que les membres de cette collectivité sont (...) et surtout de ce qu'ils veulent être en tant qu'acteurs porteurs d'un sens social³⁷ ».

Les espoirs souverainistes vont en partie demeurer après 1980 ; après avoir quitté le pouvoir en 1985, le Parti québécois revient à la tête de la province en 1994. Cela se solde par un second échec lors du référendum de 1995 où la défaite est beaucoup moins évidente mais tout aussi réelle. Cependant, la situation ne sera plus la même au cours des années suivantes. Le Québec va oublier en partie ses frontières, entraîné par le flot des changements qui touchent le reste du monde.

2.2. Un nouveau regard sur le politique ? La question de l'engagement

À l'issue du second référendum de 1995, les réactions ne semblent pas être aussi négatives dans l'opinion publique qu'elles ne l'avaient lors de la dernière échéance. Si les questions identitaires et linguistiques restent d'actualité après 1995, de nouvelles préoccupations touchent les québécois. Il semblerait que l'expression de certaines positions politiques occupe dès lors un nouvel espace ; l'intérêt général ne porte plus nécessairement sur des causes qui ont directement trait au Québec, à la défense de sa dimension culturelle propre. Ces problématiques sont toujours abordées mais passent de plus en plus au second plan au bénéfice d'un intérêt plus souvent porté vers la protection de l'environnement, le partage des richesses ou la diversité culturelle. Elles sont abordées tant dans une perspective nationale ou locale que face aux réalités mondiales.

36. Lipsitz, Georges, *Dangerous crossroads*, p. 149.

37. Lacroix, Jean-Guy, « La culture, les communications et l'identité dans le cas du Québec » dans *Cahiers de recherches sociologiques*, Vol. 25, 1995, p. 247-298, p. 249.

Les structures politiques traditionnelles en place ne semblent plus réellement légitimes pour les individus qui les considèrent trop éloignées de leurs préoccupations à la fois quotidiennes et sociales. Cela se traduit effectivement dans une partie de la population par un désintérêt vis-à-vis du politique. Mais pour d'autres, cela se manifeste par une volonté de réinvestissement de la sphère publique en tant qu'espace de positionnement politique, ce dont on parle comme d'un nouveau discours 'citoyen'. Cette idée est notamment relayée par les membres de ces nouveaux mouvements qui voient dans leur présence une force inédite, et qui sont prêts à incarner l'idée, l'utopie qu'ils croient être en train de se réaliser, qu'une *autre* façon de voir et de faire le monde est possible.

Face à la complexité grandissante du monde, on ne peut plus espérer changer la société à grands coups de baguette magique, ni par de grandes réformes venues d'en haut dont on attendrait des effets automatiques et linéaires. Toute transformation politique réclame l'intervention d'une multitude d'acteurs, et les pouvoirs publics ne sont que l'un d'entre eux. Du coup, la question de la « traduction politique » change de nature. Et personne ne peut nier l'existence d'« acteurs politiques non partidaires » : « politiques » puisqu'ils posent la question de la construction de l'intérêt général et du « comment vivre ensemble ? » ; « non partidaires » puisqu'ils refusent de participer à la compétition électorale en vue de l'appareil d'État³⁸.

Un nouvel espace d'expression se serait constitué suivant cet idéal, permettant de s'identifier et de se sentir appartenir à un collectif, une communauté de pensée et d'action basée sur le postulat d'un monde complexe et sans frontières.

C'est dans cette perspective que je souhaite considérer l'engagement aujourd'hui : comme une prise de position politique affirmée dans un espace public dialogique, duquel elle émerge et dans lequel elle s'affirme. C'est une démarche consciente, à la fois individuelle et collective, et donc conduite par un **sentiment** qui peut être purement idéologique, simplement utopique ou basé sur des réalités concrètes jugées inadmissibles.

L'enjeu de ce questionnement sur l'engagement est prépondérant de part l'ambiguïté que ce terme recèle. Exigeant un référent tant individuel que collectif, la signification de ce concept ne va pas de soi ; le phénomène qu'il qualifie est difficile à cerner tant la manière dont on l'évoque est plurielle. Il importait donc de clarifier ma propre conception de ce que signifie l'engagement avant de rentrer dans le vif du sujet.

38. *Où va le mouvement altermondialisation ? ... et autres questions pour comprendre son histoire, ses débats, ses stratégies, ses divergences*, Ouvrage collectif, Éditions La Découverte, 2003, p. 114.

Les changements survenus dans le monde occidental depuis une quarantaine d'années sont le signe d'une remise en question de certains fondements de la société moderne. Ils ont conduit à des transformations profondes du rôle des structures sociales et de l'inscription des individus dans un espace-temps fluctuant, devenu quasi-insaisissable. Les conséquences de ce phénomène complexe sont visibles à plusieurs niveaux, et les mouvements collectifs de contestation qui se sont succédés en témoignent.

À mon sens, ce constat invite à repenser les rapports sociaux en s'ancrant plus profondément dans la réalité quotidienne, le vécu intime des individus. C'est pourquoi, en premier lieu, il m'a semblé nécessaire de situer la présente recherche dans un cadre dont les frontières géographiques et culturelles seraient bien délimitées. Pour des raisons évidentes, c'est Montréal qui s'est avéré être le choix le plus pertinent. Comme capitale culturelle du Québec, cette ville jouit d'un dynamisme artistique et spécifiquement musical hors du commun ; de plus, sa dimension multiculturelle l'enrichit de multiples influences. Le foisonnement d'idées, de mouvements, l'énergie qui en découle en font un lieu privilégié d'observation de la vie musicale et de ce qui l'entoure.

Mon intérêt se portera donc sur le rôle de l'espace social et musical dans la manifestation de l'engagement : de quelle manière la dimension engagée du discours musical est-elle projetée et soutenue à Montréal ? Comment cela se concrétise-t-il à l'intérieur des limites de la ville ?

Ma perspective est telle que je considère l'ensemble des acteurs dits engagés de ce milieu musical comme s'inscrivant dans un contexte contemporain où la quête du soi prévaut sur la construction d'un idéal collectif. Or, à mon sens, ces personnes tenteraient de recréer une forme d'intimité et de partage de valeurs (des « communautés affectives » au sens où Appadurai l'entend) à travers l'expression d'enjeux qui dépassent les dogmes politiques pour affirmer une *nouvelle éthique*. Ce discours inédit prendrait sens non à travers une rhétorique qui, aujourd'hui encore, tend à véhiculer des conceptions idéologiques pour le moins radicales, mais dans sa concrétisation même à travers la vie musicale. Ce serait donc spécifiquement la création des symboles partagés entre l'ensemble des acteurs de ce milieu qui leur permettrait d'affirmer une nouvelle conception d'un Nous dans un monde qui rend les inégalités plus grandes et les différences toujours plus dangereuses.

Chapitre 2

Concevoir les liens entre musique et politique à Montréal

Tel que j'ai tenté de le démontrer au cours du chapitre précédent, la notion d'engagement peut être remise en contexte et explicitée en des termes sociologiques. Pour ce qui est du phénomène de la « musique engagée », c'est une tâche qui s'avère plus ardue de part le manque de repères clairement établis dans ce domaine de recherche. On peut se poser une quantité infinie de questions à ce propos : qui est engagé ? Les textes, les artistes, le public ? Pour quelles causes ? Par quels moyens ce discours est-il véhiculé ? Etc. Il me fallait donc trouver des bases théoriques solides qui me permettraient de dénouer la complexité de cet objet d'étude.

Ainsi ai-je commencé par interroger de manière globale les rapports entre musique et société. Mon approche de la littérature scientifique s'est donc orientée vers l'ensemble des écrits portant sur l'étude de la musique populaire et le contexte social et culturel où elle naît.

À travers la présentation de ces courants de pensée, on verra que certains points de vue adoptés depuis les années 1990 sont signes de l'évolution des perspectives vers une conception nouvelle des rapports entre musique, individu et société. En adoptant cet angle de vue, certains outils m'ont paru pertinents afin de cerner la production musicale montréalaise dans son contexte, me permettant à terme de proposer une démarche cohérente de réflexion.

Après avoir explicité le sens et l'intérêt de ces concepts vis-à-vis du contexte de mon étude, je présenterai la méthodologie de recherche qui m'a semblée la plus apte à cerner la réalité de ce phénomène.

1. Théories critiques dans l'étude de la musique populaire

1.1. L'École de Francfort et sa figure de proue Théodore W. Adorno

L'Institut pour la Recherche sociale, plus connu sous le nom d'« École de Francfort », a été constitué au cours des années 1920. Cette école de pensée, à laquelle sont associés des penseurs comme Adorno, Horkheimer ou Marcuse, est la première à proposer l'établissement d'une vision de la société par le biais de la culture populaire. Comme l'explique Andy Bennett³⁹, l'École de Francfort inscrit sa réflexion dans une perspective critique des conséquences de la modernité sur la culture dite 'de masse'. Si l'influence des thèses marxistes est visible, ces auteurs revendiquent cependant le refus de se positionner clairement d'un point de vue politique.

Dans l'étude de la musique populaire, c'est Adorno qui s'avère être la référence première et principale; en témoigne le fait que tout ouvrage ayant trait à ce domaine de recherches fait mention du point de vue adopté par cet auteur. Sa pensée, si elle a été vivement critiquée de toute part, reste prégnante jusqu'à aujourd'hui, ayant notamment participé à mettre en place une démarche sociologique spécifique dans l'étude des faits musicaux⁴⁰.

Adorno démontre une méfiance constante envers certains aspects de la culture populaire. Il se fait le critique exemplaire du phénomène de massification et de standardisation de la production des biens culturels comme la musique, entraînant une perte d'autonomie du sujet et, par conséquent, une forme d'aliénation : « Listening to popular music is manipulated not only by its promoter but, as it were, by the inherent nature of this music itself, into a system of response mechanisms wholly antagonistic to the ideal of individuality in a free, liberal society⁴¹. »

39. Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, Palgrave, 2000, p. 135-136.

40. Green, Anne-Marie, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux » dans Green, Anne-Marie (ed), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approche empirique*, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 23.

41. Adorno, Théodore W. (1941), « On Popular Music », in Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds), *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, 1990, p. 305.

Il établit une distinction claire entre la musique dite 'sérieuse', qui s'inscrirait dans une recherche esthétique, et la musique commerciale et populaire dont le but serait essentiellement de correspondre aux attentes du consommateur potentiel. « The social reception of music, Adorno suggests, is essentially pre-programmed, musical composition and production following precise guidelines which are calculated to produce a specific and uniform response among listeners⁴². »

Malgré la reconnaissance certaine dont Adorno a bénéficié auprès de nombre d'auteurs, il a également fait l'objet de beaucoup de critiques, notamment vis-à-vis de son positionnement idéologique.

Charles Taylor, retraçant l'évolution de la pensée marxiste du début du vingtième siècle, montre qu'Adorno ne prend aucunement en compte l'existence d'une possibilité d'échange entre sujet et objet, considérant plutôt la domination du second sur le premier⁴³.

Des auteurs comme Middleton ou Frith lui adressent une critique similaire, considérant que la réception de l'auditeur ne peut être simplement passive. Si la culture populaire est effectivement contrôlée par une véritable industrie à partir des années 1950, il n'en reste pas moins qu'elle ne peut simplement être synonyme de consommation⁴⁴. C'est également la dimension idéologique soutenant ce discours qui est remise en question⁴⁵.

La théorie d'Adorno, trop radicale et trop simpliste, tend effectivement à réduire le phénomène social complexe incarné par la musique populaire à un simple effet psychologique produit sur les individus. On peut lui reprocher à la fois l'élitisme et le pessimisme voire le nihilisme dont il fait preuve en traitant de la culture 'de masse'. Mais quoi qu'il arrive, Adorno a initié une réflexion essentielle sur les rapports entre culture et société en son temps, et ses théories ont été sans cesse repensées en lien avec l'évolution de ce phénomène.

42. Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture*, p. 36.

43. Taylor, Charles, *Les sources du moi*, p. 634.

44. Pour démontrer sa propre opposition, Middleton s'inspire d'ailleurs d'une autre figure majeure de l'École de Francfort, Walter Benjamin, qui n'a jamais travaillé sur la musique en elle-même mais qui apporte des éléments de réflexion intéressants. Middleton s'inspire donc de l'analyse de la réception des produits cinématographiques de Benjamin afin de démontrer que l'auditeur participe lui-même dans le processus de création. Voir Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990, p. 65.

45. Frith, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1996, p. 269.

1.2. L'approche des Cultural Studies

Cette école de pensée, inscrite dans la tradition anglo-saxonne, s'est développée à partir des années 1960. Prônant une approche pluridisciplinaire, son intérêt se porte sur l'étude de l'ensemble des formes culturelles et artistiques propres aux sociétés occidentales. Ainsi, elle constitue l'une des sources majeures de connaissances acquises dans l'étude des productions musicales comme élément de la culture populaire.

The study of popular music is situated in the general field of cultural studies, which addresses the interaction between three dimensions of popular cultures: lived cultures, the social being of those who consume popular cultures; the symbolic forms, or texts, that are consumed within the lived culture; and the economics institutions and technological processes which create the texts⁴⁶.

C'est le CCCS, *The Centre for Contemporary Cultural Studies* de l'Université de Birmingham, qui est à la base du développement de cette appréhension nouvelle des productions sociales. À travers l'étude de l'ensemble des éléments de la culture, ils définissent des concepts tels que l'idéologie, le genre ou la race. Ils tentent ainsi d'établir des catégories distinctives d'analyse claires dans un cadre contemporain postmoderne où il devient de plus en plus difficile de distinguer un phénomène d'un autre, tant les frontières qui les séparent sont devenues poreuses.

On peut notamment appréhender cette vision de la culture à travers l'œuvre de l'un des principaux acteurs de ce courant, Stuart Hall. Dont les recherches s'orientent dans la perspective développée par Gramsci à travers le concept d'hégémonie⁴⁷. Son hypothèse générale est notamment formulée à partir de l'étude des processus de production et de consommation de la musique populaire qu'il considère comme un instrument idéologique, un outil de construction de la réalité. Ce serait en quelque sorte un message codifié qui serait formulé à travers la musique dans le but de véhiculer un discours hégémonique reproduisant les dominations pré-existantes dans la société⁴⁸.

46. Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, 2001, p. 11.

47. Suivant une inspiration marxiste, Gramsci considère que la classe dominante se maintient dans cette position économiquement, socialement, politiquement et culturellement privilégiée par le contrôle des instruments de reproduction sociale et avec la complicité implicite des classes 'laborieuses'. Voir Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, International Publishers, 1979.

48. Hall, Stuart, « Cultural Studies: Two Paradigms » in *Media, Culture and Society*, Vol. 2, p. 57-72.

D'autres auteurs comme Hebdige tendent à renforcer une telle perspective. Ce dernier est l'auteur d'une étude phare sur les *subcultures*, où il s'intéresse à l'émergence du 'mouvement punk' dans la société britannique des années 1970. Il se propose d'analyser le processus de *résistance* à l'œuvre pour ce groupe social à la recherche d'un style qui lui est propre, lui permettant d'imposer son existence à la culture dominante, et par là-même, d'obtenir la reconnaissance de son identité⁴⁹.

De tels exemples nous amènent aujourd'hui à voir le prisme idéologique inscrit dans la construction même de ce discours. Les courants marxistes étaient alors prépondérants dans les sciences sociales, notamment en Europe, ce qui explique l'intérêt porté envers des pratiques dites 'de résistance' à une forme de domination culturelle. Ces notions ont trop souvent été utilisées pour renforcer l'opposition suggérée entre la culture *mainstream* et la culture *underground* ou *subculture*. Cette perception tend à reproduire, à même le discours scientifique, la marginalité supposée de ces groupes vis-à-vis d'une culture normative faisant office de référence, présupposant l'existence d'une hiérarchie culturelle. Utilisée pour traiter de la musique engagée, elle ne pourrait rendre compte de la diversité tant musicale que politique, car en aucun cas elle n'explique pourquoi la marginalité pousse certains à résister et à 'se rebeller' contre le système, et d'autres non.

Au delà de cet aspect des choses, cette approche témoigne bien de l'intérêt de plus en plus grand porté à l'étude des processus de production et de mise en public de la musique populaire, et de ce qu'ils révèlent de la société où ils prennent place. On considère que la musique peut être un moyen de revendiquer une appartenance et surtout de véhiculer un message qui dépasse la dimension esthétique pour devenir proprement politique. Car s'il est communément admis que la musique a toujours eu une place d'avant-garde dans la production artistique, ce rôle qu'elle revêt n'avait que peu été étudié jusqu'alors dans le cadre des sociétés occidentales⁵⁰.

49. Hebdige, Dick, *Subculture : the Meaning of Style*, Routledge, 1979.

50. Par contre, un certain nombre d'articles et d'ouvrages ont été rédigés sur des figures symboliques telles que Bob Marley, Fela Kuti... Stuart Hall, lui-même né en Jamaïque, est d'ailleurs l'auteur d'un article sur les liens entre musique et identité aux Caraïbes. Il semble plus facile de justifier d'une telle approche politisée dans des pays vivant une oppression et une pauvreté reconnue que dans n'importe quel pays occidental où il serait moins légitime de critiquer le fonctionnement de la société, de part le niveau de vie dont bénéficient la grande majorité des individus.

Ainsi, au cours des années 1990, certains auteurs ont porté leur regard spécifiquement sur la musique comme facteur de mobilisations politiques dans les sociétés occidentales. C'est le cas de Ray Pratt qui s'intéresse à l'exemple des États-Unis ; il veut démontrer que Bruce Springsteen a incarné une forme de résistance vis-à-vis du modèle américain⁵¹.

Envisagé dans une perspective similaire, *Rockin' the Boat : Mass Music and Mass Movements*⁵² de Reebee Garofalo est un ouvrage réunissant un ensemble d'articles qui illustrent le lien entre expression politique et musicale dans le cas de luttes contre différentes formes d'oppression. Il s'attache à décrire différents exemples de mobilisations ayant un impact politique et symbolique qui, d'après lui, sont le signe d'une forme de solidarité à échelle mondiale.

Pour sa part, Bill Rolston travaille sur l'impact de la musique populaire dans le cadre du conflit interne propre à l'Irlande. Il postule l'idée que la musique produite en Irlande du Nord, s'adressant à une communauté d'écoute qui partage des références communes, permet de faire entendre leurs aspirations et donc de faire vivre leur identité⁵³.

Enfin, les articles réunis dans l'ouvrage *Rebel Musics* analysent différentes situations dans lesquelles la musique permet d'exprimer une appartenance, de légitimer des revendications politiques dans des situations sociales conflictuelles⁵⁴.

Ces différents cas d'études vont à la source de l'impact politique de la musique; certaines questions soulevées sont pertinentes, et le contexte est souvent bien encadré. Mais le point de vue adopté ne m'a pas convaincu : on ne quitte pas l'idée que ce qui constitue la seule source d'intérêt de cette manifestation politico-musicale, c'est la dimension oppositionnelle. Or, cette optique me semble inapte à cerner la complexité de ce phénomène ; elle n'est souvent que la reproduction de l'idéologie elle-même véhiculée. Il semble pourtant évident de nos jours que les sociétés occidentales, installées dans un schéma d'opposition somatisée entre les différentes classes sociales, tendent à reproduire et à conserver ses inégalités tant de classe que de culture. De plus, l'idée de résistance s'applique

51. Pratt, Ray, *Rhythm and Resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*, Praeger, 1990.

52. Garofalo, Reebee (ed), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, South End Press, 1992.

53. Rolston, Bill, « 'This is Not a Rebel Song'. The Irish Conflict and Popular Music », in *Race and Class*, Vol. 42, 2001, p. 49-67.

54. Fischlin, Daniel and Heble, Ajay (eds), *Rebel Musics. Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Black Rose Books, 2003.

uniquement aux textes et aux genres musicaux, niant l'aspect performatif de la musique qui l'inscrit dans un espace-temps défini, une dimension nécessaire à prendre en compte.

D'autres approches ont cependant été développées par des auteurs apparentés aux *Cultural Studies*, proposant des perspectives de réflexion inédites. On se tourne maintenant vers une recherche du sens de la musique dans ces rapports à l'individu et au social, à l'espace et au temps. Ceci me semble particulièrement fructueux du fait que c'est par le contrôle des représentations du temps que les sociétés occidentales peuvent imposer des formes de solidarité sociale et politique et par le fait même, reproduire les hiérarchies préexistantes⁵⁵.

En fait, ce sont les mêmes éléments constitutifs de la culture, et spécifiquement de la musique, qui sont pris en compte. Prenant pour acquis le fait que les sociétés sont homogènes, l'approche proposée à l'origine ne considérerait pas réellement les interrelations existant entre les différentes dimensions de la production musicale. Elles concordent pourtant à la formation d'un tout social, d'un contexte politique, culturel et médiatique duquel la musique émerge et qu'elle contribue à créer.

C'est suivant cette idée que l'argumentaire de David Hesmondhalgh prend forme : le processus de création de la musique, tout comme son écoute, sont tributaires de l'ensemble des paramètres de la vie sociale. Il est donc nécessaire d'interroger toutes ces caractéristiques afin de démystifier la signification de la musique elle-même⁵⁶.

L'illustration de cette perspective se retrouve d'ailleurs assez clairement dans certains écrits contemporains. On se propose par exemple de cerner le sens que la musique revêt au quotidien dans la vie des individus, et différentes perceptions sont proposées. Tia De Nora, considérant la nécessité d'approfondir ce pan de recherche; en fait le sujet principal de son ouvrage *Music in everyday life*. Selon elle, la musique peut devenir un acteur à part entière de la vie de chacun ; se pencher sur les modes d'appropriation individuelle de cette forme artistique permet d'explorer plus en profondeur le sens de la musique⁵⁷.

55. Sans approfondir, je fais ici référence à l'idée foucauldienne de l'importance des rythmes de la vie quotidienne et de la stabilité sociale développée dans *L'histoire de la sexualité* par cet auteur. Voir Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 2 : L'usage des plaisirs*, Éditions Gallimard, 1976.

56. Hesmondhalgh, David, « Popular Music Audiences and Everyday Life » in Hesmondhalgh, David and Negus, Keith (eds), *Popular Music Studies*, Oxford University Press, 2002, p. 117-130.

57. De Nora, Tia, *Music and Everyday Life*, Cambridge University Press, 2000.

Pour sa part, Peter Martin veut montrer que la dimension psychologique de l'écoute, en tant qu'acte individuel, doit être prise en compte. Mais il insiste surtout sur la compréhension collective du monde qui peut émerger de ce même processus d'écoute ; si l'ensemble des protagonistes partage des références communes, la dimension personnelle est alors dépassée et sa signification se construit collectivement⁵⁸.

Cette idée d'un sens d'appropriation collectif de la musique est de plus en plus véhiculée. C'est ce que Bennett met également en avant et résume fort bien, ce à partir d'un argument formulé par Negus⁵⁹ à propos de la musique populaire des États-Unis : « From the point of view of the audience, the processes that underlie the production and the distribution of popular music are rather less important than its value as a cultural resource, that is, as a form that can be appropriated and reworked to serve particular collective purposes⁶⁰. »

On voit également apparaître une préoccupation réelle vis-à-vis du cadre spatial dans lequel s'inscrit toute production musicale : c'est l'un des éléments qui agit à la fois sur les processus de création et de réception de la musique, dimension qu'il est nécessaire de prendre en compte. C'est ainsi l'objectif d'un recueil d'articles intitulé *The place of music* : « *The place of music* presents space and place not imply as sites where or about which music happens to be made, or over which music has diffused; rather, here different spatialities are suggested as being formative of the sounding and resounding of music⁶¹. »

Ainsi se développent de nouvelles perspectives de compréhension du social à travers la musique. Ces approches se détachent de la seule formulation idéologique d'un point de vue : ce sont les liens qui se créent à partir de la musique qui sont explicités, démontrant la volonté des individus de se projeter dans le temps et l'espace vers un groupe avec qui ils partagent des valeurs, des signifiants. La musique serait donc un moyen d'élaborer des communautés imaginées telles que définies par Anderson⁶² ; ces dernières serviraient de points de repères politiques à des personnes à la recherche d'un capital culturel rendant légitime leur positionnement en tant que 'résistant'.

58. Martin, Peter J., *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, 1995.

59. Negus, Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, Edward Arnold, 1992.

60. Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture*, p. 44.

61. Leyshon, Andrew, Matless, David and Revill, George (eds), *The Place of Music*, Guildford Press, 1998, p. 4.

62. Anderson, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Éditions de la Découverte, 1996.

1.3 La littérature sur la musique québécoise

Si mon premier réflexe, à l'origine de ma recherche, avait été de chercher à connaître les écrits sur la musique québécoise, je n'ai pu que constater qu'il existe assez peu de publications sur ce sujet, et qu'elles s'orientent toutes dans une direction similaire. En fait, la très grande majorité des ouvrages – pour ne pas dire tous – perçoivent la musique à travers la notion de chanson entendue dans une perspective poétique ; ce sont d'ailleurs en grande partie des écrits provenant de spécialistes en littérature française. On s'attarde notamment à retracer l'histoire de la 'chanson québécoise' et de ces auteurs, compositeurs et/ou interprètes⁶³.

Ce sont surtout les questions identitaires et politiques qui s'avèrent centrales, en particulier lorsqu'on traite des années 1960-70 où les chansonniers sont au cœur de l'attention. Les perspectives proposées s'articulent autour de notions par ailleurs définies par des auteurs tels qu'Herbert Marcuse⁶⁴, ou dans les écrits des *Cultural Studies*. Ainsi, la chanson a pu être perçue sous l'angle de la contre-culture par Robert Giroux, cette chanson dite *underground* qui « participait à sa manière à l'effort *conjugué* des intellectuels et des militants qui travaillaient à l'émancipation socio-politique des québécois⁶⁵ ». Bruno Roy montre pour sa part à quel point la dimension idéologique de la chanson a permis de mettre en évidence la continuité d'un sentiment national partagé⁶⁶.

Pour ce qui est des chansonniers, ils sont véritablement devenus les symboles du mouvement pour la reconnaissance de l'identité québécoise ; ainsi furent-ils considérés comme capables de « redéfinir une identité collective trop longtemps faussée par les élites traditionnelles⁶⁷. »

63. Voir par exemple Giroux, Robert, Havard, Constance et Lapalme, Rock, *Le guide de la chanson québécoise*, Tryptique, 1996 ou Léger, Robert, *La chanson québécoise en question*, Éditions Québec Amérique, 2003, ou encore L'Herbier, Benoît, *La chanson québécoise*, Les Éditions de l'Homme, 1974.

64. Bruno Roy s'inspire notamment de l'idée de fonction critique de la chanson que Marcuse a développée. Voir Roy, Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Leméac, 1978.

65. Giroux, Robert, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson Western et la chanson contre-culturelle » dans Giroux, Robert (ed), *La chanson prend ses airs*, Tryptique, 1993, p. 115-130, p. 122.

66. Roy, Bruno, « Lecture politique de la chanson québécoise » dans Giroux, Robert (ed), *La chanson prend ses airs*, p. 195-216, p. 199.

67. Giroux, Robert..., *Le guide de la chanson québécoise*, p. 53.

On voit donc un prisme idéologique fort dérivant des textes musicaux inspirer les perspectives de ces différents auteurs. D'un point de vue strictement théorique et méthodologique, ces écrits m'ont amené à considérer que toute idéologie ou parti-pris politique de ma part devait être banni, au risque, comme la plupart d'entre eux, d'en faire un manifeste. Néanmoins, ces écrits témoignent également de la profonde attache d'une certaine partie des québécois à cette forme musicale, laquelle semble incarner la légitimité de leur lutte pour l'autonomie. C'est d'ailleurs ce que confirme l'article très intéressant de Line Grenier qui fait l'analyse d'une exposition intitulée « Je vous entends chanter » consacrée à la musique populaire du Québec. Grenier montre à quel point la communauté imaginée québécoise se retrouve incarnée dans cette 'histoire musicale', et se projette à travers elle⁶⁸. Cette auteure a d'ailleurs apporté un certain nombre d'informations sur la musique produite au Québec, notamment à travers l'analyse des industries culturelles des années 1980 et des conséquences sur la production québécoise⁶⁹.

En fait, cette littérature m'a permis jusqu'à un certain point d'appréhender les rapports entre musique et politique dans le Québec des années 1960-70, ce qui constitue aujourd'hui une part importante de l'imaginaire collectif attaché à la musique. Cependant, elle m'a semblé comporter des lacunes importantes qui mériteraient d'être comblées, tant du point de vue des méthodes utilisées que des idées véhiculées. À l'exception de Line Grenier, on s'intéresse beaucoup plus aux artistes et au contenu de la musique qu'à sa production ou à sa diffusion. Or, en adoptant une telle démarche, on perd de vue ce qui me semble essentiel dans la compréhension de la musique comme du discours qu'elle véhicule, notamment au Québec, en l'occurrence l'engagement politique et la manière dont il est traduit musicalement sous une forme spécifique.

Cela semble d'autant plus vrai du fait de l'emploi du terme « chansonniers », renvoyant à un imaginaire spécifique dont la dimension politique n'est pas exempte⁷⁰, et de

68. Grenier, Line, « 'Je me souviens'... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec » dans *Sociologie et sociétés*, Vol. 29/2, 1997, p. 31-47.

69. Grenier, Line, « The Aftermath of a Crisis : Quebec Music Industries in the 1980s » in *Popular Music*, Vol. 12/3, 1993, p. 209-228.

70. C'est notamment ce que tend à démontrer Geoff Stahl dont l'approche, étant davantage l'illustration d'un point de vue anglophone, est intéressante à prendre en compte : "History is writ large through commitment to musical traditions such as *chanson*, a practice which invokes an affective relationship to the past as a way to tie

la considération pour leur impact sur la société québécoise. Il serait intéressant de savoir quels sont les éléments qui ont permis l'émergence de ce mouvement dans le Québec des années 1960. Par exemple, on pourrait établir un rapport entre l'apparition des boîtes à chansons à la fin des années 1950 et les changements survenus dans la société québécoise à partir de 1960. Quels sont les liens qui se tissèrent alors entre l'affirmation du sentiment nationaliste et ces figures chansonniers ? En quoi le fait que ces artistes aient commencé à se produire dans des salles partout au Québec a contribué à alimenter un sentiment engagé ?

Finalement, on pourrait considérer qu'étant donné la place que le mouvement chansonnier a prise dans l'imaginaire collectif et dans l'expression d'une identité québécoise et francophone, ces artistes sont parvenus à faire le pont entre le vécu des individus et la réalité politique d'alors. L'attachement dont ils ont bénéficié de la part du public, le lien de confiance qui s'est établi entre eux a contribué à renforcer ce sentiment d'appartenance, de partage de valeurs communes.

Au regard de l'ensemble des contributions présentées jusqu'ici et des réflexions suscitées, l'approche contemporaine pluridisciplinaire qu'adopte un certain nombre d'auteurs m'a semblé être la meilleure base de réflexion pour cerner les liens entre musique et politique tels qu'ils s'élaborent à Montréal. Il me semble évident que je ne serai en mesure d'appréhender ce phénomène que si je cerne qui en sont les acteurs, à quel niveau le politique intervient dans le domaine musical et de quelle manière ce discours est véhiculé.

J'ai donc choisi d'orienter ma démarche dans l'idée que « [Popular production] serves as a concrete social site, a place where social relations are constructed and enacted as well as envisioned. Popular culture does not just reflect reality, it helps constitute it⁷¹ » : en considérant l'espace musical montréalais comme une *réalité installée*. Cet espace, dont les frontières géographiques sont fortement politisées⁷², est tributaire d'un contexte social et culturel spécifique qui participe de son élaboration.

francophone musicmaking to place and the project of nation-building" dans Stahl, Geoff, *Crisis? What crisis? Anglophone musicmaking in Montreal*, Thèse de doctorat, Mc Gill University, 2003, p. 179.

71. Lipsitz, Georges, *Dangerous Crossroads*, p. 137.

72. Il est nécessaire de préciser ici que telle que je l'entends, la politisation des frontières à travers l'espace urbain ne correspond pas à une vision idéologiquement standardisée : elle est spécifique à mon objet d'étude.

2. Conceptualiser une sphère musicale engagée montréalaise

2.1. La scène musicale

Le terme 'scène' n'est apparu dans la littérature scientifique qu'au cours des années 1990 : « The concept 'music scene', originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others⁷³. »

Dans un premier temps, on peut voir la richesse potentielle de ce concept comme alternative aux analyses jusque-là proposées en terme de *subculture*, à laquelle pouvait être associée toute pratique collective ne correspondant pas à une norme établie, dominante. On passe donc d'une formulation négative à une affirmation, une reconnaissance de l'existence d'un lieu d'expression collective, une métaphore politisée de l'espace et du lieu.

Will Straw, se référant à l'étude de Barry Shank sur la scène musicale d'Austin⁷⁴, contribue fortement à spécifier la pertinence de ce concept :

A musical community (...) presumes a population group whose composition is relatively stable - according to a wide range of sociological variables - and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within geographically specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is 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-fertilization⁷⁵.

Cette définition est devenue une référence pour nombre d'auteurs. Telle que Straw l'explique ici, la notion de scène permet de rendre compte d'une complexité que l'on n'était jusque-là pas en mesure d'appréhender lorsqu'on tentait de cerner la dimension collective de la musique, notamment du point de vue de sa production.

73. Bennett, Andy and Peterson, Richard A., « Introducing Music Scenes » in Bennett, Andy and Peterson, Richard A. (eds), *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, 2004, p. 1-12, p. 1.

74. Shank, Barry, *Dissonant Identities : The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Wesleyan University Press, 1993.

75. Straw, Will, « Systems of Articulations, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music » in Shepherd, John and Straw, Will (eds), *Cultural Studies*, Vol. 5/3, 1991, p. 368-388, p. 373.

La communauté musicale évoque en effet l'idée d'une certaine inertie : les dynamiques politiques, sociales ou identitaires l'incarnent, elle véhicule ces valeurs-là mais semble pourtant figée dans ses caractéristiques essentielles. La scène, pour sa part, peut être associée à un genre ou un style musical (comme le punk, suivant l'exemple que propose O'Connor⁷⁶) ; mais en tant que concept, aucune connotation idéologique n'y est rattachée. Elle sert avant tout à désigner un lieu ouvert où s'organise un réseau de production, de diffusion et de consommation de la musique. C'est un lieu qui peut être politisé sans être nécessairement conscientisé comme tel, étant avant tout un espace où se concrétisent des émotions et non des conceptions idéologiques.

Lorsqu'il propose sa vision de la scène, Straw laisse entendre que de multiples interactions y prennent place. Geoff Stahl vient compléter cette appréciation : « the usefulness of scenes resides in its ability to offer a more nuanced account of those kinds of informal social organizations which coalesce around certain forms of urban cultural production such as musicmaking⁷⁷ ».

Il est intéressant de se rappeler que le mot scène désigne un espace de représentation, principalement d'ordre théâtral⁷⁸. C'est l'emplacement où les acteurs se trouvent, généralement face au public ; c'est donc le lieu de l'action, vers lequel tous les regards se tournent. Telle qu'elle est conceptualisée ici, la scène peut prendre une toute autre dimension, et nous donner à voir ce qui ne peut l'être habituellement.

D'abord, les coulisses : on y trouve le metteur en scène, les techniciens, les producteurs dont la présence est indispensable à la création de la pièce. Ensuite, la salle : le public, à qui est destinée la production, et les journalistes qui poseront leur regard critique et contribueront – ou non – au succès. C'est le théâtre tout entier qui devient le lieu de performance, nous donnant à voir un réseau d'individus qui tous contribuent d'une certaine façon à l'élaboration de l'événement.

76. O'Connor, Alan, « Local Scenes and Dangerous Crossroads : Punk and Theory of Cultural Hybridity » in *Popular Music*, Vol. 21/2, Cambridge University Press, 2002, p. 225-235.

77. Stahl, Geoff, *Anglophone Musicmaking in Montreal*, p. 53.

78. En anglais tout comme en québécois, c'est très souvent le mot « stage » qui est utilisé, ce qui évite toute confusion.

C'est de cette manière que j'envisage la scène musicale qui, à mon sens, permet de rendre compte de la dimension tant individuelle que collective du sens de la musique : la scène est une tribune, un lieu de médiation entre ceux qui véhiculent un message et ceux qui l'écoutent. Si elle dépend en partie d'une mode ou de goûts musicaux particuliers, elle se réfère avant tout à l'idée du lieu. C'est un espace dialogique, d'échange, de rencontres, d'expression, et finalement de création de signes pouvant devenir politisés à travers la dimension rituelle que ce lieu de représentation incarne.

2.2. *La localité*

On a déjà évoqué au chapitre précédent l'attention de plus en plus grande portée à la globalisation depuis une quinzaine d'années, ayant modifié nos niveaux de perception du monde. La mondialisation économique a bien souvent été perçue comme un facteur d'homogénéisation des productions culturelles et spécifiquement musicales. Ironiquement, la réaction suscitée face à l'omniprésence de cette image a été une inversion de la tendance avec un recentrement vers *le local*, tant du point de vue des individus que dans la littérature scientifique. Ce qu'on pourrait appeler les 'cultures locales' sont devenues autant de lieux d'expression d'une spécificité élaborée à partir de la rencontre d'univers singuliers, symboliques de la diversité culturelle. Une telle perception fait en quelque sorte partie d'un nouvel imaginaire mondial⁷⁹, une manière de considérer le soi et l'autre comme un tout composite, producteur de sens pour les individus.

La résurgence de cet intérêt pour des niveaux de compréhension localisés a également amené un certain nombre de chercheurs des *Cultural Studies* « to focus on the local as a basis for the interpretation of popular music's significance⁸⁰ ». Ainsi Straw note-t-il le manque de prise en compte de cette nouvelle dynamique mondiale ayant transformé les productions culturelles et les frontières entre les communautés. « [these transformations] invite an attention to the distinctive logics of change and forms of valorization characteristic

79. Featherstone, Mike, « Global and Local Cultures » in Bird, John, Curtis, Barry, Putnam, Tim, Robertson, Georges and Tickner, Lisa (eds), *Mapping the Futures : Local Cultures, Global Change*, Routledge, 1993.

80. Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture*, p. 52.

of different musical practices, as these are disseminated through their respective cultural communities and institutional sites⁸¹. »

Devant l'intérêt évident suscité par cette question, j'ai choisi de voir le local comme un élément majeur de l'élaboration d'un discours politisé sur le monde et le « nous » polysémique.

Différentes significations ont été attribuées à cette idée du local qui a parfois posé des problèmes de définition. Pour Bennett, il est certain qu'on peut employer le terme de production culturelle locale pour désigner l'échelon national, par opposition au niveau international. Mais au delà de cette position antagoniste vis-à-vis du 'mondial', le local peut aussi être utilisé « as a means of conceptualising such processes of production and consumption in the context of specific urban or rural context⁸². »

Cette approche permet d'envisager Montréal comme un lieu spécifique d'observation de la production musicale, notamment le Café La Petite Gaule auquel je me suis plus particulièrement intéressé.

L'une des tendances majeures de l'utilisation de ce terme se manifeste en lien avec le sentiment d'appartenance, problématique qui s'est beaucoup développée avec la confusion identitaire semée par la globalisation. Cette dimension participe également de la construction d'un discours local sur le global ; il s'agirait donc d'un déplacement sémantique des frontières du « nous ».

Sara Cohen est l'auteur de plusieurs recherches dans lesquelles elle aborde la question de la localité, du rapport qui se construit entre l'expérience du lieu (« the experience of place ») et le sentiment d'appartenance. De son point de vue, « the term 'locality' (...) is used to refer to a sense of community or affinity that is linked to notions of place and to the social construction of spatial boundaries⁸³. »

81. Straw, Will, « Systems of Articulations, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », p. 369.

82. Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture*, p. 52.

83. Cohen, Sara, « Ethnography and Popular Music Studies » in *Popular Music*, Vol. 12/2, Cambridge University Press, 1993, p. 123-138, p. 129.

On retrouve une approche similaire de la signification du local dans plusieurs études où chaque fois la dimension d'appartenance, l'identité construite à travers le territoire revêtent une importance fondamentale de part leur influence sur les pratiques musicales. C'est le cas dans des études comme celles de Michelle Duffy⁸⁴ ou Ruth Finnegan⁸⁵. Elles tendent à démontrer que notre sensibilité aux réalités qui nous entourent, qui participent de notre construction et auxquelles on peut s'identifier, agissent directement sur la création musicale. L'analyse de cette production artistique serait donc un outil de compréhension de nos propres représentations, tant du reste du monde que de ce qui nous touche au quotidien.

Enfin, le questionnement proposé par John Street mérite qu'on s'y arrête. Ce dernier cherche à appréhender l'ensemble des liens établis entre musique et localité en dressant l'inventaire des différents discours rhétoriques construits à partir de cette notion. Ainsi, il montre qu'on parle indifféremment de « locality as industrial base », « locality as social experience », « locality as aesthetic perspective », « locality as political experience », « locality as community », ou de « locality as scene »⁸⁶. Cette multiplicité de significations auxquelles peut être associé le local montre à quel point il joue un rôle dans la production du sens de la musique. Toutes ses dimensions pourraient comporter, à un moment donné dans l'analyse qui suivra aux chapitres suivants, un intérêt spécifique. Pour le moment, et suivant la dernière optique proposée par Street, il va s'agir d'associer les deux notions de scène et de localité.

84. Elle propose une ethnographie d'un festival folk en Australie qui a lieu chaque année dans un endroit différent. Elle montre notamment qu'à travers ce festival conçu suivant 'l'idéologie folk', un lien s'établit entre le sentiment d'appartenance à une communauté de pensée et son lieu de performance. Voir Duffy, Michelle, « Lines of Drift : Festival Participation and Performing a Sense of Place » in *Popular Music*, Vol. 19/1, Cambridge University Press, 2000, p. 51-64.

85. Finnegan montre que l'observation de pratiques musicales locales permet de concevoir le rôle de l'ensemble des éléments qui participent à la création musicale. C'est donc une occasion de comprendre des formes de socialité qui y sont liées, et qui sont propres à cet espace social. Voir Finnegan, Ruth, *The Hidden Musicians : Music-Making in an English town*, Cambridge University Press, 1989.

86. Street, John, « (Dis)located? Rhetoric, Politics, Meaning and the Locality » in Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca, Friedlander, Paul, *Popular music. Style and Identity*, Centre of Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995, p. 255-263, p. 256-257.

2.3. Étudier la scène musicale locale de Montréal

Les différentes conceptions qui ont été élaborées afin de définir ce que sont la scène et le local nous permettent finalement de concevoir l'intérêt de juxtaposer ces deux notions afin de définir une scène musicale montréalaise.

C'est d'abord la perspective proposée par Blum qui s'avère convaincante. Dans un article intitulé « Scenes », il propose une réflexion très intéressante qui démontre la pertinence de considérer l'idée de scène à travers l'espace urbain : « The scene is certainly connected to the city in so far as cities are thought to be breeding grounds of scenes, places where scenes are fertilized⁸⁷. » Autrement dit, cela induit l'idée que les lieux peuvent être politisés et conscientisés comme tels.

Plus loin, il explique : « We need to think about how the scene enforces the 'lived experience' of locality upon its committed few, just as they redefine the city by virtue of the scene⁸⁸. » Étudier la scène montréalaise nous permettrait d'obtenir l'image du 'vécu collectif' d'un ensemble d'individus partageant quotidiennement le même environnement social et culturel. Au delà même, ils expriment au jour le jour ce sentiment d'appartenance en participant à l'élaboration de cet espace symbolique de partage de paroles et d'expériences, de valeurs, d'opinions.

Blum met également l'accent sur l'intérêt d'utiliser le terme de scène dans un contexte urbain de recherche, à l'instar des deux concepts d'« espace public » et de « communauté imaginée » qui d'après lui sont devenus des clichés. Cette réflexion ne comporte pas réellement d'intérêt si ce n'est peut-être celui de se démarquer d'autres recherches ; toujours est-il qu'en deux phrases, Blum évoque très bien la pertinence que recèle la notion de scène afin d'exprimer un sentiment d'appartenance collectif : « The scene makes reference to the strength of the desire for communality within collective life.(...) [it] is the place for bringing to view the affiliations which binds people as a collective of co-speakers as if they were dwelling in nearness to one another, as if together they incarnate a structure of mutual recognition⁸⁹. »

87. Blum, Alan, « Scenes » in *Public: Cities/Scenes*, Vol. 22/23, 2001, p. 7-36, p. 9.

88. *Ibid*, p. 12.

89. *Ibid*, p. 22.

Pour sa part, O'Connor envisage la scène comme un cadre d'étude permettant de cerner l'ensemble des acteurs locaux qui jouent un rôle dans son élaboration : « A scene is something that takes work to create. It requires local bands that need places to live, practice spaces and venues to play. (...) A punk scene also needs infrastructure such as record stores, recording studios, independent labels, fanzines and ideally a non-profit making community space⁹⁰. »

Ce qui est exprimé ici concernant l'espace spécifique qu'est la scène punk est valable pour toute autre scène. Cette idée est d'ailleurs renforcée par la perspective de Stahl :

Music scenes (...) are often securely anchored to networks and circuits which have explicit industrial and institutional affiliations (...) the scene functions as a vehicle through which the city's resources are identified and utilised in order to produce and maintain a space that can accommodate the current demands and desires of music makers. This means using various sites such as bars, performance and rehearsal spaces, industries like community radio, as well as extra-musical space such as café and restaurants⁹¹.

L'ensemble de ces arguments tendent à justifier l'intérêt d'une perspective scénique dans l'appréhension d'un discours musical local et localisé, construit dans l'interaction entre les différents acteurs qui la composent. Ces derniers forment un réseau dont chaque participant est un maillon de la chaîne qu'entoure l'espace de politisation – métaphoriquement parlant, bien entendu.

Ainsi, rendue à ce point de mon raisonnement, il s'agit de savoir quelle va être la place de la dimension politique de la musique dans ma perception de la scène locale.

En lien avec la définition de l'engagement proposée plus tôt, je formulerai l'hypothèse de l'existence d'une scène musicale engagée montréalaise, au sens où ce qui relie l'ensemble des acteurs est leur soutien voire leur implication dans une démarche à caractère politique. En reconsidérant la métaphore théâtrale évoquée plus tôt, c'est la ville elle-même qui devient le lieu du spectacle et de l'engagement politique: Montréal serait la *scène* (le 'stage') où l'ensemble des maillons de la chaîne de production et de diffusion de la musique engagée prennent place. Afin de voir se dessiner les contours de cette scène engagée, j'ai donc opté pour une démarche avant tout basée sur l'ethnographie.

90. O'Connor, Alan, « Local Scenes and Dangerous Crossroads : Punk and Theory of Cultural Hybridity », p. 233.

91. Stahl, Geoff, *Anglophone Musicmaking in Montreal*, p. 73-74.

3. Explorer la scène engagée de Montréal

3.1. L'ethnographie dans l'étude de la musique populaire

La plupart des auteurs, voire tous ceux dont les perspectives théoriques m'ont inspiré, quelque soit leur objet d'étude, préconisent une approche ethnographique. Cette méthode de compréhension du social basée sur l'observation participante en contexte est à l'origine de la constitution du savoir anthropologique. Mais aujourd'hui, c'est également devenu une approche prisée dans d'autres disciplines scientifiques et dans des approches pluridisciplinaires, comme c'est le cas dans le champ de recherche des *Cultural Studies*.

En fait, tel que Cohen l'explique, si l'étude de la musique populaire est devenue de plus en plus importante et reconnue, elle s'inspire toujours majoritairement soit de modèles théoriques abstraits, soit de sources journalistiques ou statistiques. Il est donc nécessaire de mettre l'accent davantage sur la méthode ethnographique. « An ethnographic approach to the study of popular music, used alongside other methods (...) would emphasise that popular music is something created, used and interpreted by different individuals and groups. It is human activity involving social relationships, identities and collective practice⁹². »

Stahl met de l'avant le fait que l'ethnographie permet d'appréhender chaque production musicale indépendamment les unes des autres, dans le contexte spécifique de leur diffusion :

Its [ethnography] use in the study of musicmaking, for instance, is marked by an emphasis on the experiential, a dimension absent from musicological studies or cultural histories. These experiences are enunciated in musicmaker's recounting of a particular social experience as it unfolds in relation to what are seen as deeply meaningful acts of cultural expression⁹³.

De plus, l'intérêt de cette méthode, notamment basée sur l'observation participante, est son ancrage dans la réalité quotidienne : « Ethnography can be framed as a means to consider the more banal, but no less interesting, aspects of everyday music life. By providing a portrait of the prosaic side of musical life, it can give us insight into minutiae which might otherwise go unexplored⁹⁴. »

92. Cohen, Sara, « Ethnography and Popular Music Studies », p. 127.

93. Stahl, Geoff, *Anglophone Musicmaking in Montreal*, p. 116.

94. *Ibid*, p. 118.

L'ethnographie m'a ainsi semblé être la méthode la plus pertinente dans l'étude d'une scène musicale locale telle que je l'envisageais, c'est-à-dire dans une perspective qualitative de compréhension de la musique et surtout de ceux qui la font exister. C'est pourquoi j'ai considéré mettre tous les atouts de mon côté en optant d'une part pour un cadre théorique qui mette l'accent sur cet environnement, et d'autre part sur une méthode qui m'invite à l'investir.

3.2. *Apprivoiser la ville*

Je me permets ici de faire une parenthèse car il me semble nécessaire, avant de continuer, d'expliquer la spécificité de mon regard sur Montréal. En me lançant dans une telle recherche, ancrée dans une ville où je vivais quotidiennement depuis plus d'un an, qui m'était à la fois déjà proche et encore 'étrangère', j'étais obligée de mettre en question mon positionnement sur ce terrain montréalais.

L'anthropologie est une démarche fondée en grande partie sur l'observation et la compréhension de l'« Autre » ; l'Autre 'éloigné' comme l'Autre parmi nous. Ma position en tant qu'observatrice extérieure de la culture québécoise est de même nature que celle de beaucoup de Français habitant à Montréal, c'est-à-dire ambiguë : possédant la même langue que la majorité, certains référents culturels communs, mais sur un continent tout autre, avec un imaginaire et un mode de vie passablement différents ; étrangère sans vraiment l'être. Quoi qu'il arrive, c'est un avantage dans une démarche de compréhension de cette culture en tant que telle : j'ai le recul que beaucoup de québécois peuvent ne pas avoir sur eux-mêmes.

La difficulté qui au départ s'est posée résidait principalement dans mon ignorance de ce que représentait l'espace musical de Montréal pour ses habitants, le rapport qu'ils entretenaient avec la musique qui s'y faisait. J'avais énormément de choses à apprendre, et je me devais d'être attentive à chaque détail. Que ce soit par la radio ou la télévision, dans le métro, dans des bars, dans la rue, dans la bouche d'amis ou d'inconnus, combien de fois ai-je tendu l'oreille à la mention des mots 'musique' ou 'engagement' ! Cela a constitué une source non-négligeable d'informations, m'apportant une diversité d'opinions riche et fructueuse. Je me suis souvent dit que si le hasard ou la chance ne s'en étaient pas mêlés, je

serais passée à côté d'un concert ou d'une discussion qui avait totalement changé mon point de vue sur une chose que je considérais acquise. À l'inverse, j'ai certainement manqué des événements qui, de la même façon, auraient pu transformer mon regard ; Montréal foisonne de tant de festivités en tout genre et tout lieu qu'il ne m'aurait jamais été possible d'en faire le tour. Mais c'est le lot de tout ethnographe de se voir influencé, au cours d'une recherche, par des éléments qu'on ne s'attendait pas à voir apparaître. Cela ne signifie pas que l'on a aucune prise sur son terrain, au contraire : cela peut être un choix assumé, et c'est celui que j'ai fait. J'ai donc décidé que c'était la scène qui allait me diriger dans une première phase de découverte, qui serait basée sur l'observation en contexte ; jusqu'à un certain point, je me laisserais porter par ceux et celles qui connaissent cette scène et contribuent à l'alimenter.

Cependant, travailler à l'échelle d'une ville aussi vaste et hétérogène que l'est Montréal reste plutôt ambitieux. Comme capitale culturelle du Québec, voire pour certains du Canada, elle recèle d'une quantité innombrable d'artistes qui viennent y tenter leur chance ; cela crée un dynamisme certain dans la scène locale. Il me fallait donc partir avec une idée de ce qui m'attendait...

3.3. Les discours médiatiques

C'est une source de renseignements qui, du moment où on travaille sur un sujet en prise avec l'actualité, devient indispensable. Car en fait, les questions qui se posent dans les médias, principalement la presse -locale et nationale- et les émissions de radio, axées sur des problématiques culturelles ou spécifiquement musicales, sont assez nombreuses⁹⁵. Les questions politiques sont également présentes dans ces espaces médiatiques, souvent destinées à être diffusées à une population la plus large possible, à faire partie d'un débat public qui dépasse les limites 'physiques' de la ville.

Ainsi devais-je être la plus attentive possible à l'ensemble des médias québécois, prête à entendre et lire les propos de nombreux artistes, plus ou moins populaires suivant le média

95. J'entends ici les émissions où les musiciens sont invités au cours d'entrevues à faire de la promotion, ce qui donne l'occasion aux journalistes de les interroger sur leur démarche tant politique qu'artistique.

qui les interroge. D'une part, ça me permettrait de découvrir un certain nombre de musiciens et d'évènements musicaux se déroulant à Montréal, et à titre de comparaison dans d'autres villes nord-américaines. D'autre part, ceci m'amènerait à connaître tant la manière dont les artistes tentent de véhiculer un message politique que le regard que les journalistes posent sur ce phénomène. Cela m'aiderait finalement à appréhender le regard que « la société » pose sur eux afin de le confronter par la suite à mes propres observations.

3.4. Les textes des chansons

La dimension politique contenue dans les textes musicaux devait également être prise en compte, qu'elle soit polémique, revendicatrice ou axée sur des problématiques sociales ou politiques spécifiques. D'abord, elle s'avère nécessaire pour connaître le contenu du discours politique qui est véhiculé. De plus, comme l'explique Frith, elle concourt à une meilleure compréhension du contexte social dans lequel elle prend forme. « To grasp the meaning of a piece of music is to hear something not simply present to the ear. It is to understand a musical culture, to have a 'scheme of interpretation'⁹⁶. » Ainsi, ces textes ne peuvent être compris que dans l'interrelation entre le contexte social, musical et politique, et celui de l'auteur en question.

Mais en fait, en tant qu'éléments esthétiques complexes et polysémiques, ses textes ne constitueront pas une source d'informations réellement conséquente, permettant principalement de renforcer ma connaissance des préoccupations politiques de ces auteurs. C'est la raison pour laquelle j'ai préféré porter mon attention plus spécifiquement sur les lieux et les acteurs de ce milieu comme véhicules de politisation, plutôt que d'entreprendre une analyse discursive des textes musicaux qui prendront beaucoup plus sens à la lumière du contexte musical montréalais.

96. Frith, Simon, *Performing Rites*, p. 247.

3.5. *Les acteurs de la scène engagée montréalaise*

Tel que mes lectures le laissent envisager, et d'après mes connaissances personnelles, je connaissais théoriquement les différents acteurs de toute scène musicale locale. Je devais donc cibler spécifiquement ces intervenants, dans la mesure où ils étaient liés à des artistes reconnus pour leur engagement et se produisant à Montréal. Ainsi, cerner 'la scène' signifiait que je devais avoir connaissance :

- Des disquaires qui vendent leurs albums.
- Des radios diffusant leurs pièces musicales.
- Des salles de concerts et bars où ont lieu leurs concerts.
- Des labels ou maisons de productions auxquels ils sont affiliés.

Il importait que, dans un premier temps, j'appréhende bien la place assumée par chacun de ces intervenants dans la structuration d'une scène engagée. J'avais donc un certain nombre de contacts à établir, d'une part avec les musiciens eux-mêmes, d'autre part avec les responsables de ces différentes structures.

Pour ce qui est des artistes, du fait de leur proximité avec la vie montréalaise et son public, je savais que les rencontres pourraient en majorité se faire aisément. Par contre, pour ce qui est des *bands* qui bénéficient d'une popularité plus grande, même s'ils se produisent à Montréal assez régulièrement, je savais qu'il pourrait être difficile de les approcher. Le plus important me semblait de réaliser quelques entrevues solides avec certains d'entre eux, pour bien situer leur positionnement rhétorique et connaître leurs 'habitudes musicales locales'.

De la même façon, j'avais fait l'inventaire de l'ensemble des labels, producteurs, radios, disquaires qui apparaissaient liés de près ou de loin avec des artistes dits engagés. Le fait qu'ils fassent tous partie d'une 'vitrine publique' de la musique à Montréal me permettrait d'élaborer des contacts, le plus souvent informels, sans trop de difficultés.

Cependant, au fil du temps, j'ai compris que la dimension rhétorique qui participe de tout discours public que peut tenir un artiste, ajoutée à l'aspect idéologique de ce discours, en ferait un élément beaucoup moins important que ce que j'imaginai au départ. Et peu à peu, j'ai réellement considéré l'intérêt de mettre l'accent sur un élément-clé du réseau engagé de Montréal : les lieux de performance. En effet, certains adoptent eux-mêmes une

démarche politique, que ce soit dans leur fonctionnement interne, ou leur programmation musicale et plus directement politique (par exemple, en laissant beaucoup d'espaces à des spectacles bénéfiques). J'ai décidé d'approfondir cette idée en réalisant l'ethnographie d'un café connu pour être un lieu de productions culturelles 'engagées'.

3.6. La Petite Gaule : lieu de concrétisation de l'engagement

La première fois que j'ai entendu parler de La Petite Gaule, je commençais tout juste à m'intéresser à la musique engagée. Un obstacle m'avait toujours empêché d'y aller : sa localisation dans le sud-ouest de la ville. J'avais considéré d'office que je ne trouverais rien d'intéressant dans un bar si 'excentré'. Il a fallu que l'affiche d'un concert soit vraiment tentante pour que je daigne me déplacer jusque-là... Je m'en suis voulu par la suite, m'accusant d'avoir perdu du temps à cause de ma conception restée trop fermée de l'espace culturel de la ville. Il a fallu ce cheminement pour que j'en arrive à concevoir Montréal comme un espace géographique complexe, traversé par différentes dynamiques qui marquent les représentations et la structuration même de la ville.

Comme je l'ai déjà expliqué dans l'introduction, La Petite Gaule est née dans le quartier Pointe-Saint-Charles, et c'est loin d'être un hasard. Ce quartier est connu pour être l'un des plus défavorisé, mais aussi l'un des plus politisé de Montréal. Il bénéficie d'une organisation communautaire importante portée par ses habitants depuis la fin des années 1960 ; ces structures communautaires, même si elles se sont institutionnalisées au cours des trente dernières années, sont aujourd'hui encore soutenues par l'action de militants convaincus.

Malgré cela, les difficultés que rencontre sa population sont toujours bien réelles : à la fin des années 1990⁹⁷, le taux de chômage des 15 ans et plus était de 20 % à Pointe-Saint-

97. Ces données sont tirées de deux documents statistiques officiels publiés respectivement en 2000 et 2001 téléchargeables sur Internet : <http://www.santepub-mtl.qc.ca/Publication/pdfquartier/pointe-saint-charles.pdf> et http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/pes_publications_fr/publications/profil_socio_montreal_2001_0.pdf (Pages consultées le 12 avril 2006).

Charles tandis qu'il était de 9,2 % pour l'île de Montréal. De plus, 52 % des familles avec enfant y étaient monoparentales contre seulement 20,8 % à l'échelle de Montréal.

Les situations de pauvreté économique et de problèmes sociaux engendrent bien souvent des difficultés pour maintenir les liens sociaux. Pour sa part, certainement dû à un ensemble de raisons conjoncturelles, Pointe-Saint-Charles est devenu un espace propice pour tenter d'élaborer des formes de solidarité sociale différentes.

La création de La Petite Gaule en est une preuve significative : elle a été pensée comme un lieu militant qui amènerait les gens du quartier, mais aussi de Montréal en général, à participer à différents types d'activités politiques et artistiques, l'objectif étant d'encourager les gens à s'informer et s'impliquer dans la vie de leur *polis*.

En réalisant l'ethnographie de cet espace spécifique de performances, principalement musicales, j'ai certainement acquis une meilleure connaissance des problématiques qui se posent dans le fonctionnement de la scène engagée montréalaise. J'ai pu accompagner l'ensemble des personnes qui travaillaient et fréquentaient le Café au cours des six mois où j'ai été bénévole; autant de personnages différents portant leurs propres valeurs, attitudes, idéaux, un 'joyeux bordel' qui ne ressemblait à rien d'autre qu'à lui-même. Finalement, j'ai surtout considéré l'importance de la démarche politique des membres du Café dans la mise en place d'un lieu ritualisé de l'engagement à Montréal, où la musique devient un signe partagé par les artistes et le public.

Chapitre 3

Montréal

entre

en scène

Montréal, 'the next big thing' ?

Si l'on se fie à l'opinion générale exprimée depuis quelque temps à l'extérieur des frontières du Québec, la scène musicale de Montréal serait, à l'heure qu'il est, l'une des plus dynamiques en Amérique du Nord. Cette opinion, manifestée dans deux articles extraits de *Spin Magazine*⁹⁸ et du *New York Times*⁹⁹ parus début 2005, démontre l'intérêt acquis à Montréal pour sa vitalité culturelle. Or les observations et entrevues, apparemment exclusivement menées dans le milieu anglophone, arrivent à des conclusions qui n'ont pas nécessairement satisfait les divers observateurs et acteurs de la production musicale montréalaise. On peut s'en douter si on connaît un tant soit peu la réalité du Québec : il ne suffit effectivement pas de faire l'éloge d'une certaine dimension de la musique locale pour ravir ceux qui, depuis des années, s'attèlent à la tâche. Car, dans ces deux articles, on assiste à une réduction évidente de l'idée de « scène musicale montréalaise » à celle de « scène anglophone indépendante de Montréal ». Non seulement c'est une fois encore l'opposition voire le mépris entre milieux anglophone et francophone qui se dessine¹⁰⁰, mais cela exclue également de fait toute création musicale produite dans une langue qui ne soit ni le français, ni l'anglais. Cette création constitue pourtant une part non négligeable de la production locale.

98. Perez, Rodrigo, « The Next Big Scene : Montreal », *Spin Magazine*, février 2005.

99. Carr, David, « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene », *New York Times*, 6 février 2005.

100. En témoigne cet extrait de l'article de Carr, précisant quel aspect de la musique montréalaise s'avère être le plus intéressant actuellement : « Not French Montreal, either: the next big pop movement will not involve accordions accompanied by crooning chanteuses. This one involves a coven of English speakers who have banded together up and down Boulevard St. Laurent in the Mile End neighbourhood, filling lofts, community centers, bars and restaurants with sumptuous noise. » On comprend aisément que ceci ait contrarié une partie de l'opinion publique.

Cette polémique a, pour ce qui nous concerne, deux mérites. D'une part, elle illustre assez clairement le fait que déterminer les limites d'une scène musicale est un acte pour le moins subjectif qui rend nécessaire une appréhension claire de ce qu'on veut désigner ; j'approfondirai ce point un peu plus loin. D'autre part, elle a indirectement permis d'exposer les raisons apparentes du bon fonctionnement de l'ensemble de la scène musicale actuelle. En effet, les réflexions publiées par la suite dans la presse quotidienne et les hebdomadaires culturels tendent à prouver que la créativité et la diversité de la vie musicale, dans toutes ses dimensions, ne sont plus à démontrer, et ce principalement grâce à un ensemble de structures de diffusion capables aujourd'hui de soutenir les artistes émergents¹⁰¹. Car si Montréal est effectivement devenue l'une des villes d'Amérique du Nord où la vie musicale est la plus riche, c'est le fruit d'une évolution certaine.

Un bref rappel des faits

Sans rentrer ici dans les détails de ce que fut la production musicale au cours des quarante dernières années, il est quand même important de rappeler que de nombreuses transformations ont été opérées dans ce domaine. Comme l'explique Line Grenier¹⁰², la multiplication des moyens de diffusion – radio, supports audio puis télévision – a conduit à modifier le fonctionnement de l'industrie de la musique et les modes de création et de consommation de ces musiques. La forme chansonniers qui s'était imposée dès la fin des années 1950 comme la plus représentative d'une *authenticité québécoise* s'est longtemps vue concurrencée par le rock en provenance des États-Unis. Cependant, au cours des années 1980, l'émergence d'une musique pop *mainstream* québécoise issue de la 'chanson' et le développement de l'industrie locale à travers la création d'importants labels indépendants provoquent des changements importants. L'une des conséquences principales est ainsi la concentration des moyens de production à Montréal, devenue le centre de l'activité musicale de la province. Ainsi Stahl juge-t-il que

all these changes culminated in the appearance of a musical pluralism that Quebec had not seen before, one in which there no longer appeared to be a centripetal and unifying force drawing the musical community together (...) Montreal figured into this new configuration as a cultural hub where cultural industries and institutions could coordinate their activities in conjunction with one another (...) musical production and consumption in Montreal could be understood inflected by a nexus of global/local interests and orientations¹⁰³.

101. Voir par exemple l'article très intéressant de Frédéric Doyon publié dans *Le Devoir* à la date du 26 février 2005, intitulé « Montréal, la Seattle du Nord ? La scène alternative montréalaise en pleine effervescence ».

102. Grenier, Line, « The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980's » in *Popular Music*, Cambridge University Press, vol. 12/3, 1993, p. 210-227.

103. Stahl, Geoff, *Anglophone Musicking in Montreal*, p. 152.

La situation au début des années 1990 s'inscrirait donc dans des dispositions de cet ordre. La reconnaissance que Montréal aurait acquis au fil du temps sur la scène internationale la placerait dans une situation très favorable pour poursuivre le développement de l'ensemble de ses moyens de production, notamment dans le domaine de l'industrie musicale. On va ainsi voir fleurir un certain nombre de structures qui offrent de nouvelles possibilités d'expression, notamment pour des artistes locaux désireux de se faire connaître à Montréal et ailleurs, hors des circuits conventionnels. En témoignent l'existence d'un groupe tel que Godspeed you! Black emperor¹⁰⁴ ou la création de labels indépendants comme Constellation Records, deux figures emblématiques d'une alternative à l'économie culturelle montréalaise dans le monde anglophone¹⁰⁵.

Enfin, Geoff Sthal nous rappelle que si la dimension internationale de ce contexte a été favorable au développement d'une telle industrie, elle a logiquement modelé les discours et les pratiques qui en sont issus. Certains facteurs tels que la question de la langue, les choix politiques ou économiques ont constitué des influences majeures sur la conception et la concrétisation de l'industrie locale¹⁰⁶.

Or c'est aussi, en quelque sorte, la structuration même de la ville de Montréal qui a été touchée, et c'est cet aspect-là qui va plus directement nous intéresser. La scène musicale telle qu'elle existe actuellement est constituée d'un ensemble foisonnant d'individus, de structures et finalement de scènes dont l'existence et le fonctionnement dépendent de principes et d'influences variées. Les frontières entre ces différentes entités sont plus ou moins marquées, car elles sont en constante redéfinition. « Montreal has been, and is, a place marked by uneven flow and mobility, where boundaries are continually redefined and new geographies of exclusion and inclusion are continually dissolved and reconstituted¹⁰⁷. »

104. Ce *band*, qui a connu une réelle popularité au milieu des années 1990, est encore connu et reconnu par la scène montréalaise dans son ensemble, et a toujours revendiqué une indépendance totale vis-à-vis des grosses machines de l'industrie. Ses membres, indépendamment les uns des autres, sont des acteurs importants de la scène montréalaise à différents niveaux, ce qu'on évoquera plus tard au cours du chapitre.

105. Sthal, Geoff, *Anglophone Musicmaking in Montreal*, p. 175.

106. *Ibid*, p. 184.

107. *Ibid*, p. 211.

Parcourir la scène... mais quelle scène ?

Lorsque je suis partie sur le terrain avec mes interrogations et mon idée de pénétrer la sphère de la musique engagée montréalaise, je n'avais pas forcément conscience de sa dimension éphémère et insaisissable. J'avais fini par trouver une manière de la *concevoir* qui me semblait tout à fait pertinente, il ne me restait plus qu'à la *voir* et aujourd'hui à la *faire voir*... Or, même si je savais que le passage au terrain n'irait pas de soi, je n'imaginai pas qu'il soit si laborieux de passer de la scène comme entité à la scène comme réalité installée. « Entité » : c'est le mot qui me vient à l'esprit, mais est-ce celui qu'il convient d'employer ici ? Il me suffit d'ouvrir le dictionnaire pour être confortée dans mon emploi de ce terme : « *Objet considéré comme un être doué d'unité matérielle, alors que son existence objective n'est fondée que sur des rapports*¹⁰⁸. »

Dans cette définition réside la difficulté principale à laquelle je me suis longtemps heurtée : comment passer de cette conception unifiée de l'espace incarnée par l'idée de scène à sa concrétisation dans la ville ? Comment mettre à jour les liens qui se tissent entre ceux qui font exister la musique engagée dans un lieu géographique circonscrit, Montréal, sans perdre le fil qui les relie ?

J'ai longtemps cheminé dans un brouillard épais, passant d'un concert à un autre, d'un bar au suivant, de l'écoute d'une station de radio à sa concurrente, en identifiant de part et d'autre des acteurs plausibles d'un espace musical politisé, mais sans en saisir les implications. Les informations à ce sujet ne manquaient pas : jamais je n'ai pensé que parler de musique engagée à Montréal était une illusion, un simple fait médiatique dont s'étaient emparés certains journaux. Non, les faits étaient là car tous ces acteurs répondaient présents ; il fallait simplement pénétrer le cœur de ce réseau afin d'en cerner les caractéristiques réelles.

En retraçant mon parcours au sein de la ville, des grandes avenues fléchées aux chemins de traverse, je vais tenter de rendre compte des différents niveaux de cette réalité telle que je l'ai perçue. Ce sont les propos et les actes des membres de la scène dans laquelle évoluent les artistes ainsi que leur positionnement qui m'ont amené à proposer cette interprétation ; je tenterai ici de retranscrire le plus fidèlement possible les positions des personnes rencontrées, ou lues, sans trahir leur pensée.

108. Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (eds.), *Le Petit Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2002.

1. La presse culturelle locale

Le premier niveau d'appréhension de la vie culturelle se situe à mon sens dans les hebdomadaires distribués gratuitement et en nombre dans un vaste ensemble de lieux stratégiques montréalais. Restaurants, universités, bibliothèques, bars, cinémas, disquaires, ces points névralgiques de l'espace public sont couverts par l'actualité socioculturelle locale, nationale et internationale en français comme en anglais ; c'est là qu'on retrouve les journaux que sont le *Voir* et *Ici*, respectivement *Hour* et *The Mirror* pour leurs équivalents anglophones¹⁰⁹.

Leur forme varie peu de l'un à l'autre, s'organisant sur une base élémentaire mais néanmoins efficace : les deux sections principales portent généralement sur la musique et le cinéma – sauf si une actualité différente l'exige – auxquelles viennent s'ajouter des articles consacrés aux arts visuels, au théâtre, à la danse... Ils contiennent une base importante d'articles de fond, d'entrevues, de critiques de spectacles, de brèves et de calendriers des événements. Pour ce qui est de la musique, l'accent est principalement mis sur l'actualité de la scène montréalaise liée à des artistes locaux ou non ; certaines rubriques sont spécifiquement consacrées à l'annonce de concerts ou de sorties de disques.

En ce qui concerne plus directement la question de la musique engagée, ce sont surtout deux types d'articles qui médiatisent la dimension politique inscrite dans la musique.

D'abord, on retrouve des entrevues avec des artistes considérés comme engagés lorsque leur actualité (sortie de disques, annonce de concerts) s'impose sur la scène locale. C'est à la fois le prétexte pour promouvoir leur musique en tant que telle et leur parti-pris politique. Cela laisse à l'artiste la possibilité de s'exprimer sur le choix des thèmes abordés dans ses chansons mais également de justifier les raisons de son affiliation ou de son soutien à certains groupes politiques ou à différentes causes qu'il défend.

109. *Voir* et *Hour*, tout comme *Ici* et *The Mirror* appartiennent effectivement aux mêmes groupes et distributeurs. Tandis que les premiers revendiquent leur indépendance, les seconds sont une production du groupe Quebecor média, la célèbre multinationale québécoise du divertissement. Le contenu est adapté aux lecteurs et à son contexte 'linguistico-culturel' : si on retrouve certaines similitudes, ce sont rarement les mêmes choix éditoriaux qui sont faits chaque semaine ; la démarcation monde anglophone/monde francophone se dessine assez distinctement. Il est à noter que si la publicité présente dans ses différentes publications est nécessairement liée aux intérêts de chacun des financeurs en présence, le contenu des articles semble bénéficier d'une certaine liberté dans le ton et les choix éditoriaux. Certains acteurs de la scène locale considèrent que c'est une stratégie, notamment pour Quebecor Média, de manifester son ouverture vers l'ensemble des productions québécoises *underground* comme *mainstream* sans faire de corporatisme forcé, mais ceci est un autre débat. Pour ma part, c'est dans le *Voir* que j'ai trouvé le plus d'informations pertinentes portant sur la scène locale et spécifiquement engagée.

Il arrive parfois que l'on trouve des articles de fond permettant de publiciser des concerts ou des sorties de disques-bénéfices dont la portée publique est assez large. Dans ces cas-là, ce sont généralement des artistes que l'on n'est pas habitué à voir apparaître sous l'étiquette « engagé », mais qui, dès lors, le deviennent. C'est par exemple le cas d'un article de *Voir* en avril 2005 annonçant la sortie d'un album-bénéfice intitulé « En vie », destiné à la prévention du suicide¹¹⁰. Sinon, des événements de plus petite envergure peuvent être annoncés, bénéficiant alors de quelques lignes pour informer de la présence de tel ou tel artiste lors d'un concert organisé au bénéfice d'une association X ou Y.

Le calendrier publié chaque semaine offre gratuitement la possibilité aux artistes, bars, salles de concerts, d'aviser les lecteurs de la tenue d'un événement-bénéfice ou de soirées à teneur politique dans laquelle la musique sera présente.

En plus de ces rubriques, de nombreux espaces publicitaires sont disponibles, permettant aux bars et aux salles de spectacles d'annoncer leur programmation à venir. Cependant, ces encans étant relativement chers, ceci exclue d'office ceux qui ont peu à consacrer à la promotion. Certains ne désirent d'ailleurs pas le faire par ce biais, comptant plus sur les listes d'envois par Internet et le bouche-à-oreille.

Au final, ces journaux assurent principalement une visibilité, même minime, à l'ensemble des événements montréalais ; en cela, ils sont l'un des liens les plus utiles entre les artistes et le public. Il est cependant évident que l'exposition dont certains lieux culturels ou artistes bénéficient varie suivant leur popularité déjà acquise ou le *buzz* qui les entoure.

À leur lecture, j'ai donc vu apparaître les premiers repères balisant un espace à l'intérieur de la scène musicale engagée. Ces hebdomadaires m'ont permis, au fil du temps, d'établir certains éléments-clés de cet espace politico-musical ; c'est en quelque sorte une première carte de « la Montréal engagée » qu'ils m'ont amené à dessiner. Dans l'interaction entre ce discours public et le discours privé entendu sur le terrain, j'ai compris que toute perception des artistes et de leur engagement ne pourrait qu'être très individualisée, tandis que l'espace musical dans lequel ils évoluent comportait des limites plus claires et communes. C'est ce qui est devenu mon principal objet d'intérêt.

110. Denoncourt, Frédéric, « Chanter la vie », *Voir*, 7 avril 2005.

2. Les structures de diffusion

Dans un article du *Devoir* paru en février 2005, Frédéric Doyon, s'appuyant sur des entrevues menées avec des membres relativement importants de la scène montréalaise, affirme que se sont développées des structures de diffusion solides soutenant la création locale :

Le Québec musical s'est bâti sur des maisons de production indépendantes. Et si une industrie (les petites majors du Québec) monopolise la scène populaire et médiatique, une kyrielle de petits producteurs, d'étiquettes et de canaux de diffusion a vu le jour et s'est beaucoup consolidé au cours de la dernière décennie. Cette écologie permet à des musiciens de poursuivre une démarche artistique distincte, de se gagner un certain public et de persévérer dans cette voie moins fréquentée sans se préoccuper d'enjeux financiers majeurs¹¹¹.

Il semble évident que les productions locales doivent faire face à une concurrence féroce de la part des États-Unis mais aussi du reste du Canada et de l'Europe. Pour faire leur place dans cet environnement commercial saturé, il leur faut se distinguer à travers des formes de diffusion qui revendiquent leur singularité. Ce sont ces structures qui semblent favoriser plus volontairement le bon fonctionnement de la scène engagée, qu'on analysera globalement après avoir décrit la place respective qu'occupe chacune d'entre elle.

2.1. Les labels

Pour faire un disque, on peut considérer qu'un musicien a deux possibilités : soit il cherche une maison de production prête à investir dans la confection et la distribution de son album, soit il s'auto-produit, assumant lui-même ces tâches tant financières que gestionnaires. Le second choix peut être privilégié par l'artiste, s'il désire garder le contrôle total de l'avenir de son disque comme de sa carrière. Cependant, certains labels revendiquent eux-mêmes cette fameuse indépendance, s'inscrivant dans une industrie autre que celle des *majors* et garantissant à l'artiste sa liberté de choix et de ton¹¹².

111. Doyon, Frédéric, « Montréal, la Seattle du Nord ? La scène alternative montréalaise en pleine effervescence », *Le Devoir*, 26 février 2005.

112. Le terme « indépendant » est principalement employé pour désigner les structures qui ne sont liées en aucune façon avec les multinationales de l'industrie du disque du point de vue de la production. Ceci n'empêche pas un tel *label* de proposer à des radios dites commerciales de faire tourner sur les ondes l'un de ses artistes, ou de faire distribuer ses disques dans des magasins tels qu'Archambault (propriété de Quebecor Média) ou HMV (lié à la *major* EMI).

On peut constater, lorsqu'on s'intéresse à la dimension engagée du discours musical, que ce choix va refléter les valeurs que l'artiste ou ces textes véhiculent. C'est nécessairement une marque de fabrique qui s'appose sur l'album, et si c'est avant tout un choix économique, il en devient nécessairement politique, voire éthique. C'est du moins une perception largement répandue dans le milieu engagé : si tu dépends d'une *major*, t'es nécessairement un vendu, quoi que tu dises ou que tu fasses. Seules les productions indépendantes, donc supposément libres, ont le droit de cité dans cet univers.

En identifiant les affiliations des musiciens engagés de la scène montréalaise, j'ai observé qu'il n'y a, si ce n'est pas autant d'artistes que de labels qui les représentent, aucune tendance significative qui se dessine au delà de ce choix d'une industrie indépendante. Or, comme je l'ai noté précédemment, une grosse majorité des artistes, quels qu'ils soient, est représentée par ce type de structures ; ce n'est donc pas suffisant pour identifier une réelle prise de position¹¹³.

En fait, chaque label tente de tirer son épingle du jeu et d'exister dans ce monde assez concurrentiel, particulièrement lorsqu'on se trouve face aux *majors* monopolisant une très grande part de l'attention médiatique et concentrant un grand nombre de ressources entre leurs mains¹¹⁴. Ils ne revendiquent formellement aucun parti-pris politique : ce sont les choix des artistes représentés qui incarnent leur positionnement sur la scène musicale, éventuellement engagée. Par contre, les membres actifs de ces maisons de production peuvent eux-mêmes être ou avoir été des acteurs de la musique engagée sous différentes facettes du réseau de cette scène. Ainsi, ce qu'il m'a semblé important de mettre en avant ici, c'est leur manière de s'impliquer et d'articuler leur présence vis-à-vis de l'ensemble de la scène, plus que leur positionnement politique comme tel.

On peut donc s'intéresser à plusieurs exemples de labels marqués par une implication spécifique vis-à-vis du reste de la scène engagée.

Le plus connu et reconnu d'entre eux est certainement Indica. Fondée en 1997 par GrimSkunk, l'un des groupes les plus importants de la scène punk des années 1990, cette étiquette indépendante est l'une des plus développée au Québec. Elle représente aujourd'hui une trentaine

113. Ces étiquettes s'impliquent de manière générale plus de part leurs choix en terme de styles musicaux, que ce soit le métal, le post-rock, la chanson française etc.

114. Peut-être faut-il rappeler pour l'exemple que Quebecor, suivant le principe bien connu de la convergence, bénéficie du principal réseau de câblodistribution, de 30 % de parts de marché pour ce qui est de la télévision, des quotidiens ayant les plus forts tirages à Montréal et à Québec, de nombreux magazines, de plusieurs entreprises d'édition de livres et de disques, représenté notamment par le groupe Archambault. Cela lui permet d'exposer les artistes à tous les niveaux médiatiques et ainsi de concentrer l'attention générale sur eux.

d'artistes dont la moitié sont des membres actifs de la scène locale ; l'autre partie est constituée de Français généralement déjà reconnus dans leur pays, et qui viennent régulièrement tourner au Québec¹¹⁵.

À la simple lecture du catalogue d'artistes d'Indica, on voit la présence d'un certain nombre de musiciens québécois dont on connaît la verve politique de leurs textes, tels qu'Arsenic 33, Capitaine Révolte ou Les vulgaires machins. De même, Grimskunk lui-même est un groupe qui a assumé et assume toujours une dimension politique forte. De plus, la présence de ces *bands* lors de concerts bénéfiques leur donne une certaine crédibilité auprès du public et des autres membres de la scène¹¹⁶. Comme me l'a dit Marie-Ève Lampron, membre du groupe Genr'Radical, Indica semble respecter la parole des artistes qu'elle défend, sans leur demander de faire de compromis. Par contre, certain des plus radicaux dans le monde engagé ont tendance à critiquer une attitude trop commerciale puisque l'étiquette a pris beaucoup d'ampleur et rencontré des succès importants, cette dernière année particulièrement.

La deuxième étiquette de référence dans la scène est certainement Constellation Records, créée elle-aussi par plusieurs membres d'un *band* montréalais quasi-mythique des années 1990, Godspeed You! Black Emperor. Sa fondation, basée sur des revendications fortes de rupture avec l'industrie capitaliste, et la manière dont son implication dans Montréal est marquée sont le signe de l'effervescence de la scène locale actuelle. Car en fait, ce label n'est que l'une des manifestations de la démarche artistique et politique de plusieurs personnes. Des liens importants ont été élaborés avec d'autres structures importantes de l'espace musical montréalais tels que le disquaire l'Oblique ou la maison de production Blue Skies Turn Black¹¹⁷. De plus, l'un des anciens membres de Godspeed, Mauro Pezzente, a ouvert trois salles de concerts au cours des quatre dernières années, La Casa del Popolo, la Sala Rossa et El Saloon. Ceci permet évidemment de créer des espaces plus larges de présence pour les artistes qui vont exister à différents niveaux sur la scène locale, même si chacune des structures fonctionne de manière indépendante.

115. Une exception quand même: James Murdoch, un anglo-canadien dont la présence est peu courante sur la scène montréalaise. www.indica-records.com, le 12 novembre 2005.

116. On retrouve par exemple Arseniq 33 pour la défense des étudiants arrêtés lors des grèves de l'automne 2005, les Vulgaires machins au festival éco-radical organisé par un collectif anarcho-écologiste en 2004 tout comme à un concert bénéfique pour le Niger avec les Cowboys Fringants en vedettes à l'automne 2005, GrimSkunk et Mr Matt et la caravane du bonheur, membres du collectif *Rock N' Rights* encourageant Amnistie Internationale.

117. Robillard Laveaux, Olivier, « Montréal, ville ouverte », *Voir*, 31 mars 2005.

C'est dans une dynamique semblable que d'autres labels voient le jour actuellement ; je pense par exemple au tout nouveau label RIF fondé par le propriétaire du bistrot culturel le Va-et-Vient, dont le premier artiste représenté est Paul Cargnello, l'un des artistes reconnu pour son engagement à Montréal.

En fait, suivant les personnes interrogées, le label et ce qu'il offre, principalement un lien direct avec le milieu musical, éventuellement engagé, peut avoir peu ou beaucoup d'importance. Tomas Jensen, représenté par GSI musique, m'a dit bénéficier d'une liberté quasi-totale avec son label. Et même si « ils sont de l'industrie » et que parfois certains ajustements sont nécessaires, l'important c'est d'être libre de toute forme de censure, de liberté de choix. D'autres, les plus militants, remettent en question l'intégrité des artistes vis-à-vis de ces choix-là. C'est le cas avec les Cowboys Fringants, représentés par La Tribu, filiale d'une compagnie de production assez importante, la Compagnie Larivée Cabot Champagne, qui possède également deux autres labels ainsi que le Cabaret La Tulipe. La Tribu incarne effectivement une forme de convergence dans le milieu indépendant qui ne plait pas à tout le monde.

Quoi qu'il arrive, il n'est pas nécessairement facile pour ces artistes de trouver un label prêt à investir sur eux. Par contre, s'ils le désirent et en font la démarche, ils peuvent bénéficier de l'aide d'un acteur institutionnel de la scène musicale montréalaise, la SOPREF, société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone, à travers LOCAL Distribution. La mission de cette structure est de distribuer les disques autoproduits ou dont la distribution n'est pas prise en charge par la maison de disque¹¹⁸. Ayant développé des liens suffisamment étroits avec certains acteurs clés de la scène musicale montréalaise, comme la radio CIBL, les disquaires indépendants, le gala des MIMI (gala de la musique indépendante), le festival Offfrancopholies etc., LOCAL Distribution offre une porte d'entrée à l'ensemble de ses membres vers la scène locale montréalaise. Cependant, les plus radicaux parmi les engagés, souvent issus du mouvement punk ou d'autres tendances politiques radicales, refusent de se faire subventionner par cet organisme qu'ils considèrent comme une institution directement contrôlée par l'État, donc non

118. La SOPREF, organisme à but non lucratif créé en 1998, se donne pour mission d'améliorer les conditions de création, d'autoproduction, de diffusion et de promotion des musiques dites « amplifiées, émergentes, alternatives et indépendantes », ce qui correspond à mon sens à peu près à l'ensemble des musiques non produites par des *majors*. L'un des outils majeurs créé par la SOPREF en 2000 est donc LOCAL Distribution, une entreprise d'économie sociale dédiée aux productions indépendantes, offrant de nombreux outils aux artistes afin qu'ils puissent faire leur place dans la sphère musicale, partout au Québec. www.sopref.org, le 5 mars 2005.

réellement indépendante. Certains, comme Genr'Radical, ne désirent pas vivre de leur musique et donc ne souhaitent pas adopter de stratégie spécifique quant à la production de leurs disques. Leur premier opus a été enregistré dans la cave de l'un des musiciens du groupe, ils le distribuent au cours de concerts et dans certains lieux de la ville comme des cafés ou le disquaire indépendant Les anges Vagabonds, et ceci les satisfait. C'est donc un choix qui s'inscrit dans une démarche spécifique à chaque artiste ou groupe, suivant les possibilités qui lui sont offertes et celles auxquelles il est éventuellement prêt à se soumettre.

Ainsi, les labels indépendants constituent un monde assez particulier dans l'industrie de la musique qui s'inscrit dans une démarche complémentaire à celle des musiciens engagés. Des liens de même ordre vont être élaborés par les disquaires et les radios communautaires qui évoluent dans un schéma similaire dans ses rapports à l'industrie commerciale.

2.2. *Les disquaires*

À Montréal, on peut trouver les albums des artistes de la scène locale, qu'ils soient engagés ou pas, chez deux types de disquaires que l'on oppose de façon quasi-systématique : les grandes chaînes de magasins que sont Archambault et HMV et les disquaires indépendants, à savoir principalement L'Oblique, Les Anges Vagabonds, Cheap Thrills et CD Esoterik¹¹⁹. Les chaînes représentant l'aspect commercial de la musique, la vente d'un disque, quel qu'en soit l'auteur, serait avant tout un acte marchand et non l'expression d'une volonté de diffuser la musique. Les disquaires indépendants auraient une mission beaucoup plus axée vers la diffusion d'un certain nombre de musiques ou d'artistes bénéficiant d'une couverture médiatique bien moins importante, dont beaucoup appartiendraient à la scène locale¹²⁰.

119. Il existe quelques autres disquaires indépendants à Montréal, mais ceux-ci sont considérés comme les quatre spécialistes de la scène locale. Voir Robillard Laveaux, Olivier, « Un samedi aux anges », *Voir*, 5 mai 2005, p. 29.

120. On trouve un exemple significatif de ce discours sur le site Internet des Anges Vagabonds : « D'une part, il y a l'industrie musicale et, d'autre part, il y a la culture musicale, celle qu'on n'entend jamais à la radio commerciale ou si rarement; celle qu'on ne voit n'y n'entend à la télé, ou si rarement parce qu'elle ne génère pas suffisamment de cotes d'écoute; celle qui ne profite pas assez aux chaînes de magasins de disques... On parle ici de 98 % des productions musicales annuelles faites au Québec. Le disquaire Les Anges Vagabonds tente d'offrir une vitrine plus réaliste de la musique faite ici. Nous nous sommes naturellement engagés dans un processus de diffusion juste et global des productions musicales. » www.lesangesvagabonds.com, le 4 février 2005.

Ceci est le discours souvent entendu dans la bouche des acteurs de la scène montréalaise, et il est en partie avéré. Cependant, la spécificité des disquaires indépendants est que leur catalogue d'artistes locaux présents dans les bacs varie d'un magasin à l'autre, chacun adoptant des préférences en rapport au genre musical. Ce sont les choix des disquaires en terme de diffusion d'artistes reconnus pour leur engagement mais aussi leur implication à d'autres niveaux qui peuvent nous permettre d'identifier leur rôle par rapport à la scène locale engagée.

Parmi ces quatre disquaires, deux d'entre eux représentent à mon sens les artistes engagés de Montréal en s'investissant dans leur diffusion sans pour autant le revendiquer en tant que tel : ce sont L'Oblique et Les Anges Vagabonds¹²¹.

L'Oblique, c'est un peu la référence de l'esprit indépendant qui s'est développé à Montréal à partir de la fin des années 1980. Située au coin des rues Marie-Anne et Rivard sur le Plateau Mont-Royal, c'est une petite boutique où règne un désordre apparent, mais qui fait le bonheur de tout chineur de la musique, notamment si c'est un amateur de la scène locale. La spécialité de la maison, c'est plutôt le rock alternatif et indépendant, mais on y trouve de tout, notamment des artistes engagés, du moment qu'ils ne sont pas de gros vendeurs. Quand je l'ai rencontré, son propriétaire – le même depuis bientôt vingt ans – m'a expliqué que la scène montréalaise n'avait pas grand-chose à envier à ces voisines nord-américaines, ce bien avant que l'on vienne se pencher sur la question en 2005. Il a entamé une collaboration étroite il y a des années avec les membres de Godspeed, et jusqu'à aujourd'hui, à travers leurs différentes structures, ils agissent souvent de concert. De plus, on peut acheter à l'Oblique des billets pour de nombreux shows, et trouver dans le magasin, pêle-mêle, des annonces pour toute sorte d'événements ; finalement, on peut obtenir une mine d'informations auprès du propriétaire qui est tout prêt à les partager.

Les Anges Vagabonds bénéficie d'une visibilité incontestable sur la scène locale de part l'investissement de ce disquaire pour l'encourager. Étant seul à diffuser principalement les albums francophones, il est devenu incontournable à Montréal, ce même s'il n'existe que depuis mai 2001. Les deux propriétaires ont ainsi acquis la confiance de plusieurs groupes engagés qui y déposent leur album ou leur démo¹²². On trouve, dans leur magasin situé sur la partie Est de

121. Cheap Thrills et CD Esoterik, encouragent les créateurs locaux, mais quasi-exclusivement ceux de la scène anglophone. D'après ce que j'ai pu en voir et du fait que les anglophones soient peu présents sur le plan politico-musical de Montréal, on ne peut pas dire ces deux disquaires jouent réellement un rôle sur la scène engagée.

122. Un démo (venant de « démonstration ») est l'enregistrement définitif ou non qu'un artiste ou un groupe peut réaliser afin de l'envoyer à des radios, disquaires, bars, salles de concerts ou labels pour se faire connaître et éventuellement diffusé.

l'avenue Mont-Royal, de nombreux billets de spectacles, des épinglettes, des autocollants et des T-shirts de groupes locaux, ainsi que des objets décoratifs tels que les « boîtes de la paix » et les « accordéons de M. Paradis » qui contribuent à créer une atmosphère appréciée du public comme des musiciens, producteurs, animateurs de radio le fréquentant régulièrement. Ils ont ainsi élaboré un certain nombre de liens avec d'autres membres actifs de la scène locale (salles de spectacles, artistes, labels) qui leur permettent d'être plus à même de la représenter et donc de l'encourager.

2.3. *Les radios*

À Montréal, les radios communautaires médiatisent une certaine réalité locale et notamment musicale. Diffusées à partir de la métropole, pour un public qui vit dans la ville et ses alentours, ces radios proposent un contenu orienté vers plusieurs dimensions de la vie sociale et culturelle locale, mais aussi nationale et internationale, qui ne sont pas représentées dans les radios dites commerciales. Leur contenu et leur organisation sont donc conçus à cette image.

Parmi elles, il y d'abord les radios universitaires, en l'occurrence CHOQ-FM (UQÀM, disponible sur Internet¹²³), CKUT (McGill, 90,3 MHz FM), et CISM (UdeM, 89,3 MHz FM). Financées par la communauté universitaire, elles s'adressent non seulement aux étudiants mais aussi à l'ensemble de la population montréalaise. La musique constitue logiquement leur principal objet de diffusion, dans une démarche de soutien aux artistes qui ne bénéficient pas de tribunes via d'autres artères médiatiques. C'est le mandat revendiqué de ces radios, être une « alternative » – le mot revient souvent – à ce que l'on trouve ailleurs¹²⁴, ce qui se concrétise notamment par des programmes où un genre musical (métal, rock, hip-hop...) est privilégié. Le créneau « culture et société » fait également partie des différentes programmations : on traite des questions et enjeux d'actualités, on annonce des conférences, des manifestations...

Deux radios communautaires sont également présentes à Montréal, depuis plus de vingt ans, Radio Centre-ville et CIBL.

CIBL, devenue récemment Radio-Montréal, a fait de la francophonie son cheval de bataille. C'est la radio qui revendique le plus clairement son investissement au sein de la vie montréalaise tant musicale que socio-politique : « Pour CIBL, Montréal devient un parti-pris. En devenant

123. www.choq.fm, le 14 janvier 2005.

124. Juste pour l'exemple, le slogan de CISM est « la marge », tandis que celui de CHOQ est « l'alternative urbaine ».

globalement montréalais, nous restons libres. Nos propos reflèteront en toute liberté, les aspirations de Montréal, la fête montréalaise, les luttes de montréalais et montréalaises¹²⁵. »

Radio Centre-ville tente plus spécifiquement de représenter la réalité multiculturelle de la ville, proposant un contenu dans différentes langues à travers des émissions animées par et pour ces membres de diverses communautés¹²⁶; c'est une radio dont on entend moins parler dans le monde engagé.

Ainsi, en premier lieu, ces médias se veulent différents, ouverts sur une réalité contemporaine qu'ils ne retrouvent pas ailleurs. Sur leurs ondes, on va nécessairement entendre, entre autre, des artistes engagés de Montréal. Mais leur implication ne s'arrête pas forcément à la diffusion de contenus musicaux, sociaux ou politiques : leur investissement dans un espace public plus large peut également être visible.

Pour ce qui est des radios étudiantes, leur premier terrain d'action est évidemment celui du campus. Elles soutiennent, par exemple, des projets étudiants d'organisation de soirées-bénéfices destinées à récolter des fonds.

CKUT semble plus ouvertement politisée de part sa programmation et son association régulière à des événements militants. Cependant, de manière générale, ce n'est pas un engagement 'officiellement' revendiqué : s'il semble que les prises de position des animateurs soient assez libres, la radio elle-même ne peut assumer un positionnement trop volontairement marqué à des fins purement idéologiques.

CIBL, par contre, est beaucoup plus visible directement sur la scène montréalaise. Elle commandite par exemple des initiatives musicales importantes telle que Les Francouvertes¹²⁷, mais s'investit également dans des projets plus modestes comme la tenue des soirées cabarets hebdomadaires « Entre le rouge et le noir » organisé par l'un des musiciens engagés les plus radicaux de Montréal, Landriault. D'ailleurs, les membres de la sphère musicale, notamment engagée, semblent lui rendre la monnaie de sa pièce en venant la soutenir lors de son radiothon annuel ; celui de l'année 2005, marquant les 25 ans de la station, a vu défiler entre autres La Chango Family, Tomàs Jensen et Paul Cargnello.

125. www.cibl.cam.org, le 15 mars 2006.

126. Sont ainsi parlés à l'antenne le créole, l'espagnol, le chinois, le portugais, l'anglais, le russe...

127. Cet événement se présente comme un « concours pour la relève francophone ». www.francouvertes.com, le 12 septembre 2005.

On peut donc considérer que ces radios, comme les disquaires et les labels précédemment présentés, prennent part à l'élaboration continue du paysage musical montréalais. Plus encore, chacune de ces structures est impliquée dans la mise en place d'un réseau reliant l'ensemble des acteurs de la scène locale. Les rapports interindividuels sont, d'évidence, l'un des éléments majeurs contribuant à l'élaboration de ces réseaux : les personnes travaillant dans ces structures évoluent dans des cercles affinitaires, partagent des perspectives communes, collaborent sur certains projets ou événements et ceci a une influence constante sur l'élaboration de la scène engagée.

Pour ce qui est de la dimension plus directement politique de la musique, il faut être clair quant à son implication dans ce processus. Car en fait, ce que partagent ces trois acteurs, c'est une commune volonté de s'inscrire dans un fonctionnement économique indépendant, s'opposant ainsi à une forme de monopole culturel de la part des grandes entreprises. En cela, ils rejoignent les points de vue politiques de nombreux acteurs du milieu engagé montréalais, œuvrant dans le milieu de la musique ou non. Ils prennent des risques, soutiennent des artistes dont la réussite est loin d'être acquise, collaborent à certains événements qui bénéficient de trop peu de reconnaissance à leur goût etc. On peut donc parler d'un engagement auprès du public et de la communauté artistique. Ce sont les rouages indispensables d'un système de diffusion de la production musicale, et dans le contexte de la scène engagée, ils deviennent des soutiens indirects du positionnement des artistes, leur offrant à la fois une première tribune, un réseau de contacts et de liens, et une visibilité certaine. Mais s'ils représentent ou médiatisent les membres de la scène engagée, ils ne l'*incarnent* pas : ce sont en quelque sorte des outils dont bénéficient les artistes engagés pour exister en tant que tel sur la scène montréalaise.

Ainsi, ceci m'amène à entrevoir une nouvelle façon de considérer la scène engagée à travers une réelle concrétisation de la mise en public de l'engagement. Jusqu'ici, Montréal a été pensée comme un espace de médiation où se côtoient l'ensemble des structures de diffusion, tissant des liens entre ses différents membres. Mais il semblerait qu'en poussant la réflexion, on puisse atteindre une perception plus directement centrée sur Montréal comme lieu de l'action, de la mise en scène de la pensée politique à travers l'espace performatif musical.

3. De la scène au *stage* : concrétiser l'engagement à travers la musique

3.1. Envisager l'aspect performatif de la musique

La notion de performance, peu évoquée jusque-là, s'est imposée à moi lors de ma présence à un concert-bénéfice où l'ambiance m'avait paru survoltée, dégageant une énergie assez surprenante et pour tout dire une certaine *authenticité*. Le show était organisé dans le but de récolter des fonds pour la sauvegarde du bar où il s'y déroulait, le Café La Petite Gaule. Était-ce le fait des artistes présents sur scène ce soir-là, du public particulièrement joyeux, impliqué et éventuellement alcoolisé, ou de la cause défendue ? Était-ce simplement mon regard qui avait déjà commencé à changer ? Probablement un mélange de tout ça... Quoi qu'il en soit, ceci m'a amené à m'intéresser spécifiquement à ce qui se passait au cours d'un concert, et donc à envisager principalement ces lieux comme des espaces performatifs de la musique engagée.

J'ai en fait retrouvé l'idée de performance dans plusieurs ouvrages dont *Performing rites*¹²⁸ de Simon Frith, dont les écrits m'avaient déjà intéressé auparavant. D'après lui, l'aspect performatif de la musique constitue un processus social et communicationnel qui donne du sens à l'événement créé par la musique. Une rupture est établie entre ce moment spécifique qu'est le concert et la vie quotidienne, tant pour les artistes que pour le public. Ainsi, on peut considérer que ce moment hors du temps met en scène l'ensemble des participants comme autant d'acteurs à part entière de l'événement auquel ils prennent part. C'est un rôle qu'ils ont à tenir, à assumer, par leur présence et à travers les revendications exprimées. Au delà de soutenir leur discours, cela lui donne une cohérence et semble être en mesure de renforcer la croyance que le public y porte : « in examining the aesthetics of popular music we need to reverse the usual academic argument: the question is not how a piece of music, a text, "reflects" popular values, but how – in performance – it produces it¹²⁹. »

128. Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1996.

129. *Ibid*, p. 270.

Pour sa part, Victor Turner, une référence dans ce domaine de recherche, s'intéresse particulièrement à la dimension rituelle de la performance. Il nous invite à considérer l'importance de ce moment comme moyen de concevoir la signification qui l'entoure :

The many-levelled or tiered structure of a major ritual or drama, each level having many sectors, makes of these genres flexible and nuanced instruments capable of carrying and communicating many messages at once, even of subverting on one level what it appears to be "saying" one another. Furthermore the genres are instruments whose full reality is in their "playing", in their performance, in their use in social settings (...) their full meaning emerges from the union of script with actors and audience at a given moment in a group's ongoing social process¹³⁰.

En m'orientant vers cette perception de la musique, je souhaite faire ressortir l'importance du lien existant entre le lieu, la performance et l'espace rituel qu'il représente. Dans la lignée des réflexions actuelles évoquées au chapitre précédent, il me semble tout à fait pertinent de considérer l'expérience ritualisée du lieu comme un élément majeur de la performance politico-musicale. L'ensemble des signes, personnes, discours présents au cours de chacun des moments 'stratégiques' que sont les concerts sont autant d'éléments qui tous jouent un rôle dans la production du sens à travers cet espace. Ils seront à terme indispensable pour appréhender la raison d'être de l'engagement à travers la musique tel qu'il est vécu par l'ensemble des individus qui y participent.

Avant de se pencher sur cette question, il m'a semblé nécessaire de présenter les deux types de shows à caractères politiques existants à Montréal et les différents genres de lieux de performance qui les accueillent.

3.2. Mettre en scène la musique et le politique

3.2.1. Créer l'événement

À Montréal le grand nombre de lieux, salles de spectacles mais surtout bars où peuvent se produire des artistes engagés est significatif de la vitalité de la scène engagée et contribue à son dynamisme. C'est certainement l'un des aspects qui encourage le plus les musiciens à tenter leur chance et à proposer leurs créations à un public qui ne se tient plus seulement dans leur salon. C'est d'autant plus vrai pour ceux qui intègrent une dimension politique dans leur musique quand leur but est effectivement de véhiculer leurs opinions dans l'espace public.

130. Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, 1988, p. 24.

D'une part, il y a les concerts d'artistes reconnus pour la teneur engagée de leurs textes ou pour leurs prises de position politique dans les médias. Ces shows sont des événements musicaux au cours desquels le discours politique transparaît de manière plus ou moins évidente. C'est à l'artiste de faire intervenir ou non une dimension engagée dans la prestation qu'il donne ; c'est un choix qu'il peut se permettre de faire, car rien ne l'oblige à mettre en avant ses idéaux politiques. Il peut éventuellement inviter un groupe politique avec lequel il a des affinités à être présent à l'entrée de la salle et à promouvoir sa démarche, ses actions. Ce fut par exemple le cas de Tomàs Jensen au cours de ses concerts au Théâtre Corona en février 2005 : des militants de Greenpeace, dont il était le porte-parole, se trouvaient à l'entrée de la salle, informant le public de diverses luttes environnementales qu'ils menaient alors. De la même façon, durant la série de concert des Cowboys Fringants à la Tulipe début 2005, c'est OXFAM qui médiatisait ses actions, notamment en faveur du commerce équitable. De plus, les artistes peuvent commenter le contenu textuel de la chanson à venir, établir des liens avec l'actualité et ainsi tenter de sensibiliser le public – qui ne l'est pas forcément – aux idées qu'il défend. Mais au cours d'un tel show, l'artiste est là avant tout pour faire de la musique.

D'autre part, de nombreux shows sont organisés par des groupes politiques au bénéfice de différentes causes, que ce soit pour récolter des fonds, exprimer ses idéaux ou faire connaître un événement à caractère directement politique. À certaines périodes de l'année, principalement au printemps et à l'automne, il est possible d'assister à des concerts-bénéfices toutes les semaines, voire plusieurs fois par semaine. Ce sont généralement plusieurs artistes qui sont invités pour le même show, ce qui permet de susciter l'intérêt du public et de donner du poids à l'événement. Ainsi, toutes sortes de causes sont représentées, des plus médiatisées à celles dont on entend peu parler, depuis les concerts entourant la conférence sur les changements climatiques de décembre 2005¹³¹ aux shows permettant de financer des projets de coopération internationale, de médiatiser les grèves étudiantes ou la publication d'une revue anarchiste. Toutes les causes sont bonnes à être entendues et défendues sur une scène, et chacune se décline dans un univers différent.

131. Pas moins de trois concerts ont eu lieu en cinq jours : le 1^{er} décembre, le groupe Les Respectables a donné un concert gratuit au Métropolis ; le 4 décembre, Richard Desjardins s'est produit au Medley, là aussi gratuitement ; le 5 décembre, un concert avec les Cowboys Fringants et le groupe montréalais The Stills a été organisé par la fondation David Suzuki (le célèbre environnementaliste), le prix d'entrée étant de quarante dollars.

3.3.2. Les lieux de performance

On peut établir une liste assez importante de bars et, dans une moindre mesure, de salles de spectacles où des événements tels que décrits précédemment prennent place assez régulièrement. Chacun de ces lieux adopte un style ou une démarche spécifique d'investissement sur la scène politico-musicale, mais tous offrent aux artistes et aux causes qu'ils représentent la possibilité de trouver un espace de parole dans la sphère publique.

Certains lieux n'accueillant pas de shows-bénéfices sont par contre prisés par divers artistes engagés ; c'est le cas par exemple du Va-et-Vient. La programmation de ce bistrot culturel est principalement constituée d'artistes dits 'de la relève', c'est-à-dire ne bénéficiant pas encore d'une réelle notoriété à Montréal, mais qui sont déjà connus et reconnus dans un cercle qu'on pourrait qualifier « d'initiés ». Parmi eux, des artistes comme Paul Cargnello, la Chango Family ou Tomàs Jensen ont profité entre autre de leurs passages au Va-et-Vient pour se faire connaître. Le Petit Bar est, dans le même ordre d'idées, une référence en terme de découvertes d'auteurs-compositeurs-interprètes, dont certains engagés comme Jean-François Lessard.

Il existe également plusieurs lieux dont la programmation musicale est orientée vers 'les musiques du monde' et qui semblent assumer en ce sens une volonté de soutien de la diversité à la fois culturelle et musicale de Montréal. C'est le cas des Bobards où se produisent régulièrement des groupes comme Mr Matt et la caravane du bonheur ou Syncop qui œuvrent dans d'autres contextes plus directement politiques. La salle de concert Le Kola Note propose, elle, des soirées 'planète monde' tous les derniers samedis du mois, « *LA* soirée pour les 'citoyens du monde' noctambules montréalais...¹³² ». Ce lieu propose également des shows-bénéfices comme ce fut le cas pour Santropol Roulant¹³³ ou à caractère politique comme la soirée « Solidarythmée pour un monde sans pauvreté » dont les participants sont des groupes *world*.

On a parlé précédemment du réseau tissé par les anciens membres de Godspeed You! Black Emperor : trois lieux situés sur le boulevard Saint-Laurent ont été fondées par Mauro Pezzente,

132. www.kolanote.com, le 4 mars 2006.

133. Santropol Roulant est un organisme à but non lucratif qui offre une assistance principalement alimentaire à des personnes en difficulté. L'objectif est également d'amener une forme d'implication des habitants de Montréal de tous âges dans la vie communautaire en développant des formes de solidarité, notamment à travers la proposition d'activités et une implication bénévole. www.santropolroulant.org, le 13 octobre 2005.

l'ancien bassiste du groupe ; La Sala Rosa, une salle de concert associée à un restaurant présent à l'étage inférieur dans le même immeuble ; La Casa del Popolo, un café à vocation multiple proposant des produits végétariens, du café équitable, une galerie d'art, et qui fait également office de salle de spectacle ; El Saloon, un bar salle de spectacle plus 'conventionnel'. Ces salles bénéficient d'une reconnaissance importante dans le milieu engagé et les shows bénéfiques y sont légions. Mauro Pezzente m'a expliqué que la programmation n'était pas volontairement orientée dans cette perspective, mais que ce sont les *bands* et les organisations politiques qui demandent à jouer dans ces salles ; d'après lui, la liberté totale qu'il laisse aux artistes les attire. On peut également considérer que la réputation de Godspeed dans ce domaine joue un rôle non négligeable, notamment vis-à-vis du milieu anglophone beaucoup moins visible sur la scène engagée : on retrouve dans ces lieux une partie importante de leur activité politico-musicale. Cependant, ces liens avec le milieu anglophone ne sont pas nécessairement facteur d'exclusion car s'il semble que les militants et artistes anglophones sont plus souvent attirés vers ces acteurs, ces derniers manifestent une ouverture vers l'ensemble du milieu musical montréalais.

Certaines salles de concerts accueillent également des événements-bénéfices en leur sein. Le Métropolis et le Spectrum, propriétés de Spectra, l'un des producteurs les plus influents de la ville, tout comme le Club Soda ou le Medley sont dédiés à la diffusion de divers artistes, montréalais ou pas, de tous styles musicaux. Cependant, ils acceptent de louer leur salle à l'occasion de shows-bénéfices nécessitant un espace relativement important, si tant est que les organisateurs possèdent un budget suffisant pour assumer la location de cette salle.

Quant à l'Utopik, il se veut un lieu à part : ce café-resto installé dans un appartement semble clairement inspiré de l'idéal hippie des années 1970. Proposant nourriture biologique, jeux, conférences, expositions, rassemblement autour d'un parti écologiste, spectacles tous les soirs etc., ses créateurs souhaitent élaborer une ambiance impliquée et conviviale et « favoriser les interactions entre les différents individus et organismes qui partagent une vision commune écologique, sociale, communautaire et culturelle¹³⁴ ». Quoi qu'on pense du parti-pris 'tendance *New Age*' prôné, c'est un espace musical ouvert à une diversité musicale et politique, qui donne sa chance à beaucoup de musiciens débutant sur scène.

134. www.lutopik.org, le 8 février 2005.

Finalement, il existe plusieurs bars qui, au-delà de proposer un contenu politique, adhèrent à des principes coopératifs d'organisation collective. C'est le cas du Café Chaos, du Divan Orange, du Café Touski, du Café Campus et du tout nouveau Bistrot In vivo. Pour ces lieux, la première dimension de l'engagement se situe donc moins sur le *stage* que dans les coulisses. Leur statut n'est pas celui d'une entreprise mais d'une coopérative de travail auto-gérée : les travailleurs sont membres de la structure et bénéficient à part égale des retombées économiques qu'elle génère, une fois les investissements réalisés dans le bar. Si cette forme d'organisation renvoie effectivement à une recherche d'alternative économique, la programmation musicale est de manière générale assez originale pour l'ensemble de ces lieux.

Le Café Campus bénéficie d'une forte popularité en ville, tout comme Le Divan Orange. Ils soutiennent principalement la scène locale et émergente – donc en partie la scène engagée – et proposent assez régulièrement des shows bénéfiques qui attirent souvent un public important. Cependant, la notoriété acquise par ces lieux constitue aussi un handicap : leurs choix artistiques peuvent être plus influencés par la réputation qu'il faut entretenir, réduisant les possibilités pour des petits groupes politiques ou musicaux d'avoir accès à cet espace.

Pour sa part, le Café Chaos est considéré comme la vitrine de la scène underground engagée montréalaise ; il constitue un soutien évident de tous les groupes de métal, punk, hardcore... dont le parti-pris politique est central. Ils sont d'autant plus importants que peu de lieux sont ouverts à la diffusion de ce style musical¹³⁵.

Le Café Touski est avant tout un restaurant végétarien qui ouvre également ses portes les fins de semaine à divers shows, notamment des concerts bénéfiques. C'est donc moins un lieu de diffusion en tant que tel qu'un repère dans l'espace engagé montréalais, un lieu à la fois convivial et discret mais prêt à soutenir les événements politiques ou culturels auxquels il s'associe.

Enfin, le « bistrot culturel engagé In Vivo » est le dernier-né de cette vague de lieux coopératifs. Ouvert en octobre 2005, il se veut avant tout un café de quartier dans Hochelaga-Maisonneuve, proposant autant que possible de la nourriture locale, biologique et équitable et aussi une programmation culturelle orientée vers l'ensemble des arts de la scène et des arts visuels.

135. Les fofoues électriques, tout comme le fut l'X jusqu'à sa fermeture, est également un lieu de diffusion important de la scène underground, mais son implication se fait aujourd'hui de manière différente, moins directement engagée.

On peut donc constater que l'offre de scènes ouvertes aux prises de parole politiques dans un cadre musical est réelle. Tous ces lieux n'adoptent pas une démarche proprement politique, mais en prenant possession d'un espace public, ils favorisent la diffusion de messages politisés à travers la musique. Ils sont un élément indispensable de la prise de possession politisée de différents espaces de la ville, comme autant de scènes à l'intérieur de la scène. La concrétisation de l'engagement prend donc sens à travers l'ensemble des événements qui prennent place dans ces différents lieux.

De plus, là encore, les rapports interindividuels entre artistes, programmeurs musicaux, gérants d'artistes, animateurs radio apparaissent comme des éléments-moteurs du fonctionnement de cet espace. Ce réseau se tisse beaucoup dans les contacts et les affinités se développant entre ces personnes, qui trouvent ainsi des raisons et des façons communes d'envisager tant la diffusion des musiques, que celle des messages politiques. Au fil des concerts, j'ai retrouvé les mêmes personnes impliquées dans divers projets à différents niveaux, militant ou musical.

Ainsi ces lieux constituent-ils des points de rencontre d'une grande partie des acteurs de la scène engagée – y compris le public, là où se donnent à voir les dynamiques, les échanges politiques, la mise en public et en acte de l'idéal revendiqué. En tant que tel, ils acquièrent une dimension rituelle, entendue comme la capacité de ce lieu à *transformer* une performance musicale en un acte collectif, politique et festif qui induit une forme de don généralisé entre toutes les personnes présentes.

Personnellement, c'est en assistant à un show à La Petite Gaule que cette idée m'a semblé être une piste à suivre. Je ne savais de ce lieu que la situation financière difficile dans laquelle il se trouvait, pour laquelle était organisé cet événement bénéfique ; l'ambiance incroyable qui y régnait ce soir-là m'a convaincu de la nécessité d'en savoir plus.

Chapitre 4

Dans l'intimité de La Petite Gaule

Si au lieu d'assister à ce show-bénéfice du 12 mars 2005 à la Petite Gaule, j'étais tranquillement restée chez moi, il se peut que je n'en serais pas arrivée à ce point précis de ma réflexion aujourd'hui. À ce stade de mon terrain, j'étais en proie au doute. Les contacts et observations réalisés me permettraient d'expliciter ma perception de la scène engagée montréalaise, mais il me manquait quelque chose. Il m'a suffi de franchir le seuil de ce café de Pointe-Saint-Charles ce soir-là, de commencer à discuter au bar, de regarder les gens se presser à l'entrée pour que le processus inverse s'enclenche jusqu'à en arriver aujourd'hui à proposer la réflexion qui suit. Un rien peut suffire pour changer notre regard, notre manière d'appréhender les événements dans lesquels on est plongé ; un jour, sans vraiment savoir pourquoi, on *sait*.

Cette fameuse soirée du 12 mars fut donc lancée en expliquant la mission politique et culturelle qui était au cœur du projet du Café, son organisation, ainsi que les difficultés financières graves auxquelles il était confronté. On annonça pour la semaine suivante la tenue d'une Assemblée générale extraordinaire, destinée à faire le point sur la situation et à débattre d'éventuelles solutions pour l'avenir. Puis le discours fit place à la musique ; sept artistes se succédèrent pour plus de trois heures de musique entrecoupées d'annonces pour différents événements politiques ainsi que d'autres shows engagés à venir. Il y avait des familles et quelques grandes tablées s'étaient progressivement formées ; la gravité apparente de la situation était totalement effacée par la joie visible qu'éprouvaient les gens rassemblés ici. Nul besoin de préciser que la bière coulait à flot, et à mesure que la soirée avançait, l'ambiance était de plus en plus festive. Quand finalement je me décidai à m'en aller, l'heure du dernier métro approchant, le *party* semblait prêt à durer.

Le 21 mars, je me rendis à l'Assemblée générale du Café ; on fit d'abord part de la situation problématique dans laquelle La Petite Gaule se trouvait, menée en Cour de Justice par le propriétaire auquel plusieurs mois de loyers n'avaient pas été payés. Puis on fit le point sur le fonctionnement de l'équipe : on proposait une implication plus grande de l'ensemble des membres de la coopérative, ce type d'organisation induisant une dynamique participative. Depuis un mois, des bénévoles travaillaient derrière le bar les après-midi de semaine ou lors des soirées achalandées. On encourageait chacun à s'investir suivant ses possibilités : faire connaître la place à des amis, les faire éventuellement adhérer, y venir régulièrement, proposer des événements... Le soir même, je me proposais pour être bénévole, devenant ainsi *barmaid* pour les soirs de fins de semaine.

Depuis quelques mois, je fréquentais assidûment les bars, prenant conscience du lieu-clé qu'ils représentaient dans l'espace urbain comme lieu de sociabilité mi-privé, mi-public, et comme lieu ritualisé d'accès à la culture populaire, essentiellement musicale. Mais en les considérant comme des espaces de performance singuliers tel que ce fut le cas avec La Petite Gaule, mon terrain prit une autre dimension.

Ce lieu se présentait à la fois comme un espace de débat politique et de manifestations culturelles, spécifiquement musicales ; c'était un exemple idéal de ce que pouvait être concrètement la scène engagée. De plus, l'organisation même du Café renforçait sa dimension militante, constituant une dynamique d'autant plus intéressante à observer. Je ne savais pas encore que, étant ancré dans un quartier comme Pointe-Saint-Charles ayant son histoire, sa population, sa réalité, La Petite Gaule allait m'amener vers certaines spécificités du réseau engagé que je n'avais encore jamais vu apparaître, qui détermineraient finalement la nature de mon regard sur les performances musicales et le lieu dans lequel elles s'inscrivent.

Une précision doit être apportée ici : j'ai demandé à chacun des membres du Café dont les propos sont rapportés au cours des pages suivantes s'ils désiraient ou non conservé l'anonymat. Ils m'ont répondu à l'unanimité n'avoir aucun problème à ce que je conserve leurs propres noms ; c'est donc le choix que j'ai fait.

1. Aux origines du Café

Le quartier Pointe-Saint-Charles est situé au sud du canal de Lachine, dans le sud-ouest de Montréal. Il s'est énormément développé et peuplé d'ouvriers irlandais à partir des années 1850, les rives du canal étant devenues le berceau de l'industrie canadienne.

Cette période relativement prospère pour l'industrie dura plus d'une centaine d'années, mais la fermeture du Canal et des usines environnantes eurent des conséquences économiques et sociales importantes sur le quartier et la vie de ces habitants. En réaction, la population s'organisa autour de structures comme la Clinique communautaire et les Services juridiques afin d'améliorer les conditions de vie des habitants malgré leurs faibles revenus. Ces mouvements communautaires furent très actifs dès les années 1960 et surtout après 1970, donnant par ailleurs naissance à un ensemble d'organismes tels que des coopératives d'habitation, des groupes d'éducation populaire, des garderies populaires etc.

À partir de cette organisation communautaire et des luttes sociales qui y furent menées, le quartier se construisit une nouvelle réputation, celle d'un « village d'irrésistibles gaulois » qui résiste encore et toujours à l'envahisseur¹³⁶. Cependant, au fil du temps, le quartier a quelque peu changé de visage ; si aujourd'hui encore on y croise nombre d'anglophones de descendance irlandaise, très attachés à leur identité de « the Pointe », c'est plutôt l'image d'un quartier à majorité francophone, de plus en plus multiculturel et considéré comme l'une des plus grosses poches de pauvreté au Canada.

C'est dans ce contexte-là qu'est née l'idée de La Petite Gaule il y a plus de dix ans. Isabelle et Marcel sont deux militants impliqués dans les mouvements citoyens de Pointe-Saint-Charles depuis de nombreuses années. Ils ont constaté combien, année après année, il devenait difficile de mener des luttes sociales dans le quartier ; les énergies diminuent, les luttes s'essouffent et le manque de relève commence à se faire sentir.

136. Cette image est restée après l'une des 'batailles' importantes remportées par les habitants pour conserver le statut de la Clinique communautaire dans les années 1990, mise en place et gérée jusqu'à aujourd'hui par les habitants du quartier. C'est évidemment un clin d'œil aux aventures des personnages de la bande dessinée Astérix, où l'empire romain avec à sa tête Jules César prend possession de toute la Gaule, excepté le village d'Astérix et ses amis... d'où le nom du café, « La Petite Gaule ».

Ainsi au début de l'année 1996 germe dans leur esprit l'idée de monter un « café socioculturel militant » à Pointe-Saint-Charles pour raviver sa flamme politique. Associés à Paloma – qui lâchera momentanément le projet, pour se réinvestir quelques années plus tard comme membre travailleuse – ils créent l'OSBL¹³⁷ « La Petite Gaule » en 1997, ce qui permettra d'assumer la mise en place d'une coopérative de travail.

Ils mettront près de huit ans pour mener à bien leur projet. Trouver les bailleurs de fonds, le local, les organismes communautaires et politiques intéressés à soutenir et à s'investir dans le projet, monter un plan d'affaire... Toutes ces démarches nécessitent une réelle motivation pour les quelques personnes engagées dans la création de ce lieu. Leur mise de fond n'est jamais suffisante pour satisfaire les organismes tels que le RESO¹³⁸, principal financeur potentiel : personne ne veut s'engager sans garanties.

On s'est rendu compte que le principe d'économie sociale c'est de la *bullshit*. C'est pas plus social qu'aut' chose ! (...) C'est le genre de cercle vicieux dans lequel on se trouve dans ce genre d'affaires, on demande de l'argent, on n'en a pas, mais on a des idées. Mais on l'a pas l'argent ! Ce qu'on s'est dit, c'est que si on attend après l'économie sociale, ça marchera jamais. On va faire une stratégie à l'huile de bras. (Isabelle)

Ils multiplient donc les contacts dans les milieux militants et communautaires de Montréal, trouvant de nouvelles personnes et organisations prêtes à investir et à s'investir dans la mission. Ces acteurs et soutiens financiers deviennent membre de la coopérative de travail devenue coopérative de solidarité « Les irréductibles ». Atteignant une mise de fond de 30 000 dollars, ils obtiennent finalement l'accord des bailleurs de fond et la promesse d'avoir à leurs côtés des acteurs du milieu politique montréalais. La Petite Gaule finit par ouvrir ses portes le 17 avril 2003.

137. Organisation sans but lucratif.

138. Le RESO est le regroupement pour la relance économique et sociale du sud-ouest : cette corporation, constituée de multiples intervenants (conseillers municipaux, entreprises, groupes communautaires...), dispose d'un fond lui permettant de subventionner les entreprises agissant dans le domaine de l'économie sociale, un concept très en vogue à la fin des années 1990.

2. Qui sont « Les irréductibles » ?

Dans un premier temps, la coopérative de solidarité «Les irréductibles » a été mise en place afin d'assumer le projet de création du Café. À son ouverture, elle comptait environ 140 membres individuels et collectifs : les travailleurs du Café et le conseil d'administration qui veille au bon fonctionnement de la structure, les sympathisants à titre individuel qui sont des membres utilisateurs du Café, et les acteurs politiques qui sont des groupes militants comme ATTAC ou Équiterre, membres à titre collectif. Après deux ans et demi d'existence, la coopérative comptait plus de 200 adhérents.

Ce choix de structure s'inscrit dans la démarche globale qui a été dès l'origine au cœur du projet du Café : être un lieu alternatif proposant un mode de fonctionnement collectif original, innovant. Ces principes d'organisation ont été en grande partie hérités des mouvements citoyens de Pointe-Saint-Charles et ils sont également à l'image des conceptions actuelles des mouvements politiques alternatifs, reposant notamment sur l'idée de démocratie participative.

Le principe de coopérative de travail a ainsi été renforcé par l'inclusion d'acteurs d'un assez large réseau politique montréalais ; ces liens se sont concrétisés à travers l'organisation de conférences, projections de films, discussions, des événements récurrents au Café. De plus, l'ensemble des membres de la coopérative était invité à participer à deux assemblées générales chaque année au cours desquelles ils étaient informés de la situation de La Petite Gaule, puis ils discutaient et votaient les projets à venir. Ils pouvaient également participer à la vie associative du Café en offrant leurs services de manière bénévole (entretien, décoration, informatique, service au bar...).

Le fonctionnement interne suivait un principe global de cogestion. Le Conseil d'administration (CA) comprenait les quatre membres travailleurs ainsi que quatre membres bénévoles. Ce conseil se réunissait au moins une fois par mois, suivant les besoins. Il s'assurait de la définition des orientations et du respect de la mission, en plus de veiller à la santé financière du projet. Il s'occupait également des demandes de financement et du suivi auprès des bailleurs de fond, d'une partie de l'encadrement et de la formation du personnel, d'un certain suivi de coordination et de gestion, et de fonctions administratives diverses.

La dynamique à l'intérieur de l'équipe de travail a été l'un des aspects du fonctionnement les plus complexes à gérer au jour le jour. La répartition des tâches a évolué au cours du projet, notamment en fonction des personnes qui se sont succédées à ces postes ; elle a ainsi été maintes fois revue et corrigée. L'équipe de travail avec laquelle j'ai été en contact a été en place dès septembre 2004. Voilà brièvement la description des quatre postes :

— Antoine effectuait le service, les opérations et la vie collective. Il était présent depuis septembre 2003.

— Paloma veillait au bon fonctionnement de tout ce qui touche de près ou de loin aux finances du Café. Elle travaillait au Café depuis mars 2004.

— Jasmin et Claudine, employés dès septembre 2004, assuraient la programmation et la promotion des activités organisées au Café, et ils aidaient au service si nécessaire.

Cette répartition a créé deux équipes poursuivant deux objectifs assez distincts : la programmation d'un côté, la gestion de l'autre. Des échanges d'idées ont pu avoir lieu mais ces deux espaces de travail restaient clairement distincts. Pour permettre à ce système de fonctionner, il était nécessaire d'assurer une coordination la plus élaborée possible entre les différents partis. Personne n'étant désigné pour remplir cette fonction, c'était l'équipe au complet qui l'assumait. Des réunions entre les quatre membres travailleurs avaient ainsi lieu deux fois par mois ; elles portaient sur les différents problèmes rencontrés dans les postes respectifs, les informations à transmettre, notamment sur le budget. Paloma jouait notamment un rôle de régulation, étant chargée de rappeler les limites financières pour chaque poste.

Chacun des membres de l'équipe m'a expliqué être en accord avec le principe d'autogestion des conditions de travail, notamment parce qu'il prône une organisation non-hiérarchique.

Ici c'était plus le fun [par rapport au salon de thé où il travaillait avant], au niveau de... je sais pas, juste le fait que ce soit pas une administration autoritaire t'sais, avec des gens qui font des choses un peu irrationnelles des fois mais qui, parce que c'est eux les investisseurs ou les propriétaires, te forcent à embarquer dans leur délire (...) Aux réunions d'équipe au moins y'avait un point de vue qui était entendu j'veux dire même si... encore aujourd'hui après un an y'a des choses qu'on dit qui sont jamais faites, mais au moins t'sais ça faisait changement d'une organisation traditionnelle hiérarchique. (Jasmin)

Antoine a beaucoup insisté sur l'importance que cela revêtait pour lui de travailler au sein d'une telle structure. Dans son ancien emploi, il avait rencontré de nombreux problèmes avec son patron ; il avait pris la décision, avant même d'entendre parler de La Petite Gaule, d'opter désormais pour des structures coopératives de travail. C'est l'une des questions que l'on a le plus souvent abordée ensemble et qui semble avoir beaucoup influencé sa vision du travail et des responsabilités qu'on a à assumer dans ce genre de situations.

Le fonctionnement en coop c'est difficile parce que... comme on n'a pas une personne qui décide pour les autres, pis qu'on décide tous ensemble y'a toujours des remises en question de décisions qu'ont été prises, ou de la façon dont les uns ou les autres travaillent ou... de l'insatisfaction, surtout dans les situations difficiles comme celle du Café, ça fait des frictions t'sais, fait que ça a vraiment pas toujours été facile. Mais finalement moi je trouve que c'est beaucoup plus enrichissant que se faire donner des ordres pis d'obéir t'sais, que je trouve ultra frustrant. J'aime mieux vivre dans une situation parfois tendue mais au moins où on décide collectivement, que de vivre dans une situation autoritaire. C'est clair.

Il est évident que cette forme organisationnelle ne simplifiait pas le fonctionnement au jour le jour du Café. Si les tâches étaient assez clairement réparties, elles étaient parfois un peu dépareillées et cela finissait par faire beaucoup de choses à gérer en même temps pour chacun. Une telle situation a parfois suscité des conflits au sein de l'équipe ; certaines réunions ont été assez orageuses, chacun se mettait à régler des comptes, accusant l'autre d'être responsable de tel ou tel problème rencontré.

Quoi qu'il arrive, les reproches que j'ai pu entendre de la part de l'un ou de l'autre n'ont jamais été formulés avec agressivité, mais plutôt avec une certaine aigreur. Les déceptions liées à des échecs – principalement financiers dus à des soirées trop peu fréquentées – ont provoqué le dépit, la colère, la résignation voire le cynisme. Ces sentiments étaient notamment liés à un manque évident de communication entre plusieurs membres, conjugué à un certain manque de compétences pour mener à bien chacune de leur tâche, ce que tous ont reconnu.

Mais comme me l'expliquait Paloma, l'ambiance de travail s'est améliorée au cours des mois, notamment grâce à la stabilité de l'équipe. Être heureux au travail, c'est une question qu'elle ne s'était jamais posée avant, dans les différents postes administratifs qu'elle avait occupé ; maintenant, c'était devenu un pari à relever.

Ce type d'organisation amène également à devoir trouver un bon équilibre dans les rapports entre l'équipe de travail et les bénévoles siégeant au conseil d'administration. Les quatre membres bénévoles qui faisaient alors partie du CA ont été de près ou de loin à l'origine du projet. Ils ont vu se succéder plusieurs équipes de travail, ce qui occasionnait de régulières remises en question du fonctionnement, mais leur tâche a toujours été de veiller au maintien de la mission du Café. C'était effectivement un positionnement difficile à assumer : même s'ils investissaient beaucoup d'eux-mêmes au Café, y compris du point de vue financier, ils restaient extérieurs à ce qui s'y passait quotidiennement, tout en ayant à assumer les conséquences indirectes. De plus, les changements réguliers dans le personnel ont augmenté leur propre investissement dans la structure pour rediscuter à chaque fois la définition des postes avec les nouveaux arrivants, une source supplémentaire de responsabilités qui pesait sur leurs épaules.

Du point de vue de l'équipe de travail, on sentait bien qu'il y avait une d'ambiguïté dans la nature même de leur rapport avec les administrateurs bénévoles. Les membres travailleurs étaient responsables devant le conseil d'administration, tout en en faisant partie. Ce rapport comportait une dimension quasi-hiérarchique, même si elle n'était pas explicite ; c'est du moins comme ça que l'ont souvent ressenti les employés du Café. Cette réalité, s'opposant à l'essence même du principe de coopérative de solidarité, a parfois été difficile à supporter.

Ça a vraiment pas de valeur scientifique ce que je te dis mais... je pense quand même que on est tellement habitué à travailler dans des structures hiérarchiques, on est tellement habitué à travailler dans des... soumis à une forme d'autorité mais qui finalement est une forme de motivant t'sais, que quand on arrive dans des structures libres, disons libertaires, où t'as pas nécessairement de pression venant d'un supérieur, ça fait deux choses : ça fait que finalement au début t'es motivé, pis pas longtemps après tu te rends compte que dans le fond, pourquoi en faire ? (Jasmin)

De plus, du fait que les administrateurs bénévoles étaient à l'origine du projet, les équipes de travail successives ont ressenti de la difficulté à faire entendre leur propre voix sur les objectifs à remplir, sur la manière de gérer le Café au jour le jour.

Eux [les fondateurs] quand ils ont parti le Café c'était pas comme ça qu'ils le voyaient. C'est devenu comme ça parce que l'équipe de travail c'était pas eux en fait, fait que l'équipe de travail a créé le Café comme elle pensait qu'il devrait... ben les différentes équipes de travail ont créé le Café comme... avec leurs idées pis leurs façons de faire t'sais... Fait que ça a un peu pris de l'écart par rapport au fonctionnement de leur idée de départ. (Antoine)

Finalement, je retiendrai ce que Paloma m'a dit au cours d'une entrevue, qui m'a semblé refléter une dimension primordiale dans la dynamique collective du Café.

Moi je peux pas dire que je vis pour le Café, c'est pas vrai là ; mais quand je vois un problème c'est par rapport à lui, pas par rapport à moi pas par rapport aux gens qui sont à l'intérieur. Pour moi le Café a une âme à part, pis dans le fond ce sont les gens qui sont à l'intérieur. On peut pas faire passer les individus avant le groupe.

Durant tout le temps passé au Café, j'ai senti que les participants du projet de La Petite Gaule percevaient le problème de la gestion des tâches à accomplir comme un mal nécessaire : quoi qu'il arrive, il fallait que La Petite Gaule existe et qu'on prouve qu'il était possible de gérer un tel lieu. Le fonctionnement coopératif avait été choisi et assumé par l'ensemble de l'équipe ; leurs opinions pouvaient parfois diverger mais tous partageaient malgré tout un but collectif : faire vivre un café différent à Pointe-Saint-Charles. Par ce fonctionnement alternatif, ils ont marqué leur empreinte sur ce lieu qui devait ainsi permettre aux membres et à la clientèle d'y projeter leurs propres idéaux. En tant que tel, La Petite Gaule est devenu un espace rituel de l'engagement à Montréal.

Voyons de quelle manière s'est matérialisé le Café, dans le passage des idéaux à la réalité.

3. Un café de quartier

À l'origine du projet, c'est l'envie d'être un café de quartier qui avait primée, Pointe-Saint-Charles manquant cruellement de lieux culturels. En lien avec leurs parcours militants et celui de La Pointe, Isabelle et Marcel voulaient créer un lieu pour le quartier, géré par ses habitants. Cet idéal reposait en partie sur des conceptions théoriques auxquels adhérerait et adhère encore Marcel, qu'on m'a toujours présenté comme étant la référence du café sur le plan politique. Ayant milité dans les groupes communautaires et par la suite comme conseiller municipal du sud-ouest, Marcel est aujourd'hui définitivement convaincu de l'inutilité de l'implication politique à travers des institutions gouvernementales. D'après lui, c'est l'espace du quartier comme premier lieu d'identification de l'individu à sa communauté qui devrait permettre l'investissement dans la vie publique par l'action politique¹³⁹.

139. Ces conceptions politiques s'inscrivent dans le courant de l'écologie sociale développé par Murray Bookchin, un écologiste radical américain. Les changements social, culturel et environnemental passent

Ces principes sont à l'image de la manière dont a été pensé le Café. La place généralement laissée au politique se situant au niveau des structures institutionnelles, les débats touchant directement les citoyens ne trouveraient que trop peu d'écho au sein de la sphère publique, étant ainsi relégués à la sphère privée. Avec La Petite Gaule, on souhaitait offrir un lieu différent des tavernes que l'on trouve à Pointe-Saint-Charles, où les gens pourraient se retrouver pour parler de l'arrivée du printemps comme pour participer aux activités politiques organisées en son sein. À partir de cet espace de rencontre et de débats, il serait possible de sensibiliser les habitants aux réalités du quartier, favorisant à terme une participation plus directement politique dans la communauté. Ainsi, il me semble que même une conversation banale pouvait devenir politisée dans le sens où, quoi qu'il arrive, les gens s'attacheraient à décrire leur propre univers, celui auquel ils étaient prêts à s'identifier.

Cette vision des choses rappelle par ailleurs, appliquée à un contexte tout à fait différent, la théorie développée par Habermas dans *L'espace public*¹⁴⁰ sur le rôle des cafés comme lieu symbolique de l'affirmation de la bourgeoisie dans l'arène politique. Habermas considère que dans un contexte où l'aristocratie tendait à être désavouée, la bourgeoisie aurait peu à peu affirmé son pouvoir, notamment en constituant un nouvel espace public lui offrant le contrôle de la société civile. Cet espace se serait matérialisé à travers les clubs, salons et cafés de plus en plus nombreux en ville, diffusant les idées représentatives de ce groupe social pourtant hétérogène. Ainsi constitués en un 'public', les membres de cette sphère pouvaient s'affirmer comme un contre-pouvoir face à l'autorité royale sur laquelle ils n'avaient alors aucun droit de regard. Dès lors, tout individu – lié à la bourgeoisie – était potentiellement en mesure de s'informer et de développer une réflexion critique, en lien avec des sujets d'ordre politique ou culturel. On peut en déduire qu'en tant que lieux où les bourgeois pouvaient enfin assumer leur indépendance financière, ces espaces ouverts en principe à tous devenaient *leurs* propres espaces rituels.

avant tout par la municipalité comme base d'une nouvelle politique démocratique. Voir Sévigny, Marcel, *Trente ans de politique municipale. Plaidoyer pour une citoyenneté active*, Éditions Écosociété, 2001.

140. Habermas, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Éditions Payot, 1978.

Au départ, afin de faire découvrir la place aux habitants, on avait établi une semaine type qui devait compter une soirée spectacle ainsi qu'une ou deux activités de type conférence ou discussion où interviendraient des groupes communautaires locaux comme d'autres acteurs politiques de Montréal. Le Café ouvrait à onze heures et proposait des dîners à des prix abordables ; ensuite, on comptait notamment sur les 5 à 7 pour assurer une fréquentation régulière. Mais très vite, quelques mois seulement après l'ouverture, des problèmes financiers se posèrent. Le loyer pesait pour beaucoup dans le déficit, sans compter les différents problèmes survenus, notamment le fait que l'un des employés soit parti avec une somme d'argent conséquente. Ces premières difficultés conduisirent à revoir la programmation : les événements musicaux attirant plus de monde, il était nécessaire d'en organiser plus souvent. Dès septembre 2003, on commença à réellement mettre l'accent sur cette dimension-là du Café.

Dès lors, c'est le constat qui a été dressé par l'ensemble des membres, on s'est éloigné de l'idée d'un lieu de quartier. L'image qui a été véhiculée auprès des habitants semble avoir été pour beaucoup celle d'un 'repère' d'anarchistes, de punks, d'intellectuels, et non d'un endroit sympathique et convivial où l'on vient prendre un café l'après-midi pour discuter avec d'autres gens du quartier. On a souvent vu arriver des personnes souhaitant simplement prendre une bière au cours du 5 à 7 se décourager en voyant qu'avait lieu un test de son pour le show prévu le soir même.

Ceci n'a pas empêché un certain nombre d'habitants du quartier de devenir des habitués, que ce soit pour sortir et rencontrer du monde ou parce que les activités organisées correspondaient à leurs intérêts. C'est notamment ce qu'Antoine a constaté en discutant avec les gens durant son service :

Je sais que y'a quelques clients réguliers qui nous ont dit qu'ils avaient appris plein de choses en venant ici (...) on a l'occasion de discuter de l'idée du Café pis qu'est-ce qu'ils en pensent, discuter politique, tout ça. Je pense qu'eux on a changé quelque chose dans leur vie t'sais. Moi je pense que c'est déjà ça, t'sais. On a changé la perspective de 2-3 personnes, on les a intéressé à la politique pis... c'est l'fun ça, je trouve que c'est notre plus grande réalisation jusqu'à maintenant ! (rires)

Finalement, certains réseaux plus directement politiques ont pu être créés par l'intermédiaire du Café comme « La Pointe d'espace libertaire¹⁴¹ », mais cela n'a pas été suffisant pour créer une véritable dynamique où les habitants se seraient mobilisés en nombre sur les problèmes du quartier.

C'est un peu tombé dans l'oubli. On privilégie les événements militants, mais on n'a pas encore l'énergie pour faire une programmation qui serait vraiment à notre goût, qui serait vraiment dans nos cordes. C'est-à-dire que c'est un peu une programmation hybride pour l'instant, t'sais. (Antoine)

La priorité étant d'assurer la survie du Café, ceci a donc conduit à proposer une programmation politique et culturelle assez large, susceptible d'intéresser l'ensemble des habitants de Montréal.

4. Un lieu de diffusion et d'expression politique et culturelle

Parce que c'était une coopérative de solidarité installée à Pointe-Saint-Charles, la Petite Gaule était déjà un lieu éminemment politique. Mais l'un des objectifs que s'étaient fixés les fondateurs du Café, à partir d'une telle structure, c'était de devenir un point de référence du milieu militant montréalais, tant dans sa dimension politique que culturelle.

À l'origine de la fondation du Café, on avait établi le constat d'un manque de lieux culturels véritablement engagés à Montréal, promouvant des réflexions et initiatives politiques et/ou des créations artistiques dites alternatives ou marginales. De plus, pour les fondateurs de La Petite Gaule, l'accès à la culture demeurait une problématique importante. Car, à l'image de ce que Marcel revendique, « la culture fait partie de la transformation sociale ». Il m'a expliqué avoir constaté au cours des dernières années que la politisation, notamment celle des jeunes à travers les mouvements altermondialistes, passe de plus en plus par un intérêt pour la culture au sens large. Ce lien établi entre l'action politique et la culture n'est pas nouveau, mais il y aurait de plus en plus de place

141. Ce collectif est composé d'un groupe préexistant, La Rue Brique qui publie régulièrement un journal gratuit d'actualité sur le sud-ouest montréalais, auquel s'ajoutent différentes personnes membres à titre personnel. La Pointe d'espace libertaire a pour objectif de proposer une vision libertaire de la société en étant actif avant-tout à Pointe-Saint-Charles en organisant des discussions et des actions sur des enjeux locaux, mais aussi nationaux et internationaux. www.lapointelibertaire.org, le 12 septembre 2006.

pour ce type de démarche. Ceci constituerait en quelque sorte une nouvelle forme d'engagement au moment où les structures politiques traditionnelles telles que les partis politiques sont désavouées. L'idée était donc d'offrir la scène du Café à toute expression artistique qui s'inscrirait dans une démarche originale, pas forcément engagée politiquement mais 'populaire' au sens d'une 'culture du peuple', faite par et pour lui.

De plus, le fait que ces créations artistiques ne trouvent pas suffisamment voix au chapitre signifiait à leurs yeux un manque de diversité, renforçant l'idée que les industries culturelles contrôlent une trop grande part de cette forme d'expression. Or, la scène locale se doit d'encourager ces initiatives indépendantes, de stimuler la création et l'expression de tous. Ainsi, souhaitait-on que La Petite Gaule joue un rôle de catalyseur, soit un pôle d'animation culturelle qui susciterait l'intérêt des gens pour diverses activités telles que la musique ou le cinéma mais aussi le théâtre, la poésie, les arts visuels etc.

Cet idéal fait là encore écho à la perspective développée par Habermas qui, dans sa définition de l'espace public, fait intervenir la nécessité de développer un espace pour la culture accessible en-dehors des sphères de contrôle étatique.

L'art, dégagé de ses fonctions de représentation sociale, devint l'objet d'un choix libre et l'affaire d'un goût qui évoluait. Le 'goût' d'après lequel désormais l'art s'oriente s'exprime à travers le jugement des profanes sans compétences particulières car, au sein du public, chacun est en droit de revendiquer une certaine compétence¹⁴².

C'est véritablement la question de la formation d'une opinion publique différente qui a ainsi été au cœur du questionnement entourant la création de La Petite Gaule. C'était l'une des missions que s'étaient donnés les fondateurs du Café que d'offrir un espace nouveau à une autre parole politique et à des pratiques artistiques qui ne peuvent exister qu'en dehors des limites de la culture *mainstream*. Or, suffit-il de promouvoir une telle idée pour qu'elle se réalise ? De la même façon qu'Habermas ne prend pas en compte la dimension rituelle qui amène les gens à s'identifier à des pratiques artistiques innovantes, considérant avant-tout l'art pour l'art, le discours 'fondateur' de La Petite Gaule devait se matérialiser par une forme de ritualisation au sein même du Café. Il est donc important de voir comment ces idéaux se sont manifestés à travers la mise en place de la programmation du Café, et de l'image qu'il projetait sur sa clientèle.

142. Habermas, Jürgen, *L'espace public*, p. 50.

L'objectif de la programmation politique du Café était de proposer des événements de natures variées, organisés par différentes organisations et associations de Montréal.

Des activités spécifiquement destinées aux habitants de Pointe-Saint-Charles ont été proposées par les différents groupes communautaires du quartier. On peut notamment citer les soirées à thème SO SO SO (solidarité sociale sud-ouest) animés par le carrefour d'éducation populaire, les archives populaires, la société d'histoire, l'éco-quartier... Les présentations, projections de films, animations musicales organisées visaient à rejoindre la population de Pointe-Saint-Charles qui ne connaissait pas ses structures, ce afin de les sensibiliser à leur mission.

Des rencontres régulières ont été mises en place sur une base mensuelle ou bi-mensuelle avec les membres de la coopérative de solidarité comme ATTAC, Équiterre ou Les Éditions Écosociété. Elles pouvaient donner lieu à des débats portants sur différents sujets d'actualité politique, sociale, environnemental d'ordre local ou international, mais aussi à des lancements de livres ou des projections de films documentaires.

Le but de ces soirées était donc d'ouvrir l'espace de La Petite Gaule à tout acteur du milieu politique montréalais qui souhaitait faire part de ses activités militantes, diffuser une actualité dont les médias traditionnels n'avaient fait que peu de cas, ou proposer une réflexion commune sur des enjeux actuels. Citons par exemple :

— La démocratie participative comme nouvelle forme d'action au sein du pouvoir politique telle qu'elle a pris forme à Porto Alegre, ville phare du mouvement altermondialiste puisque c'est là qu'a été lancé le premier Forum social mondial en janvier 2001. On discute des possibilités de transposer ces mêmes règles démocratiques dans des structures locales de pouvoir, par exemple au niveau du quartier.

— La crise du logement à Montréal, une problématique importante actuellement puisqu'elle marque la structuration socio-culturelle de la ville : le coût endémique des loyers se propage dans l'ensemble des quartiers, y compris ceux moins favorisés jusque-là considérés comme périphériques, qui deviennent les nouvelles cibles privilégiées des promoteurs immobiliers. Pointe-Saint-Charles, dû à son positionnement stratégique à l'entrée du Centre-ville et en lien avec le très bas coût de ces loyers, est l'un des quartiers les plus convoités actuellement.

— Les *piqueteros* en Argentine, ces mouvements de protestations des chômeurs nés à la fin des années 1990, devenus aujourd’hui un exemple de nouveau mouvement social pour sa capacité d’auto-organisation et de protestation face aux difficiles conditions économiques, notamment celles provoquées par la crise de 2001.

— Le problème de la déforestation au Québec : la gestion actuelle de la forêt publique permet à des multinationales de bénéficier d’une forme de monopole à travers un système de concessions. Ceci amène aujourd’hui à une situation dramatique des points de vue écologique et économique, très contestée par une partie de l’opinion publique.

On abordait donc un ensemble de thématiques portant autant sur des questions locales qu’internationales, toujours dans une perspective militante. Ses activités comportaient souvent une dimension artistique avec l’organisation de concerts, spectacles de marionnette, lectures de poésie..., parfois dans le but de collecter des fonds pour mener à bien leurs activités, mais pas nécessairement.

Au fil du temps, la réputation acquise à La Petite Gaule dans les milieux militants lui a permis de susciter l’intérêt de groupes et acteurs politiques de toute part, enrichissant ainsi sa programmation, notamment avec des lancements de revue politique comme *À Bâbord*, ou des projections de films engagés tels que *The Take* en présence de la journaliste et co-réalisatrice Naomi Klein¹⁴³.

Ces soirées ont souvent suscité l’intérêt de nombreuses personnes, ce bien qu’il ait fréquemment été remarqué par les organisateurs que la situation géographique du Café était un facteur de démotivation pour un public potentiel habitant plus au centre-ville. Mais du point de vue de l’ensemble des membres de La Petite Gaule, la mission d’être un lieu-clé du réseau militant montréalais était bien remplie.

Pour Jasmin, cette réussite provenait du fait que le public, tout comme les artistes et les groupes politiques, aient trouvé à travers le Café un lieu militant, ouvert sur des débats de toute nature. Cet aspect des choses est confirmé par Antoine :

Je pense qu’on a rejoint la communauté militante de Montréal, c’était un besoin d’avoir un café militant, d’avoir une scène militante aussi. (...) C’est ça qui a permis

143. Cette journaliste canadienne est bien connue des milieux altermondialistes depuis la publication de son ouvrage *No logo*, un essai dénonçant l’invasion des marques publicitaires dans l’espace public et la vie quotidienne, et conséquemment sur les libertés individuelles. Voir Klein, Naomi, *No logo, La tyrannie des marques*, Actes Sud, 2001.

au Café de s'asseoir, pis de faire un peu d'argent au début, payer les premiers bills... Toute la communauté militante attendait l'ouverture du Café, ils en avaient entendu parler pis ils attendaient ça, pis c'est, ben en tout cas moi ce que j'ai l'impression avant d'avoir mis les pieds ici, c'est que c'était déjà un peu une légende t'sais le Café La petite Gaule, et moi j'étais impressionné avant de rentrer (...) C'est quand même je pense un lieu important pour beaucoup de regroupements militants, soit étudiants, soit différentes associations qui produisent des journaux ou des trucs comme ça. Pour eux le Café c'est quand même quelque chose, ça crée un intérêt.

La Petite Gaule s'est particulièrement illustrée grâce à cette programmation politique qui lui a permis de sensibiliser un ensemble important de militants montréalais d'une part à son existence, d'autres part à des débats politiques. Une forme de ritualisation de l'espace du débat politique, basée sur la répétition d'événements et de sujets associés à des problématiques actuelles qui s'insèrent dans la mouvance altermondialiste, ont contribué à développer un intérêt spécifique à fréquenter le Café pour ceux qui étaient sensibles à ces formes de réflexion. Cependant, sa dimension la plus attractive s'est avérée être l'espace qu'elle offrait aux acteurs du milieu culturel montréalais pour se produire en spectacle.

La programmation culturelle était orientée de manière à privilégier la relève artistique et surtout musicale ainsi que les initiatives originales, et notamment quand l'occasion se présentait, celles issues de la communauté de Pointe Saint-Charles. Ces soirées sont devenues la source principale de revenus auto-générés pour le Café qui, se sachant menacé par des problèmes financiers, a de plus en plus mis l'accent sur sa dimension de salle de spectacle.

Au moment de leur arrivée à la programmation en septembre 2004, Jasmin et Claudine ont constaté un manque de directive artistique claire, certainement dû au fait que l'aspect spectacle du Café ne devait pas, à l'origine, être aussi développé qu'il l'était alors. Ils ont donc décidé d'élaborer une démarche artistique qui donnerait de la cohérence à leur action.

On a essayé de se donner des quotas pour chaque type d'activité, dire bon ben OK on va avoir un ratio de tant d'activités politiques, pis on va augmenter le ratio des activités culturelles, pis on va aller chercher à droite pis à gauche, aussi de nos contacts qu'on avait déjà, de part notre intérêt que tous les deux on avait déjà pour la culture (...) N'importe quoi qu'on veut organiser ici on le fait parce qu'on est ouvert à toutes sortes de... de perspectives culturelles ou politiques, t'sais. (Claudine)

Concrètement, ils souhaitaient développer les outils du Café en promotion et en programmation, en affirmant la démarche politique qu'entendait adopter La Petite Gaule.

Y'avait déjà un bon réseau politique tout ça, y'avait déjà quelques artistes qui venaient jouer sur une base régulière fait que c'était vraiment d'aller faire du... sonder, soit par Internet ou d'aller dans des spectacles dans d'autres salles, essayer de rencontrer d'autres artistes pis voir si y'avait des gens qui étaient intéressés à venir jouer. Je pense que c'était ça, de faire de la promo dans c'te sens là, comme « Venez jouer à la Petite Gaule », t'sais, « on est une coopérative », t'sais ben... d'affirmer ce qu'on est pis peut-être dans ce sens là amener des gens à considérer ce projet-là comme quelque chose d'intéressant pis qui fallait le faire vivre, lui donner vie, en terme des artistes là parce que c'est... La partie des groupes politiques, plus les inciter à venir... je pense que c'est un travail qui avait déjà été faite beaucoup, mais peut-être moins au niveau des artistes. (Claudine)

Ces démarches leur permettaient en quelque sorte d'affirmer leur place sur la scène engagée de Montréal, d'être connu et reconnu dans ce milieu.

Ils décident donc d'abord d'instaurer des activités récurrentes dans le but de créer des habitudes parmi la clientèle, notamment locale, et les inciter à participer régulièrement à ce type d'activités. Ont donc été programmés sur une base mensuelle :

— Les soirées Bollywood (projections de films indiens).

— Les soirées *Sur la pointe des pieds* : des sessions de danses traditionnelles québécoises et celtiques.

— Les soirées *Contes en volées* : un ou plusieurs conteurs invités chaque mois.

D'autres types de spectacles ont été organisés comme du théâtre, de la poésie ou des spectacles d'humour. En outre, des expositions temporaires d'art plastique (peintures, installations, photographies, dessins) ornaient régulièrement les murs du Café.

Ces soirées récurrentes ont peiné à rencontrer le succès escompté auprès du public. Par contre, lorsque ces activités s'inscrivaient dans un cadre plus global, le public répondait beaucoup plus présent. L'organisation du festival « C'pas juste pour rire » par les Zapartistes¹⁴⁴, du festival du livre anarchiste ou encore du festival Éco-radical ont donné lieu à différents types de spectacles de théâtre, d'humour, de poésie qui ont touché un public nombreux, bien que certainement déjà sensibilisé à ces formes artistiques.

144. Les Zapartistes sont un groupe d'humoristes politiques assez critiques ; ils font ici ironiquement référence au festival d'humour « Juste pour rire » organisé chaque été à Montréal.

Quoi qu'il arrive, dans ce genre d'événements, comme dans tout autre spectacle-bénéfice, ce sont les concerts qui attireraient généralement le plus grand auditoire ; ils étaient donc privilégiés par la majorité des groupes politiques.

D'ailleurs, c'est un constat similaire qu'on a établi à La Petite Gaule, ce dont la programmation témoigne, particulièrement dans son évolution : au cours de la première année, on comptait près de 30 % de concerts par rapport au reste des activités proposées ; un an après, ce chiffre s'élevait à plus de 50 %. Peu à peu, certains de ces événements musicaux étaient devenus nécessaires à la survie du Café pour assurer des revenus de vente suffisants, ramenant parfois plus en une soirée qu'au cours des huit jours précédents. Ceci était valable autant dans le cadre d'événements-bénéfices attirant beaucoup de monde que pour des concerts *bookés* par les programmeurs ou les musiciens eux-mêmes. Finalement, on avait également choisi d'organiser des concerts au bénéfice de La Petite Gaule, au moment où ses chances de rester ouverte devenaient de plus en plus minces.

Bien sûr, tous les spectacles ne suscitaient pas le même intérêt ; suivant la renommée du ou des artistes, la promotion réalisée par le Café et autour du groupe de musique, le public était plus ou moins nombreux à se déplacer. Il m'est arrivé d'assister à des concerts où le public n'était constitué que des membres de la famille et d'amis du *band* en question et d'un ou deux badauds arrivés là par hasard. Même, lors de la prestation d'une fanfare éclectique dont le style de musique m'a depuis échappé, les dix musiciens sur scène étaient plus nombreux que leur auditoire...

Mais comme me l'a expliqué Jasmin, c'était un choix, un parti-pris artistique que le Café était prêt à assumer. La diversité était reine : du punk à la musique actuelle en passant par la chanson à texte, l'indie-rock ou la musique indienne, tous les styles musicaux avaient, à un moment ou à un autre, pris place sur la scène de la Petite Gaule. On n'avait pas à se poser la question du monde qui allait venir en programmant un groupe de musique ukrainienne ou une auteure-compositeure-interprète de Pointe-Saint-Charles ; si la demande était là, elle serait respectée.

La démocratisation blablabla de la culture, toutes les mots finalement toute le vocabulaire, le langage qu'on utilise dans les demandes de subventions ou au politique pour avoir de l'argent pis que finalement on met en veilleuse parce que finalement... Quand je suis arrivé ici, j'ai été surpris de voir que... on tenait tellement à la mission qu'on était près à rouler à perte pour garder la mission (Jasmin).

Le Café était devenu une référence pour nombre de musiciens et leurs publics respectifs qui comptaient sur cet espace de performance unique en son genre, particulièrement pour certains artistes engagés qui trouvaient là un espace ouvert à tout type d'événements. Au cours des six mois où j'ai fréquenté La Petite Gaule, près de soixante concerts ont été donnés dont plus de la moitié en soutien à des causes ou organisations politiques, sociales, environnementales.

Avant d'aller plus loin, il me semble important de montrer à quel point les idées fondatrices de La Petite Gaule qui sont à l'origine de sa création ont constitué la raison d'être de ce lieu. En effet, l'idéal politique et communautaire qui imprègne les discours sur La Petite Gaule repose avant tout sur l'idée d'une ouverture envers l'ensemble des publics qui pourraient être amenés à fréquenter le Café. On veut être un lieu convivial où on prend plaisir à partager un verre, une discussion, un spectacle. C'est principalement en tant que tel que la tonalité engagée du lieu résonne, prend du sens. Or, et c'est là qu'il semble que résidait le problème fondamental, il ne suffit malheureusement pas d'ouvrir un espace conçu comme tel pour que naisse l'intérêt du public. Si c'est avant tout une rhétorique politique qui justifie l'attachement et l'identification des individus à cet espace commun, cela ne peut toucher que les gens qui connaissent et s'identifient par ailleurs à ce même discours. Même en passant de l'idée aux actes à travers la création de La Petite Gaule, on est resté dans l'espace de la parole.

Il semble par exemple que le décor du Café n'ait pas été à la hauteur, malgré le cachet qu'on avait tenté d'y donner : toute en longueur, la salle principale manquait de luminosité, d'autant que la façade vitrée qui donnait sur la rue était teintée ; le *stage*, installé quasiment à l'entrée, semblait bien vide lorsqu'il n'y avait pas de spectacle. Disposer des plantes, repeindre les murs, exposer régulièrement des œuvres, créer un espace plus intime de lecture et de projections vidéos au fond de la salle sont autant d'initiatives qui visaient à rendre cet espace plus convivial. Mais apparemment, il faisait un peu peur à ceux qui n'y étaient pas 'initiés'.

Ainsi, c'est principalement la rhétorique politique qui a permis à cet espace d'acquérir un intérêt spécifique comme lieu de performance auprès du public engagé.

5. Un lieu spécifique de l'expression politique et musicale à travers l'espace performatif

Au cours des six mois où j'ai fréquenté La Petite Gaule, ce sont les concerts de musique *punk*¹⁴⁵ qui ont pris place le plus souvent sur scène, ce à quoi j'avais peu été confrontée jusque-là dans d'autres lieux de diffusion de musique engagée de la ville, mis à part au Café Chaos. La quasi-totalité de ces shows étaient organisés en lien avec un événement tel que le lancement d'un fanzine ou d'un album, ou le plus souvent le soutien d'une cause politique. Ces soirs-là, des tables étaient dressées vers l'entrée de la salle, proposant un vaste ensemble de tee-shirts, épinglettes, disques, *flyers* annonçant des spectacles à venir etc. Des jeunes, assumant en majorité un style vestimentaire punk pour le moins visible, investissaient le Café, parfois au grand dam de personnes déjà installées pour le 5 à 7 qui, dès lors, s'enfuyaient sans demander leur reste. Par contre, d'autres se lançaient dans des discussions avec eux et finissaient la soirée en leur compagnie. Certains d'entre eux m'ont expliqué adhérer aux principes défendus à La Petite Gaule, ce qui les incitait à venir jouer dans cet espace qui, de toute façon, était l'un des rares à faire confiance à ces groupes dont la réputation de violence les précède systématiquement. Leur démarche, contrairement à d'autres qui misent principalement sur leur apparence, n'était pas tant d'assumer une identité punk et les codes qui y sont associés mais plutôt de manifester un positionnement politique et le concrétiser à travers l'organisation de ces soirées. Pour eux, le *stage* de La Petite Gaule était donc un espace performatif rituel, non parce qu'il se référait au style punk, mais parce qu'il était un espace engagé.

Au-delà de la récurrence de ces concerts punks, il est difficile d'établir des liens entre les différents événements politico-musicaux ayant pris place à la Petite Gaule au cours des mois où je l'ai fréquenté tant la diversité des intervenants a été importante.

On peut noter la tentative, au cours des trois derniers mois, de mettre en place une programmation plus régulière avec des événements récurrents comme ce fut le cas avec les soirées « SOS Humanité » organisées par Landriault. Ce chanteur, bien connu du

145. Le mouvement punk, né au début des années 70 principalement en Angleterre et aux États-unis, a été associé jusqu'à aujourd'hui au rejet de toutes les valeurs dominantes de la société, ce qui n'en fait pas un mouvement politisé en tant que tel. Du point de vue musical, il correspond à un ensemble de genres tels que le hardcore, le grunge, le ska punk, le straight age, le punk rock etc.

milieu musical *underground* montréalais, avait eu connaissance des problèmes financiers de La Petite Gaule où il était déjà venu jouer auparavant. Il avait alors proposé d'organiser bénévolement ces soirées où il invitait différents auteurs-compositeurs, souvent engagés, à se produire sur scène.

Il est arrivé aussi que des membres du Café créent des affinités avec des musiciens durant certaines soirées, suffisamment pour que ces artistes reviennent à plusieurs reprises se produire sur cette scène.

En fait, la plupart des acteurs politiques que j'ai rencontré au Café entretenaient avec lui des rapports ponctuels : quand ils avaient une cause spécifique à défendre, ils savaient qu'ils pouvaient le faire ici. Ils étaient responsables de la recherche d'artistes qui les soutiendraient sur scène, et La Petite Gaule se chargeait de promouvoir la soirée à travers ses propres contacts. Chaque événement ramenait son public spécifique, attiré par la nature de la cause soutenue ou par l'annonce des musiciens en présence.

Finalement, je me rendis compte que dans beaucoup de cas, l'un des éléments de fonctionnement que j'avais déjà observé concernant l'ensemble des structures de la scène engagée montréalaise se retrouvait ici : l'importance des relations interpersonnelles. Ceci se vérifiait d'abord auprès des membres travailleurs et particulièrement des programmeurs : leurs affinités personnelles à l'intérieur du réseau politique et culturel montréalais se répercutaient nécessairement sur les sollicitations qu'ils recevaient et celles qu'ils effectuaient auprès de musiciens. On m'a confirmé que l'évolution de la programmation au cours des trois années d'existence du Café, dans beaucoup de cas, a été à l'image de ceux qui l'élaboraient. De plus, il y avait très souvent à l'intérieur des groupes politiques quelqu'un qui était musicien, ou qui connaissait tel membre d'un *band* qui jouait aussi dans cet autre *band* qui était déjà venu jouer à La Petite Gaule etc. Ces groupes, politiques et musicaux, avaient des ramifications à l'échelle de la ville, et tous les membres de ce réseau se retrouvaient à l'occasion d'événements spécifiques. La Petite Gaule faisait partie des lieux immanquables de ce réseau constitué par le bouche-à-oreille, ce qui démontre l'importance des liens qui s'élaborent à partir des affinités personnelles, politiques ou non, de chacun des individus présents.

Ainsi puis-je témoigner de nombre de soirées où différents groupes de personnes étaient présents, chacun pour une raison particulière : une habitude de voisinage qui permettait de retrouver les autres habitués du vendredi soir, une sympathie pour le groupe politique organisateur, l'invitation d'un ami, la présence sur scène du dernier groupe à voir etc.

Au fil des mois passés à La Petite Gaule, j'ai eu le temps de m'interroger sur ce qui m'avait moi-même attirée au Café, cette intuition qui m'avait poussée à revenir hors du cadre habituel des concerts pour lequel j'avais jusque-là opté. Ce qui m'avait totalement happé dès le début, que j'ai retrouvé bien souvent, c'était l'*ambiance* qui régnait, ce mélange d'utopie politique collective et surtout festive qui ne m'avait jamais paru évidente ailleurs. La performance des musiciens était une chose, mais tout ce qui l'entourait en était une autre. Je ne voyais plus des spectateurs assister à un concert de musique, mais avant-tout des gens réunis, partageant les mêmes valeurs ou simplement, le temps d'une soirée, le même espace et le même plaisir d'être là. Finalement, ce lieu m'apparut comme un espace de ritualisation de la parole politique où la musique qui l'accompagne sert de véhicule, de moyen d'échange. Le don ainsi fait par l'artiste au public trouve dans l'écoute et la présence 'active' de l'auditoire un contre-don, créant un sentiment partagé quasi existentiel et donnant tout son sens à l'événement.

Après la fermeture du Café, un moment assez éprouvant pour tous, il me fallait reconsidérer le regard que j'avais jusque-là posé sur l'espace engagé montréalais. Je me suis replongée durant plusieurs mois dans la scène musicale, assistant à nouveau à des concerts dans différents lieux de la ville, chose que j'avais un peu délaissée après mon arrivée au Café. Je retournai sans cesse à toutes les considérations théoriques émises depuis plus d'un an, longtemps considérées comme des acquis fragiles et dès lors matérialisées avec plus ou moins de 'vérité'. Des éléments qui m'avaient semblé pertinents au départ me paraissaient alors totalement anecdotiques ; il me fallait éliminer tout ce qui n'apparaissait plus cohérent dans mon propos. Les performances musicales, telles qu'elles avaient pris place et sens pour moi sur le *stage* du Café, me frayaient un chemin vers une interprétation possible du sens de l'engagement.

Chapitre 5

Être et agir

ou

l'éthique de l'engagement

Si j'avais pensé, en entamant cette recherche, arriver à des conclusions telles que celles que je vais exposer maintenant, j'aurais certainement envisagé ma démarche différemment. Je suis certainement loin d'être la première apprentie-ethnologue à faire ce constat au moment de mettre le point final à mon étude ; c'est même à mon sens l'une des plus grosses difficultés auxquelles il faut faire face dans le cadre d'une telle recherche. Si je suis maintenant convaincue que mon point de vue peut être intéressant, je suis consciente des lacunes qu'il resterait à combler et des liens qui pourraient être clarifiés dans mon approche parfois quelque peu décousue. Je désirais également joindre une preuve musicale de ce dont je fus témoin durant ces mois d'enquête mais malheureusement, des problèmes techniques m'ont privé de ces performances enregistrées. Tout au moins vais-je proposer une interprétation donnant du sens à la démarche suivie, qui n'apportera aucune réponse mais peut-être d'autres moyens de penser l'engagement.

Comme on l'a vu dès le premier chapitre, la question du rapport au soi s'impose dans la réflexion qu'il convient de mener sur le sens de l'engagement, de la même façon qu'elle s'est posée à la philosophie et aux sciences sociales dès le dix-neuvième siècle. Car en fait, l'intégration de l'individu dans le social a été au cœur des réflexions anthropologiques dès les origines de la discipline, y-compris pour ce qui est des théories qui n'avaient pas pour objet l'individu. Après tout, les notions de structure sociale de Radcliffe-Brown, de structure culturelle de Geertz ou de structure de la pensée de Lévi-Strauss posent indirectement la question de l'individu et de sa place dans un tout social.

Ces réflexions nous ont amené à concevoir l'Homme comme un être social conscient de son individualité, engendrant ainsi une manière inédite de penser la construction du soi.

Ainsi, Marx a élaboré sa théorie de l'aliénation en fondant sa réflexion sur l'essence de l'Humanité, proposant une vision universalisante de la condition existentielle de l'individu comme entité capable par le travail, par l'*engagement*, de produire des biens mais aussi du sens pour sa propre existence. Considérant les conséquences de l'aliénation par le travail dans le système capitaliste qui s'approprie la plus-value et reproduit le pouvoir des élites, Marx postule que l'Homme devient étranger à lui-même et au genre humain¹⁴⁶. Ce dernier est en fait privé de tout moyen lui permettant de fonder et de gérer des rapports d'échange qui mèneraient à la construction d'un idéal de communauté. Marx laisse ici peu de place à la capacité individuelle de chacun à produire du sens face à cette situation d'aliénation qui, finalement, ne peut se résoudre que par la transformation globale des règles économiques régissant la condition du soi.

À sa suite, Durkheim, à travers son approche des causes du suicide¹⁴⁷, propose d'appréhender l'incapacité des individus à satisfaire leurs besoins existentiels, phénomène qu'il qualifie d'« anomie ». D'après lui, ceci s'explique par l'affaiblissement des règles de conduites normalement dictées par la société, créant l'impossibilité de s'identifier avec une communauté de référence (en l'occurrence, une communauté de culte). Lorsque la société n'assure pas son rôle de régulateur des passions humaines, le sentiment d'insatisfaction ressenti amène l'individu à s'en désolidariser. La perte de sens social occasionnée est aussi une incapacité à se concevoir soi-même comme être social, et donc comme être à part entière.

Ces regards ont marqué les représentations de l'individu qui se sont confrontés à la question du sujet, jusqu'à ce qu'il paraisse libéré de toute structure sous le règne de la postmodernité (je fais notamment référence ici à Lyotard), au point que Narcisse soit aujourd'hui la figure allégorique de l'individu contemporain. Quel que soit le point de vue adopté, il est indéniable que ce sont des interrogations fondamentales afin de

146. Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, Éditions Flammarion, 1972.

147. Durkheim, Émile, *Le suicide : Étude de sociologie*, Presses universitaires de France, 1981.

concevoir l'Homme en tant qu'individu et membre d'une société, en tant que soi conscient et construit.

Je désirais insister sur ce point avant d'aborder l'analyse finale de la signification de l'engagement, cette dimension de la construction du Soi prenant une place prépondérante dans la réflexion qui suit.

Jusqu'ici, la scène musicale engagée a été envisagée comme une spécificité de la sphère publique de Montréal, un espace de diffusion qui fait intervenir de multiples acteurs politisés du monde musical. En considérant La Petite Gaule comme l'un de ces acteurs, j'en suis venue à porter mon attention sur le lieu en tant qu'espace rituel de performance, là où l'engagement est *mis en scène*, vu comme la tentative de donner naissance à une structure de référence absente ou invisible. Cet espace, défini comme public mais aussi intime dans un milieu fortement attaché au local, étant dédié à la rencontre des idéaux politiques et de la pratique artistique, a apporté la preuve du rôle de l'expérience musicale dans la concrétisation de l'engagement. Pour aller plus loin, je souhaite maintenant confronter le positionnement des artistes et les valeurs qu'ils véhiculent avec la manière dont la scène engagée est élaborée. Quel lien établir entre la sensibilité politique partagée par l'ensemble des membres de la scène et la concrétisation musicale du sentiment engagé ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur la production du soi ?

1. Idéologies et rhétorique politique sur la scène musicale

Contrairement à la perception apolitique trop souvent véhiculée dans et sur nos sociétés, plusieurs courants de pensée ont traversé les décennies précédentes, imprégnant aujourd'hui les discours dits 'citoyens', ceux du monde engagé qui nous intéresse. Si les questions du pouvoir politique, de sa crédibilité ou de la forme qu'il doit prendre sont sujettes à d'importantes remises en question, il n'en reste pas moins que la réflexion politique est toujours au cœur des préoccupations de nombre d'individus.

À mon sens, la question de l'engagement, tel qu'il est vécu aujourd'hui, s'inscrit justement dans une recherche de nouveaux moyens d'expression politique, au sens du politique – qui pose la question du 'comment vivre ensemble' – et non de la politique : c'est pourquoi percevoir l'engagement comme la simple formulation d'une rhétorique serait bien trop réducteur. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de voir comment certains individus tentent de le concrétiser par un ensemble de pratiques ritualisées. Cependant, cela n'empêche pas le fait que les conceptions idéologiques imprègnent le discours engagé et surtout influencent la manière dont il prend forme ; c'est justement ce qu'il est intéressant de constater à travers le discours musical. À mon sens, les prises de position politiques s'articulent autour de trois tendances idéologiques plus ou moins radicales que sont l'anarchisme, l'altermondialisme et le nationalisme qu'il convient d'explicitier, étant des indices significatifs des perceptions du monde que projettent 'les engagés'.

Le plus radical d'entre eux est certainement l'anarchisme. Ce discours de révolte envers toute forme de domination est inspiré d'une pensée idéologique théorisée dès le dix-neuvième siècle, à laquelle sont rattachés différents courants¹⁴⁸. Malgré les contradictions internes qu'il semble rencontrer, c'est un mouvement assez solide en Amérique du Nord, en partie parce qu'il a été 'entretenu' par le mouvement punk toujours populaire, notamment auprès des jeunes¹⁴⁹. Dans le domaine musical, le punk étant un genre à part entière, il est avant-tout défini en des termes stylistiques, plus que politiques.

L'altermondialisme n'est pas – pas encore ? – à proprement parler une idéologie mais plutôt un vaste mouvement social explicitant un ensemble hétérogène d'idéologies et de préoccupations politiques, écologiques, économiques et sociales. Dirigée contre le néolibéralisme qui aurait pour conséquence de maintenir le rapport des forces économiques globales à l'avantage des plus riches, la pensée altermondialiste se base sur l'idée qu'«un autre monde est possible». En s'opposant au pouvoir économique symbolisé par les institutions mondiales telles que l'Organisation mondiale du commerce

148. On peut citer l'anarcho-syndicalisme, l'anarcho-féminisme, l'anarcho-communisme, l'éco-anarchisme, l'anarcho-individualisme, ..., des courants dont les points de vue peuvent parfois diverger.

149. Il faut cependant distinguer ces deux mouvements : si les punks sont effectivement des anarchistes, tous les anarchistes ne sont pas des punks. Or, c'est l'image trop réductrice la plus souvent véhiculée dans l'opinion générale.

(OMC), le Fond monétaire international (FMI) ou le G8, les membres de ces mouvements, qui prennent place tant dans les pays du Sud que ceux du Nord, tentent de trouver des alternatives au fonctionnement actuel de l'économie et du pouvoir politique. La meilleure manière de l'appréhender est certainement de considérer que c'est la revendication du pouvoir citoyen qui est au cœur de cette mouvance. Il incarne l'idéal d'une portion croissante des organisations militantes, ONG et associations de toutes natures, qui souhaitent l'avènement d'une *autre* façon de concevoir les rapports économiques, sociaux et humains à l'échelle mondiale mais aussi locale. La question du 'retour' au local est d'ailleurs l'un des aspects les plus prééminent des différentes luttes menées dans son sillon, à l'image du slogan d'ATTAC, « agir local, penser global¹⁵⁰ ».

Pour ce qui est du nationalisme québécois, il est assez difficile de déterminer son importance réelle aujourd'hui. En fait, le mouvement souverainiste véhicule une idéologie trop souvent figée dans ses caractéristiques essentielles, ancrée dans une rhétorique issue de la pensée moderniste et romantique du dix-neuvième siècle qui a du mal à s'accorder avec la réalité actuelle du Québec et ses luttes politiques. Si la majorité des militants québécois de toute allégeance que j'ai rencontrés – y compris certains anarchistes – sont en faveur de la souveraineté, elle n'incarne pas forcément l'idéal à atteindre et très peu en font désormais l'objectif de leur engagement politique, comme ce fut le cas dans les années 1960-70. Cependant, parce qu'elle donne du sens à l'idée d'une forme plus *démocratique* de fonctionnement politique, plus proche de la réalité quotidienne qu'ils pensent ou désirent vivre, beaucoup s'accordent pour dire que s'il fallait voter pour un nouveau référendum demain, ils répondraient par l'affirmative.

Ces différents partis-pris se retrouvent clairement illustrés dans les textes des chansons et dans les mobilisations politiques telles qu'elles prennent place actuellement sur la scène musicale de Montréal. Mais au-delà d'être l'illustration de ces perspectives idéologiques, elles influencent nettement la posture qu'adoptent les militants comme les artistes dans l'arène politique, une manière de *signifier* leur prise de position dans l'espace public et performatif.

150. *Agir local, penser global* est le titre d'un ouvrage publié en 2001 au nom d'ATTAC, l'Association pour la taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens. Voir ATTAC, *Agir local, penser global*, Éditions des Mille et une Nuits, 2001.

2. Concevoir et investir un *autre* espace-temps par la performance

C'est principalement le rapport au monde dans sa dimension globale qui est questionné, en lien avec les problématiques économiques, sociales, juridiques et environnementales. En témoigne le discours anticapitaliste très radical des anarchistes, incarné le plus souvent dans des actions que mènent les membres de collectifs tels que la Convergence des luttes anticapitalistes (CLAC) ; ils médiatisent leur positionnement par des manifestations et actions politiques. On observe également des prises de position moins virulentes mais tout aussi réelles chez les altermondialistes, qui se concrétisent notamment par le soutien à de nombreuses ONG de coopération internationale comme la célèbre OXFAM ou Alternatives, défendant des principes tels que le commerce équitable, le micro-crédit etc.

Dans cette perspective, les causes défendues sont souvent médiatisées lors de concerts, notamment par le soutien 'officiel' d'artistes qui invitent des groupes politiques à être présents dans la salle de spectacle¹⁵¹. On a même vu Les Cowboys Fringants et La Chango Family participer à une campagne de sensibilisation organisée par OXFAM à propos de la famine au Niger, qui s'est également soldée par un concert bénéfice organisé par Les Cowboys Fringants quelques mois plus tard.

Des actes symboliques sont aussi le fait de certains acteurs du monde musical : Genr'Radical, un *band* qui se définit à travers des principes féministes et anticapitalistes, a choisi de reverser tous les profits de la vente de son album à une radio communautaire du Nicaragua avec laquelle l'une des membres du groupe, par ailleurs membre d'un organisme de solidarité internationale, avait eu des contacts.

En fait, nombre des questions politiques abordées sur la scène engagée montréalaise témoignent d'un intérêt évident pour des questions qui semblent, à première vue, assez éloignées du vécu des individus. Ces préoccupations s'accordent avec un imaginaire mondial de plus en plus présent dans le local, mais également avec une

151. Ça a par exemple été le choix des Cowboys Fringants vis-à-vis d'OXFAM, ce que j'ai déjà évoqué au chapitre 3, ou de Tomas Jensen pour Greenpeace.

critique virulente de l'Occident par lui-même, ce qui n'est pas nouveau¹⁵² et qui semble témoigner d'un sentiment de frustration face à l'incapacité d'éprouver le sentiment d'être *ensemble*. La société de consommation, l'individualisme ou l'impérialisme culturel sont largement mis en cause, cette perspective dépassant les enjeux nationaux pour s'inscrire désormais dans une appréhension de ce phénomène à l'échelle mondiale.

La question linguistique, telle qu'elle se pose sur la scène musicale, est un exemple tout à fait intéressant de la confrontation des deux perspectives, nationales et internationales. Loco Locass et les Cowboys Fringants sont les groupes engagés les plus connus au Québec actuellement. Ces deux *bands*, ouvertement souverainistes, sont parfois très critiques envers les méfaits de la mondialisation des points de vue environnemental ou social, ce qui s'accorde avec un positionnement plutôt altermondialiste. Mais sur la question de la langue, ils n'hésitent pas à défendre avant tout la primauté du français au Québec, symbole de l'identité québécoise.

Cette position, directement inspirée de la rhétorique nationaliste 'traditionnelle', s'oppose à la posture qu'adoptent certains chanteurs montréalais. Tomas Jensen, qui a grandi en Amérique latine, n'hésite pas à utiliser tant l'espagnol ou le portugais que le français, parfois dans une même chanson, attitude qui tend à atténuer les frontières linguistiques et par là-même, les différences culturelles ou nationales. Pour sa part, Paul Cargnello, montréalais d'origine anglophone, revendique la nécessité de s'exprimer dans les deux langues pour quiconque s'inscrit dans la scène musicale de Montréal. Sur scène, il utilise indifféremment le français ou l'anglais lorsqu'il parle entre les chansons, ce qui est d'ailleurs à l'image d'une certaine réalité montréalaise. Tomas Jensen et Paul Cargnello, ainsi qu'un troisième chanteur notoirement engagé, Ivy, ont d'ailleurs fait un concert collectif intitulé « Les Trois Amériques » à l'occasion du festival des coups de cœur francophone en novembre 2005 où Jensen a chanté en espagnol, Cargnello en anglais et Ivy en français. Il est intéressant de noter qu'un article du *Devoir* paru à cette occasion fait la remarque suivante : « Quand les trois, dans leur langue maternelle, ont chanté en chœur "Qu'est-ce qu'il te faut de plus pour être un révolutionnaire de rue ?", on

152. De Karl Marx à Noam Chomsky, le très prolifique auteur associé aux mouvements altermondialistes, en passant par les mouvements contre-culturels des années 1960, on remet en cause des principes tels que l'individualisme ou le libéralisme économique sur lesquels repose la légitimité de l'idéologie moderniste.

a senti que les trois Amériques, après quelques dissonances, ne formaient qu'un seul continent¹⁵³ ».

Cet exemple témoigne de façon exemplaire de l'attitude qu'adoptent certains des artistes engagés de la scène montréalaise en lien avec leurs convictions : plutôt que de véhiculer un discours revendicateur sur l'importance de la diversité culturelle, ils appliquent leurs principes directement dans leur manière de se présenter sur scène. Cette performance unique en son genre devient le lieu rituel de l'expression d'une sensibilité politique dirigée vers l'Autre, d'un engagement vécu et concrétisé. Les personnes qui participent à cet événement, public comme artistes, sont à la fois témoins et acteurs de cette prise de parole symbolique, porteuse de l'idée qu'il faut dépasser les croyances et passer à l'acte.

Il apparaît clairement que les préoccupations d'ordre mondial dépassent celles auxquelles étaient précédemment attachés la plupart des militants québécois. Cependant, certains événements symboliques restent liés aux actes posés par les artistes partisans de la souveraineté. L'exemple le plus évident est celui de la fête de la Saint-Jean-Baptiste qui, en 2005, a créé une véritable polémique. À l'occasion de la Fête nationale, Les Cowboys Fringants ont lancé l'idée d'organiser une fête parallèle à celle qui se tient habituellement au Parc Maisonneuve, qu'ils jugeaient dénuée de toute valeur symbolique forte pour les Québécois. Loco Locass et d'autres artistes, les « copains » des Cowboys tel que cela a été présenté, leur ont emboîté le pas et ils ont créé un événement totalement inédit en rassemblant plus de 40 000 personnes au Parc Jean Drapeau. Sans rentrer dans les détails de la polémique suscitée¹⁵⁴, cet exemple est particulièrement intéressant à considérer. Le spectacle du Parc Maisonneuve, gratuit, auquel participent les artistes qui sont les plus présents sur les ondes des radios commerciales, aurait réuni près de 200 000 personnes. Mais pour les militants souverainistes, c'est un rituel vidé de toute substance puisque ceux qui y participent n'ont aucune crédibilité politique à leurs yeux ; *ils ne*

153. Papineau, Philippe, « Le choc des trois Amériques », *Le Devoir*, 14 novembre 2005.

154. Le prix des billets, 40 dollars, et la commercialisation de l'événement (présence de divers stands de ventes de bières et de souvenir sur le site) a été énormément reproché aux artistes, notamment pour la contradiction que cela représente avec la critique du fonctionnement actuel de la société qu'ils font également. Voir Myles, Brian, « Un défilé, une cause, deux spectacles », *Le Devoir*, 25-26 juin 2005 et Cormier, Sylvain, « Une ferveur sans prix », *Le Devoir*, 25-26 juin 2005.

portent pas la cause. Par contre, parce que les artistes présents au Parc Jean Drapeau étaient d'office crédibles du point de vue de leur engagement, ce spectacle a véritablement créé l'événement, redonnant tout son sens à la Fête nationale, symbole auquel l'identité québécoise est fortement rattachée. Participer à cette Fête devenait un *authentique* acte politique, une prise de position unanimement partagée, tout autant par les artistes que par le public.

À mon sens, cet exemple n'est pas le signe du réinvestissement des individus dans un sentiment national, mais plutôt l'expression d'une volonté de se projeter dans une communauté de valeurs à laquelle chacun des participants peut se sentir appartenir. Comme le rappelle John Street, « Performance is incorporated into an autobiography, one which establishes a sense of identity through, among other things, a sense of place but not a place as a particular setting, but a largely mythologized one¹⁵⁵ » : ce sentiment d'appartenance imaginée naît du passage à l'acte performatif, constituant une forme d'accomplissement individuel et collectif.

Ainsi, cet événement apporte avant tout la preuve de la capacité de certaines performances musicales, fortement politisées et ritualisées, à mobiliser une foule autour d'une expérience commune et éphémère, autour du sentiment partagé de pouvoir s'ancrer dans un espace-temps défini. Cet espace, porteur d'un sens collectif, deviendrait finalement producteur du 'soi'.

Cette perspective invite à repenser le rapport que les acteurs de la scène musicale entretiennent avec le sentiment d'appartenance et d'identification au lieu, et conjointement, à la localité. Les nouvelles perspectives politiques véhiculées par le mouvement altermondialiste ne seraient-elles pas à l'image d'une manière inédite d'être-au-monde, donnant aux individus le sentiment d'être acteur de leur propre existence ?

155. Street, John, « (Dis)located ? Rhetoric, Politics, Meaning and the Locality », p. 262-263.

3. Montréal : lieu de l'action et de l'expression du soi

Parce que c'est un mouvement tout à fait contemporain et inédit, il m'a semblé intéressant de considérer l'altermondialisme en lien avec les 'symptômes' de la postmodernité. Envisagée comme une forme d'acceptation de toutes les différences qui nie les frontières nationales pour s'imbriquer dans une perception mondialisée des rapports humains, véhiculant de multiples idéologies plutôt qu'une seule, la pensée altermondialiste apparaît éminemment postmoderne. Cependant, se caractérisant aussi par un investissement individuel et collectif dans la réalité locale et une manière de se projeter dans des futurs possibles, elle devient une réaction épidermique à l'ère de l'imaginaire postnational, du mouvement permanent et de la négation de l' 'après'.

En fait, c'est comme si cette mouvance, parce qu'elle embrasse un ensemble divers de causes et d'acteurs, voulait éviter le piège de l'idéologie pour d'abord se situer dans le vécu des individus qui la compose. En prenant conscience des rapports de force économiques, politiques, institutionnels à échelle mondiale, on tente d'en inventer d'autres qui seraient avant tout des liens de solidarité. Mais avant de créer un 'Nous global' qui resterait une perception idéalisée du monde, il faut être un 'Nous local'. Ce rapport privilégié avec la localité en fait un référent majeur dans la constitution du Nous comme entité qui, si elle se définit de manière multiple, trouve véritablement un point d'ancrage. À travers cet espace délimité, on est enfin en mesure de créer des lieux privilégiés d'expression du soi, de son individualité comme de son appartenance collective.

Établir un parallèle avec la configuration de la scène engagée dans l'espace montréalais devient ici parlant. L'espace musical local est imbriqué dans le fonctionnement de l'industrie qui s'apparente à une structure globale de production, diffusion et consommation de la musique. En s'inscrivant dans un espace musical défini où interviennent un ensemble limité d'acteurs et de lieux, la scène locale engagée devient un espace de création de nouveaux liens de solidarité, de partage de valeurs entre ces acteurs qui se reconnaissent appartenir à une même entité. L'appropriation musicale, performative et ritualisée de ces lieux, créant un rapport d'intimité, permet la mise en

scène des valeurs partagées par ce groupe et invente des espaces d'expression signifiants pour le Nous et le Soi.

Or, dans toute mise en scène, il y aussi passage à l'acte : s'engager, ce n'est pas seulement être conscient d'une certaine réalité et l'exprimer, mais se donner les moyens de la changer. La vision classique qui percevait l'art comme un facteur de transformation sociale et l'artiste comme celui qui délivre le message ne s'accorde plus avec cette réalité. L'ensemble des personnes qui interviennent dans l'élaboration d'un espace musical engagé revendiquent leur place en tant qu'acteurs de ce phénomène. Le sentiment engagé ne se vit pas sur scène mais dans chaque lieu de performance, dans le fait même qu'un ensemble d'individus participent à un événement qui, le temps d'une soirée, devient leur moyen d'agir et leur raison d'être.

Finalement, l'engagement, à l'image de la manière dont il est vécu par les habitants de Pointe-Saint-Charles, n'est pas seulement un ensemble d'idéaux abstraits et apparemment éloignés de la réalité du quartier : c'est avant toute chose un cadre qui permet de faire vivre une identité locale. L'engagement de ces militants, même s'il est l'expression d'une idéologie fortement politisée, sert principalement à renforcer le sentiment d'appartenance et d'identification à la communauté locale, comme si, quelque part, c'était une excuse pour créer du lien. Ainsi, cette façon de vivre l'engagement, combinée à la dimension rituelle élaborée dans l'espace musical, permet de concevoir un espace idéal et métaphorique où le désir de communauté peut être concrétisé. En ce sens, la production du soi à travers le local ne peut se faire qu'en créant un espace suffisamment hétérogène pour que l'ensemble des personnes, souvent marginalisées dans d'autres espaces sociaux, soient en mesure de se projeter. L'engagement serait donc une tentative de donner vie à un 'sense of place' qui transformerait l'espace physique du quartier en un espace du social. Mais ceci, comme hypothèse, resterait le sujet d'une recherche future.

Épilogue

Depuis août 2005, je vis à Pointe-Saint-Charles en compagnie de deux anciens membres de la Petite Gaule avec qui j'ai lié une amitié très sincère ; c'est ce qu'on pourrait appeler « de l'ethnologie à domicile ».

La vie militante du quartier a battu son plein après la fermeture du Café : le déplacement du Casino de l'île Notre-Dame à Pointe-Saint-Charles, envisagé par Loto-Québec sous la forme d'un complexe récréotouristique, a mobilisé l'attention et l'investissement de nombre d'habitants autour de ce nouvel enjeu. La bataille fut âpre pour le comité de citoyens fondé pour l'occasion ; que le quartier ait besoin d'être redynamisé, ils n'y voyaient aucune objection, mais pas avec ces moyens-là. Avec force pétitions, manifestations, réunions publiques, ils tentèrent de sensibiliser l'opinion publique à la nécessité de s'opposer à la réalisation d'un tel projet qui modifierait profondément le tissu social de Pointe-Saint-Charles.

Après des mois de discussions, le projet avorta ; cet événement, symbole de la victoire du pouvoir citoyen face aux intérêts politiques et économiques, a renforcé les liens déjà existants au sein des groupes du quartier. Pour eux, quoi qu'il arrive, quelle que soit la forme que cela prendra, la lutte continue.

Bibliographie.

Ouvrage de référence :

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (eds), *Le Petit Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2002

Ouvrages scientifiques :

Anderson Benedict, *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Éditions de la Découverte, 1996.

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Éditions Payot, 2001.

ATTAC, *Agir local, penser global*, Éditions des Mille et une Nuits, 2001.

Attali, Jacques, *Bruits. L'économie politique de la musique*, Presses universitaires de France, 1977.

Bennett, Andy, *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, Palgrave, 2000.

Bennett, Andy and Peterson, Richard A. (eds), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, 2004.

Bird, John, Curtis, Barry, Putnam, Tim, Robertson, Georges and Tickner, Lisa (eds), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Routledge, 1993.

Boisvert, Yves, *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Éditions L'Harmattan, 1996.

De Nora, Tia, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, 2000.

Durkheim, Émile, *Le suicide : Étude de sociologie*, Presses universitaires de France, 1981.

Finnegan, Ruth, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge University Press, 1989.

Fischlin, Daniel and Heble, Ajay (eds), *Rebel Musics. Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Black Rose Books, 2003.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 2 : L'usage des plaisirs*, Éditions Gallimard, 1976.

Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1996.

Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon Books, 1990.

Garofalo, Reebee, *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, South End Press, 1992.

Giroux, Robert (ed), *La chanson prend ses airs*, Triptyque, 1993.

Giroux, Robert, Havard, Constance et Lapalme, Rock, *Le guide de la chanson québécoise*, Triptyque, 1996.

Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, International Publishers, 1979.

Green, Anne-Marie (ed), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Éditions L'Harmattan, 2000.

Habermas, Jurgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Éditions Payot, 1978.

Hebdige, Dick, *Subculture: the Meaning of Style*, Routledge, 1979.

Hesmondalgh, David and Negus, Keith (eds), *Popular Music Studies*, Oxford University Press, 2002.

Klein, Naomi, *No logo. La tyrannie des marques*, Actes Sud, 2001.

Léger, Robert, *La chanson québécoise en question*, Éditions Québec Amérique, 2003.

Leyshon, Andrew, Matless, David and Revill, Georges (eds), *The Place of Music*, The Guilford Press, 1998.

L'Herbier, Benoît, *La chanson québécoise*, Les Éditions de l'Homme, 1974.

Linteau, Paul-André, Durocher, René et Robert, Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, (t. 2), Éditions Boréal, 1989.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Éditions Gallimard, 1983.

Lipsitz, Georges, *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, 1994.

Lussier, Martin, *Vers l'installation d'un espace musical : la scène punk à Montréal*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979.

Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens Klincksieck, 1988.

Maffesoli, Michel, *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*, Éditions Grasset, 1992.

Maffesoli, Michel, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Éditions du félin, 2003.

Martin, J. Peter, *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, 1995.

Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, Éditions Flammarion, 1972.

Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990.

Negus, Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, Edward Arnold, 1992.

Où va le mouvement altermondialisation ?... et autres questions pour comprendre son histoire, ses débats, ses stratégies, ses divergences, Ouvrage collectif, Éditions La Découverte, 2003.

Pelabay, Janie, *Charles Taylor, penseur de la pluralité*, Presses de l'Université Laval, 2001.

Pratt, Ray, *Rhythm and Resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*, Praeger, 1990.

Rosenberg, Justin, *The Follies of Globalisation Theory*, Verso, 2000.

Roy, Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Leméac, 1978.

Sévigny Marcel, *Trente ans de politique municipale. Plaidoyer pour une citoyenneté active*, Éditions Écosociété, 2001.

Shank, Barry, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Wesleyan University Press, 1993.

Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, 2001.

Stahl, Geoff, *Crisis? What Crisis? Anglophone Musicmaking in Montreal*, Thèse de doctorat, McGill University, 2003.

Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca and Friedlander, Paul (eds), *Popular Music. Style and Identity*, Centre of Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995.

Taylor, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Éditions Boréal, 1998.

Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, 1988.

Articles :

Adorno, Théodore W. (1941), «On Popular Music » in Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon Books, 1990, p. 301-314.

Bennett, Andy and Peterson, Richard A., «Introducing Music Scenes» in Bennett, Andy and Peterson, Richard A. (eds), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, 2004, p. 1-12.

Blum, Alan, « Scenes » in *Public: Cities/Scenes*, Vol. 22/23, 2001, p. 7-36.

Cohen, Sara, «Ethnography and Popular Music Studies» in *Popular Music*, Vol. 12/2, Cambridge University Press, 1993, p. 123-138.

Côté, Jean-François, « Histoire de la postmodernité » dans *Cahiers de recherches du Groupe interuniversitaire sur la postmodernité (UQÀM)*, 1991.

Duffy, Michelle, «Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place» in *Popular Music*, Vol. 19/1, Cambridge University Press, 2000, p. 51-64.

Featherstone, Mike, «Global and Local Cultures» in Bird, John, Curtis, Barry, Putnam, Tim, Robertson, Georges and Tickner, Lisa (eds), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Routledge, 1993.

Frith, Simon, «Towards an Aesthetic of Popular Music» in Leppert, Richard and Mc Clary, Susan (eds), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, 1987, p. 135-150.

Giroux, Robert, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson Western et la chanson contre-culturelle » dans Giroux, Robert (ed), *La chanson prend ses airs*, Triptyque, 1993, p. 115-130.

Green, Anne-Marie, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux » dans Green, Anne-Marie (ed), dans *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 17-40.

Grenier, Line, «The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980's» in *Popular music*, Vol. 12/3, p. 210-227.

Grenier, Line, « 'Je me souviens'... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec » dans *Sociologie et sociétés*, Vol. 29/2, 1997, p. 31-47.

Hall, Stuart, «Cultural Studies: Two Paradigms» in *Media, Culture and Society*, Vol. 2, 1980, p. 57-72.

Hesmondalgh, David, «Popular Music Audiences and Everyday Life», in Hesmondalgh, David, Negus, Keith (eds), *Popular Music Studies*, Oxford University Press, 2002, p. 117-130.

Lacroix, Jean-Guy, «La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec », dans *Cahiers de recherches sociologiques*, Vol. 25, 1995, p. 247-298.

O'Connor, Alan, «Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theory of Cultural Hybridity» in *Popular Music*, Vol. 21/2, Cambridge University Press, 2002, p. 225-236.

Rolston, Bill, «'This Is Not a Rebel Song'. The Irish Conflict and Popular Music», in *Race and Class*, Vol. 42, 2001, p. 49-67.

Roy, Bruno, « Lecture politique de la chanson québécoise » dans Giroux, Robert (ed), *La chanson prend ses airs*, 1993, p. 195-216.

Street, John, «(Dis)located? Rhetoric, Politics, Meaning and the Locality» in Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca and Friedlander, Paul (eds), in *Popular Music. Style and Identity*, Centre of Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995, p. 255-263.

Taylor, Charles, « L'identité aujourd'hui » dans *Cahiers de Recherche du Groupe Interuniversitaire d'Étude sur la Postmodernité (UQÀM)*, 2001.

Articles médias :

Carr, David, «Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene», *New York Times*, 6 février 2005.

Cormier, Sylvain, « Une ferveur sans prix », *Le Devoir*, 25-26 juin 2005.

Denoncourt, Frédéric, « Chanter la vie », *Voir*, 7 avril 2005.

Doyon, Frédéric, « Montréal, la Seattle du Nord ? La scène alternative montréalaise en pleine effervescence », *Le Devoir*, 26 février 2005.

Myles, Brian, « Un défilé, une cause, deux spectacles », *Le Devoir*, 25-26 juin 2005.

Papineau, Philippe, « Le choc des trois Amériques », *Le Devoir*, 14 novembre 2005.

Perez, Rodrigo, «The Next Big Scene: Montreal», *Spin Magazine*, février 2005.

Robillard Laveaux, Olivier, « Montréal ville ouverte », *Voir*, 31 mars 2005.

Robillard Laveaux, Olivier, « Un samedi aux anges », *Voir*, 5 mai 2005.

Trottier, Dannick et Deschenaux, Audrée, « “Quelque chose se passe”. Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, 31 mars 2005.

Sites Web :

Radio Centre-ville ou CIBL : <http://www.cibl.cam.org>.

Festival des Francouvertes : <http://www.francouvertes.org>.

Label Indica : <http://www.indica-records.com>.

Salle de spectacle le Kola Note : <http://www.kolanote.com>.

Collectif politique La Pointe d'espace libertaire : <http://www.lapointelibertaire.org>.

Disquaire Les Anges Vagabonds : <http://www.lesangesvagabonds.com>.

Café-restaurant l'Utopik : <http://www.lutopik.org>.

Organisme sans but lucratif Santropol Roulant : <http://www.santropolroulant.org>.

Société pour la relève dans l'espace musical francophone : <http://www.sopref.org>.

Ville de Montréal : <http://ville.montreal.qc.ca>.