

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

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

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

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

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

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

Université de Montréal

Les « musiques émergentes » à Montréal.
Devenir-ensemble et singularité

par
Martin Lussier

Département de communication
Faculté des arts et sciences

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

Mai 2008



© Martin Lussier, 2008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :
Les « musiques émergentes » à Montréal.
Devenir-ensemble et singularité

Présentée par :
Martin Lussier

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

..... Thierry Bardini président-rapporteur

..... Line Grenier directrice de recherche

..... Kim Sawchuck membre du jury

..... Charles Stivale examinateur externe
(Department of Romance Languages
and Literatures, Wayne State University)

..... Monique Desroches représentante du doyen de la FESP

Sommaire

Cette thèse s'intéresse aux « musiques émergentes » tel qu'elles font tenir et agir ensemble des éléments bigarrés – divers sons, des organismes, des artistes, des enjeux, des artisans, des lieux ou des événements, par exemple. Leur hétérogénéité et leur côté diffus en font un phénomène difficilement cernable dans les termes exclusifs des systèmes classiques de catégorisation. Si la catégorie est notamment fondée sur le partage d'une caractéristique commune par tous les termes qu'elle recouvre, les « musiques émergentes » ne se définissent pas par quelque essence, propriétés communes ou vérité immanente. Plutôt que de se pencher sur ce que sont les « musiques émergentes » en y cherchant les propriétés essentielles permettant de les délimiter, cette thèse explore comment elles deviennent-ensemble, c'est-à-dire comment se joue un mouvement qui transforme chaque point de la catégorie et ce qui la peuple en le faisant entrer dans un mouvement les regroupant. Afin d'explorer cette piste, cette thèse propose une démarche méthodologique s'attardant à la surface, c'est-à-dire non pas à la profondeur des choses mais à leur extériorité et leur effectivité.

Cette thèse propose d'explorer quatre lieux où le devenir-ensemble des « musiques émergentes » s'expose de façon particulière. Je m'attarde d'abord à la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), en analysant les façons par lesquelles ce lieu produit des connaissances sur et pour les « musiques émergentes » et les redistribue par des activités de formation. Le deuxième lieu est un conflit ayant éclaté au début des années 2000 entre la Guilde des musiciennes et

musiciens du Québec, les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles montréalais et les musiciens « émergents »; il met l'accent sur les pratiques de partage et de distribution autour d'un axe d'affrontement et sur les tactiques de la Guilde afin de repeupler la césure qui s'y établit. Le troisième lieu est un gala dédié aux « musiques émergentes » participant à les totaliser et à établir ce qui compte ou doit en être valorisé. Enfin, le dernier lieu où est exploré comment se déploie le devenir-ensemble des « musiques émergentes » est le discours public entourant le « buzz Montréal », c'est-à-dire l'attention médiatique créée autour des musiques associées à Montréal et son effectivité pour les « musiques émergentes ». Cette thèse fait résonner le concept de devenir-ensemble dans ces lieux en s'attardant aux façons par lesquelles il y est exposé et permet d'y faire tenir ensemble l'hétérogénéité des « musiques émergentes », ainsi qu'à son effectivité les incitant à devenir d'une certaine façon.

Mots-clés : Musique populaire – Devenir – Singularité – Exemple – Opérateur – Événement – Catégorie

Abstract

This doctoral thesis focuses on « emergent musics » in Montréal, from the perspective that they hold together and make it possible for heterogeneous elements – sounds, organisations, artists, artisans, venues or events, for example – to act collectively. Because of their heterogeneity and diffuseness, they put into question the classical categorical logic. This logic is based on the idea that all members of an ensemble share at least one characteristic. But « emergent musics » cannot be defined by some essence, inherent properties or immanent truth. Rather than examining what « emergent musics » are or what are their shared characteristics, this thesis focuses on how they are becoming-together. It follows a methodological path that concentrates the attention on the surface, that is, focuses not on the depth of things but, rather, on their exteriority and effectivity.

This thesis explores four sites where the becoming-together of « emergent musics » surface in a particular way. The Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) is the first site where I analyze the ways in which a knowledge about and « emergent musics » is produced, and returned back to them through educational activities. The second site is the conflict which involved Québec's musicians Guild, Montréal's bars and small venues owners, and « emerging » musicians in the first years of the 21st century. I focus on the practices that divide and distribute these groups along particular axes of confrontation, and other practices that aim at re-peopleing the distance created by and through the conflict. The third site is an award

ceremony celebrating « emergent musics » that, I contend, contributes to their totalization and to the establishment of what matters or ought to be valued. The fourth and final site where I explore the deployment of the becoming-together of « emergent musics » is the public discourse on the « buzz Montréal », that is the media frenzy surrounded musics associated with Montréal. This thesis makes the concept of becoming-together resonate into these sites by focusing on how it is exposed, and holds together the heterogeneity and effectivity of « emergent musics » and encourages its becoming in a particular way.

Keywords : Popular music – Becoming – Singularity – Example – Operator –
Event – Category

Table des matières

Sommaire	iii
Abstract	v
Table des matières	vii
Liste des tableaux et figures	xi
Liste des abréviations utilisées	xii
Remerciements	xiv
Introduction	1
Les « musiques émergentes » ?!?	1
Le FMEAT, l'hétérogénéité, l'évanescence	4
... dans cette thèse	10
Quelques principes organisants	14
Un. Devenir-ensemble et « musiques émergentes »	17
Première partie : devenir	17
Un problème : « ce n'est pas un style »	21
Devenir-ensemble et propagation	26
<i>Devenir-ensemble et singularité</i>	28
<i>Endurer, propager</i>	36

Une question d'étiquette(s)	45
« <i>Il faut se donner un nom</i> »	46
<i>L'être-appelé « musiques émergentes »</i>	52
Deuxième partie : surfacer	58
Surface	59
<i>À la surface</i>	60
<i>Stratégie de surfacage</i>	66
<i>Mise en oeuvre</i>	74
Deux. L'opérateur-SOPREF	77
La SOPREF, un centre de calcul	79
La SOPREF et l'expérience	84
<i>Le Bottin des musiques amplifiées</i>	87
<i>La mise à jour</i>	92
<i>La grille de l'expérience</i>	99
Les connaissances, l'expertise	107
<i>Le manque de connaissances, ou former des corps</i>	108
<i>Le mandat et l'expertise</i>	118
L'opérateur-SOPREF	128
Trois. Affrontement, partage et mise à distance.	
L'affaire du Café Sarajevo	131
Un grand partage	131
Un tour d'horizon de la Loi sur le statut de l'artiste	136
(Dé)partager	139
<i>Distribuer de part et d'autre d'une ligne d'affrontement</i>	139
<i>Vers un nouveau secteur d'activité ?</i>	147
« <i>No taxation without representation</i> »	152

(Re)peupler la césure	157
<i>L'implication</i>	158
<i>Le CDDM, ou donner forme au dialogue</i>	163
Guilde, « musiques émergentes » et autoproduction	172
Quatre. « Il me semble qu'elles sont bien compliquées les enveloppes cette année! » L'exemplarité des MIMIs	176
Les MIMIs	176
Totaliser	182
<i>Célébrer la totalité</i>	183
<i>Processus de totalisation : du délégué au recensement</i>	195
Attirer l'attention ou donner en exemple	205
<i>Attirer l'attention, faire connaître</i>	206
<i>Un exemple exemplaire</i>	209
<i>Voter</i>	212
Fédérer	219
<i>Capter et intégrer</i>	221
<i>Rockisation</i>	225
Les MIMIs et le GAMIQ	228
Cinq. Le « buzz Montréal »	231
Arcade Fire : icône d'un « buzz »	231
Montréal est l'émergence, l'émergence est Montréal	236
<i>Faire l'événement</i>	237
<i>Le développement culturel ou la gestion de l'événement</i>	242
<i>Le son de Montréal</i>	251
Brisure de symétrie	258
<i>L'ère des « musiques émergente »</i>	258
<i>Changement d'échelle</i>	274

Conclusion.	284
Petit retour	284
Petit détour	290
<i>Le pouvoir</i>	290
<i>La filiation</i>	293
<i>Les nouvelles technologies</i>	295
Pour ne pas conclure...	298
Bibliographie	301
Annexe A. Index	xvi
Annexe B. Liste des personnes rencontrées	xix

Liste des tableaux et figures

Tableau 3.1	Genres musicaux représentés au cours des rencontres du CDDM	172
Tableau 4.1	Répartition des catégories des cinq premières éditions du gala des MIMIs	187
Tableau 4.2	Répartition annuelle des catégories du gala des MIMIs pour les années 2003 à 2006	188
Figure 2.1	Section nord du Centre d'information pour les musiques émergentes (CIME)	85
Figure 2.2	Section est du Centre d'informations pour les musiques émergentes (CIME)	90
Figure 2.3	Le Wiki SOPREF, ou la version en ligne du guide <u>Autoprod 101</u> : Fiche 1 – Introduction aux fiches thématiques	96
Figure 2.4	Le <u>Bottin des musiques amplifiées</u> dans sa version en ligne	97
Figure 2.5	Publicité de la SOPREF dans <u>Bang Bang</u>	126
Figure 3.1	Illustration tirée de <u>La Presse</u> sous le titre <u>La Guilde des musiciens a-t-elle sa place dans les bars ?</u>	145
Figure 4.1	Proposition de trophée mutant pour les MIMIs	191
Figure 4.2	Bulletin de vote des MIMIs tiré de l'hebdomadaire <u>Mirror</u> , le 2 mars 1995	213
Figure 5.1.	Page frontispice du cahier Arts et spectacles du quotidien <u>La Presse</u> , le samedi 15 janvier 2005	252

Liste des abréviations utilisées

ADISQ :	Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo
AFM :	American Federation of Musicians
AMAQ :	Association des musiciens en auto-production du Québec
AMIQ :	Association de la musique indépendante du Québec
APLACE :	Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente (devient APLAS en mai 2006)
APLAS :	Association des petits lieux d'art et de spectacles (anciennement APLACE)
BAM :	Bazard alternatif de Montréal (anciennement la FOIN, devient par la suite le SMIM)
BANQ :	Bibliothèque et archive nationale du Québec (anciennement la BNQ)
BNQ :	Bibliothèque nationale du Québec (devient BANQ en 2006)
CAM :	Conseil des arts de Montréal
CDEC :	Corporation de développement économique et communautaire
CDDM :	Comité de développement de la diversité musicale
CJM :	Conseil jeunesse de Montréal

CRAA :	Commission de reconnaissance des associations d'artistes (devient CRAAAP en juin 1997)
CRAAAP :	Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (anciennement CRAA)
CRTC :	Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes
FDM :	Faites de la musique !
FDMA :	Forum des musiques amplifiées
FOIN :	Foire des indépendants du disque (devient le BAM, puis le SMIM)
FMEAT :	Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue
GAMIQ :	Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec
IASPM :	International Association for the Study of Popular Music
IRMA :	Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (organisme situé en France)
MIMIs :	Montréal's International Music Initiative (anciennement Montréal's Independent Music Industry jusqu'en 2000)
OCPM :	Office de consultation publique de Montréal
OSM :	Orchestre symphonique de Montréal
ROCQ :	Organisation québécoise pour le réseautage culturel
SMIM :	Salon de la musique indépendante de Montréal (anciennement la FOIN et le BAM)
SOCAN :	Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SODEC :	Société de développement des entreprises culturelles du Québec
SODRAC :	Société des droits de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada
SOPREF :	Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone
SPACQ :	Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec
UDA :	Union des artistes

Remerciements

« Une thèse, ça s'écrit à plusieurs ». J'ai souvent entendu ou lu cette remarque, mais la réalisation de cette thèse a été l'occasion d'en apprécier la justesse. Bien entendu, il m'est impossible de souligner la contribution de chacun, mais j'aimerais tout de même mettre l'accent sur quelques personnes qui y ont contribué de façon particulière.

En premier lieu, merci Line : cette thèse n'aurait pu voir le jour sans ta générosité, ta patience et, je dois l'avouer, ta bonne humeur contagieuse. Nos rencontres de travail ont été pour moi de précieux moments intellectuels mais aussi, et surtout, personnels. Merci de m'avoir accompagné dans cette thèse : tu y as joué le double rôle d'inspiration et d'amie chère.

Je tiens à souligner l'appui de mes parents, Gisèle et Jacques, qui m'ont encouragé contre vents et marées, et m'ont offert un soutien indéfectible. Une mention toute spéciale à mon père qui m'a lu et relu de nombreuses fois. Tu as permis de rendre cette thèse un peu plus compréhensible.

J'aimerais mentionner l'apport de mes collègues du laboratoire CPCC, qui ont tous participé à leur façon au bouillonnement ayant donné naissance à cette thèse. Je m'en voudrais de ne pas remercier Christine avec qui je partage depuis près de cinq ans des charges de cours, qui m'a montré par l'exemple ce que représentait l'amour de l'enseignement.

J'aimerais souligner l'appui financier constant qui m'a été accordé, notamment de la part du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le Département de communication de l'Université de Montréal, le groupe COGÉCO, le Syndicat des chargés de cours et l'Agence Québec-Wallonie Bruxelles pour la jeunesse.

Je tiens également à remercier les artisans et musiciens associés aux « musiques émergentes », ceux qui ont participé directement à cette thèse – surtout Cynthia (anciennement) à la SOPREF – comme ceux que j'ai pu côtoyer au cours des années, et qui ont fait que cette thèse semble aujourd'hui si opportune.

Enfin, Virginie, ma belle et douce, à qui j'ai confié mes mille inquiétudes et paniques, et qui en a fait des instants de joie furtive à ses côtés. En plus d'être ma lectrice et conseillère attentionnée, tu es mon petit îlot de bonheur et de tendresse dans la folie quotidienne...

Introduction

Les « musiques émergentes » ?!?

Dans cette thèse, je m'intéresse aux « musiques émergentes » en tant que lieu permettant d'explorer des façons de faire tenir et agir ensemble des éléments hétérogènes – sons, organismes, acteurs, enjeux, lieux événements – qui ne se réduisent pas aux modes de regroupement les plus usités en musique populaire – genre, style, sous-culture et communauté, par exemple. Depuis quelques années, la montée des « musiques émergentes » dans le paysage culturel et médiatique québécois – montréalais plus particulièrement – se fait de plus en plus sentir. Comme le note un journaliste, elles occupent en partie la place que d'autres modes de regroupement ont traditionnellement tenue :

« Notez au passage (ha, ha...) qu'« artistes émergents » est désormais l'expression consacrée mais non moins bancale qui a remplacé « artistes de la relève » dans le jargon musical. À l'époque, on s'amusait à dire : « Relève ? Pourquoi ? Quelqu'un est tombé ? » Faudra désormais s'habituer à lancer du tac au tac : « Émergents ? Quelqu'un s'est-il noyé ? » (Titley, 2003b: 32).

Pour ma part, les « musiques émergentes » se sont glissées subrepticement dans ma vie. La première fois que je me suis aperçu de leur présence, nous étions en 2002 et je préparais mon mémoire de maîtrise sur la scène punk montréalaise. De nombreuses personnes avec lesquelles je discutais glissaient du punk aux « musiques émergentes » dans leurs propos. Je m'étais alors demandé ce que voulait dire cette expression, mais ce n'est qu'une année plus tard que je donnais une forme à ce questionnement et en faisais le tremplin de mes études doctorales. Depuis cette première prise de conscience,

les « musiques émergentes » ont fait tout un périple au sein même de mes intérêts de recherche, traçant entre eux un fil d'Ariane me menant d'un projet à l'autre. Elles m'ont fait voyager dans une littérature que je ne connaissais pas jusqu'alors en raison de leur évanescence particulière – sur laquelle je reviendrai. Elles m'accompagnent également dans mon baladeur mp3, dans mes discussions, dans les fêtes entre amis, dans mes lectures et dans mes écrits académiques.

Ce qui est frappant des « musiques émergentes » est leur hétérogénéité, leur fluidité, leur côté diffus et leur évanescence. De nombreux intervenants du monde culturel, médiatique et politique ont d'ailleurs souligné la difficulté d'en cerner les contours. À titre d'exemple, Culture Montréal, un organisme sans but lucratif voué au développement culturel de la métropole québécoise, maintient depuis 2001 un comité « Relève et Émergence »¹ dédié à la possible intégration des acteurs de cet ensemble aux diverses instances décisionnelles et consultatives de la Ville de Montréal, qu'elles soient économiques ou culturelles. De cette façon, le comité doit garantir que le discours de Culture Montréal tienne compte des intérêts et des idées des acteurs de ce monde difficilement préhensible : « L'émergence est associée à un nouveau courant, à l'installation d'une nouvelle pratique artistique et culturelle qui pourra devenir tendance ou reconnue, mais qui n'est pas encore identifiable ou catégorisable » (Legault, 2002: non paginé). Cette difficulté d'identifier ou de catégoriser « l'émergence » fait écho à celle ressentie par le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) qui annonçait en février 2008 son intention d'établir des quotas radiophoniques applicables aux « artistes émergents » qu'auraient à respecter les nouveaux demandeurs de licence de diffusion. Afin d'y arriver, le CRTC a lancé un « appel aux observations » sur un projet de définition des « artistes émergents » :

« [...] les requérants [étaient invités] à proposer une définition de l'expression 'artiste émergent' appropriée aux formules musicales exploitées. Des discussions avec des requérants individuels sur la promotion et le temps d'antenne des artistes émergents ont suivi lors d'audiences publiques [...].

¹ En 2005, le comité a été renommé « Relève et pratiques émergentes », des suites de la définition de l'émergence qu'il a établie à la suite de ses travaux. Cette définition présente l'émergence comme une forme de pratique artistique.

Toutefois, l'absence d'une ou de plusieurs définitions couramment acceptées a limité les discussions » (CRTC, 2008a: non paginé)².

Que ce soit dans le cas du comité de Culture Montréal ou dans celui du CRTC, la difficulté de saisir « l'émergence » – et les « musiques émergentes » par la bande – comme un objet arrêté et cernable soulève le problème de leur rassemblement même : comment des musiques, des acteurs, des organismes, des idées ou des lieux, par exemple, aussi hétérogènes peuvent tenir ensemble ? Culture Montréal et le CRTC sont deux lieux parmi un nombre impressionnant d'autres où l'ensemble « musiques émergentes » est posé à la fois comme indéniable et problématique.

Comme je le souligne à quelques reprises au cours de cette thèse, cette non-évidence des « musiques émergentes » est présentée comme allant de soi par plusieurs. Prenant cette non-évidence au sérieux, l'objectif de cette thèse est d'explorer non pas les propriétés des « musiques émergentes » mais leurs façons de devenir-ensemble, c'est-à-dire d'entrer dans un processus d'appartenance à une communauté sans identité propre. Elle ne représente donc pas une tentative de définir ce que sont les « musiques émergentes ». J'y propose plutôt d'explorer certains lieux et processus présidant à leur transformation et à leur maintien en un ensemble ne tenant pas *a priori* sur le partage d'une caractéristique commune. S'inspirant de la conception de l'identité comme une chose non fixée, toujours en transformation et remise constamment en jeu qui est issue notamment des études culturelles, cette thèse présente les « musiques émergentes » comme un ensemble hétérogène, diffus, mouvant et aux frontières poreuses – bref, non pas comme un être déterminé, mais comme un devenir. Quelles figures concrètes prennent les « musiques émergentes » et leur hétérogénéité constitutive ? Une incursion dans l'un des endroits où elles sont apparues de façon particulièrement ostentatoire au

² Il est à noter que le CRTC propose déjà un angle particulier à cette définition. En effet, dans l'appel aux observations sur le projet de définition des « artistes émergents » il est précisé qu'une telle définition doit « [...] le plus possible s'inspirer d'un mélange des mesures de popularité les plus pertinentes, dont le temps d'antenne, [et] les ventes » et « [...] se fonder sur des renseignements facilement accessibles à tous [...] » (CRTC, 2008a: non paginé). De plus, le CRTC publie en même temps que son appel aux observations un rapport proposant neuf définitions des « artistes émergents », utilisant toutes le temps écoulé depuis la première apparition d'un album ou d'une pièce musicale de l'artiste au Top 100, au Top 60 ou au Top 40 – palmarès déterminés selon différentes publications des industries musicales canadiennes et internationales – comme la mesure de « l'émergence » (CRTC, 2008b).

cours des dernières années en fournira un premier aperçu : le Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue (FMEAT ou FME).

Le FMEAT, l'hétérogénéité, l'évanescence

Le 28 août 2003 a lieu le lancement de la première édition du FMEAT à Rouyn-Noranda au Québec. Celui-ci est l'occasion de concerts rassemblant des artistes aux sonorités disparates, aux statuts différents, à la reconnaissance très inégale et qui participent de réseaux divergents. L'hétérogénéité des artistes invités est d'ailleurs l'un des points marquants du festival, comme le souligne un animateur de radio en présentant le FMEAT :

« Qu'ont en commun Avec pas d'casque³, Dobacaracol⁴, Dany Placard⁵, Call me poupée⁶, Fredric Gary Comeau⁷, les Frères Cheminaud⁸, Thomas Hellman⁹,

³ Le duo Avec pas d'casque est créé en 2004. En 2006, ils lancent leur premier album complet, Trois chaudières de sang, pour lequel ils sont mis en nomination dans la catégorie Album de l'année – Country ainsi que dans la catégorie Prise de son et mixage de l'année au gala de l'ADISQ 2006.

⁴ Dobacaracol est un duo fondé à Montréal en 1998. Le groupe lance son premier album en 2001, Le Calme-Son, qui sera suivi de Soley en 2004. En 2006, Dobacaracol remporte le prix MIMI dans la catégorie Cosmopolitain. Le duo a également remporté le prix Album de l'année – musique du monde (2005) au gala de l'ADISQ et a été mis en nomination dans la catégorie Artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec en 2006.

⁵ Dany Placard s'est fait connaître dès le début des années 2000 comme chanteur et guitariste du groupe Plywood ¾. Avec ce groupe, Placard a produit deux albums – Plywood ¾ (2002) et Beauté mécanique (2004) – avant de se lancer dans une aventure musicale en solo. En 2005, il lance son premier album en solitaire, Rang de l'église, suivi en 2008 de Raccourci. Entre les deux, Placard produit un album en duo avec Carl-Éric Hudon, lui aussi chanteur compositeur et interprète solo : Hudon-Placard (2007). Avec Plywood ¾, en duo avec Hudon et en solo, Placard a été mis en nomination dans les catégories Album 2004, Réalisation et Feng Shui dans le cadre de l'édition 2005 des MIMIs, ainsi que dans la catégorie Meilleur album folk/country au GAMIQ 2007, alors qu'il a remporté le prix Contenant aux MIMIs 2003.

⁶ Créé en 2004 à Québec, Call Me Poupée est un duo musical qui s'est vite fait remarquer avec son premier disque, Western Shangai, sorti en 2006. Le groupe a d'ailleurs remporté le prix Étoile montante aux MIMIs de la même année et a été mis en nomination en 2007 pour le prix Album de l'année – alternatif au gala de l'ADISQ.

⁷ Fredric Gary-Comeau s'est fait connaître comme auteur de nombreux recueils de poésie dès 1991. En 1999, il produit un premier album, Another Broken Lullaby, avant de se joindre à Audiogram – une compagnie de disques d'importance au Québec – et de lancer son deuxième opus, Hungry Ghosts (2001), suivi de Ève rêve en 2006. Fredric Gary-Comeau s'est mérité plusieurs nominations, notamment au gala des MIMIs 2006 dans la catégorie International.

⁸ Les Frères Cheminaud est un groupe créé en 2003 dans la région du Lac St-Jean, au Québec. En 2004, ils produisent leur premier album – L'jour pis la nuit – suivi en 2006 par Les hommes des tavernes. Le groupe a été mis en nomination dans le cadre de l'édition 2007 du GAMIQ dans la catégorie Meilleur album folk/country.

⁹ Auteur, compositeur et interprète, Thomas Hellman lance en 2002 son premier album en anglais : Stories from Oscar's Old Café. En 2005, il récidive en français, avec l'album L'appartement, qui est suivi d'un retour à la langue de Shakespeare avec Departure Songs en 2007. En 2006 il a été mis en nomination

WD-40¹⁰, Caféine¹¹, Artist of the year¹², Plaster¹³ et plusieurs autres [...] ? Ils seront tous en Abitibi-Témiscamingue la fin de semaine prochaine pour participer au FME, le Festival de musique émergente » (Masbourian, 2006: non paginé).

Cette façon de présenter le FMEAT met en relief non seulement que les artistes cités n'ont rien en commun *a priori*, mais que ce qu'ils partagent est avant tout leur présence au festival. La naissance de ce dernier fait écho à la montée des « musiques émergentes » dans le paysage culturel du Québec :

« Scène émergente, musiques émergentes, maintenant un festival de l'émergence : Pierre Thibault, coorganisateur du premier Festival de musique émergente d'Abitibi-Témiscamingue, l'admet : 'D'accord, on commence à être tannés d'entendre le mot' » (Renaud, 2003b: B10).

pour les prix Félix de l'Auteur compositeur de l'année et de Révélation de l'année dans le cadre du gala de l'ADISQ. En France, son album L'appartement a été salué par l'Académie Charles Cros.

¹⁰ WD-40 est un groupe formé en 1994 dans la région du Saguenay. Dès sa première maquette, le groupe reçoit un support considérable de la part des radios communautaires et étudiantes du Québec. WD-40 lance son premier album complet en 1996, Crampe en masse, suivi de Aux Frontières de l'Asphalte (1999) et de Fantastik Strapagosse (2001). Suite à ce dernier album, les membres du groupes se séparent. En 2004, le groupe est reformé – avec quelques modifications au personnel – et un nouvel album est préparé, Saint-Panache, qui est lancé en 2006. La même année, une anthologie des enregistrements du groupe effectués entre les années 1995 et 2000 est produite : Tout pour le rock, Anthologie 95-00. WD-40 a remporté deux prix dans le cadre des MIMIs : Artiste populaire (2000) et Artiste rock'n roll (2001). Alex Jones, le bassiste et chanteur du groupe a quant à lui été mis en nomination dans la catégorie Meilleure bête de scène aux MIMIs 2001. Le groupe a entre autres été mis en nomination pour le prix Meilleur album rock'n roll dans le cadre de l'édition 2007 du GAMIQ et dans la catégorie Album de l'année – country au gala de l'ADISQ de la même année.

¹¹ Xavier Caféine s'est fait connaître dès 1997 avec le groupe de musique Caféine avec lequel il remporta un succès grâce à son premier album Mal éduqué mon amour (1997) qui reçut, comme les albums qui suivront, un appui soutenu de la part des radios étudiantes et communautaires. Des changements au groupe précédent le lancement du deuxième album, Pornstar, en 2000 qui est également le dernier de l'aventure de Caféine. En 2004, Xavier Caféine est à la tête d'un nouveau groupe, Poxy, avec lequel il lance un album éponyme dans la langue de Shakespeare. Dès 2005, il lance son projet solo qui met fin, du coup, à Poxy et avec lequel il produit l'album Gisèle en 2006. Avec ses différents groupes et son projet solo, Xavier Caféine a été mis en nomination de nombreuses fois, notamment dans le cadre du gala de l'ADISQ – dans les catégories Album de l'année – rock et Interprète masculin de l'année (2007), entre autres – de l'édition 2007 du GAMIQ 07 – Artiste de l'année, Auteur-compositeur de l'année et Meilleur album rock'n'roll, qu'il a remporté – ainsi que dans celui des MIMIs – Album de l'année (2001), Meilleure bête de scène (2001), Artiste rock alternatif (2001) et Chanson de l'année (2006).

¹² Artist of the year est un groupe fondé en 2002 et se réclamant faire de l'électro funk. En 2004, le groupe lance son premier album, Le gala, qui sera suivi en 2005 de Cut Disco et en 2007 de Wreck la discothèque.

¹³ Créé en 2001, le groupe Plaster s'est fait connaître dans les milieux de la musique électronique avant de lancer son premier album First Aid Kit, en 2005. Plaster a été mis en nomination dans la catégorie Meilleur album électro au GAMIQ 2006 et Album de l'année – Musique électronique ou techno au gala de l'ADISQ.

Le succès du FMEAT est tel qu'il est considéré par plusieurs comme un événement incontournable de la rentrée culturelle (Robillard Laveaux, 2004a). Année après année depuis 2003, les reportages portant sur son déroulement sont dithyrambiques et le FMEAT est décrit comme l'un des festivals musicaux les mieux organisés au Québec. Il connaît également un succès populaire : à chaque année, le FMEAT souligne dans son bilan un taux d'occupation des salles de spectacles frisant les 100% (voir FMEAT, 2005, 2006b). Les spectacles organisés dans le cadre du festival sont très diversifiés et vont de petits concerts solo dans des cafés de Rouyn-Noranda à de grands événements extérieurs, en passant par des raves, des spectacles métal commençant aux petites heures du matin et des cocktail musicaux mettant en vedette des ensembles de musique classique ou des soirées « afrobeat ».

J'ai expérimenté l'hétérogénéité des « musiques émergentes » – sur le plan du son, mais aussi des lieux, des types d'artistes, etc. – lors de ma première visite au FMEAT en 2006. Le beau temps aidant, les différents lieux de spectacles utilisés par le festival gardaient les portes et fenêtres ouvertes sur la rue, laissant s'échapper les bruits des concerts ou des balances de sons en cours. Marcher sur l'avenue Principale de Rouyn-Noranda inondée par tous ces bruits s'échappant des différents lieux de concert m'a permis de sentir de façon particulière cette hétérogénéité des « musiques émergentes ». D'une sandwicherie émane une musique folk, blues et rock provenant d'un concert de Dany Placard qui côtoie une musique aux consonances à la fois hawaïennes et « musique actuelle » par René Lussier¹⁴ issue d'une salle située quelques immeubles

¹⁴ René Lussier s'est fait connaître dès le milieu des années 1970 comme guitariste dans de nombreux groupes et ensembles musicaux de Chambly et Montréal avec lesquels il produit quelques albums. C'est en 1983 qu'il lance son premier album solo, Fin du travail (version 1), qui est également la première production de la compagnie de disques qu'il crée, *Ambiance magnétique*. En 1989, Lussier lance son album phare, Le trésor de la langue, qui sera d'ailleurs réédité en 2007. Cet album lui vaut une reconnaissance publique impressionnante, dont le grand prix Paul-Gilson remis par la Communauté des radios publiques de langue française en témoigne. Il poursuit ses activités musicales au cours des années 1990 en lançant quelques albums, dont Le corps à l'ouvrage (1993) et Chronique d'un génocide annoncé (1998). En 2000, il lance Solos de guitare électrique, qui est suivi de Tombola rasa (2001), de Grand vent (2003) et de Prix du bonheur (2005). Entre ses nombreux albums et collaborations, Lussier a également collaboré à la musique de plus de 65 films. René Lussier s'est vu décerner le prix Artiste avant-garde dans le cadre de l'édition 2002 des MIMIs et y a été mis en nomination dans la catégorie Guru en 2004. Il a été notamment mis en nomination dans la catégorie Anthologie de l'année au gala de l'ADISQ en 2007.

plus loin; à un coin de rue de là, je pouvais entendre la musique de Call me poupée mélangeant « pop sixties façon Bardot période Gainsbourg, jusqu'aux musiques de films manière Moricone, [...] un zest de surf, de rockabilly, de country, de blues, de klezmer et d'électro » (FMEAT, 2006a: non paginé)¹⁵. Quelques rues plus loin, le bruit des balances de sons pour les spectacles qui auront lieu un peu plus tard en soirée se fait déjà entendre et met de l'avant des musiques aux consonances tout aussi diverses. Cette hétérogénéité qui s'entend, se ressent, se devine et parfois même se voit dans les rues de Rouyn-Noranda au cours du FMEAT a amené bon nombre de médias à soulever des questions quant à la définition de « musique émergente » utilisée par les organisateurs du festival : un Festival de musique émergente, c'est un festival de qui et de quoi ?

Cette question est l'une de celles revenant le plus souvent dans les entrevues médiatiques accordées par les organisateurs du FMEAT. Par exemple, au cours d'une entrevue radiophonique donnée par Sandy Boutin, principal instigateur et directeur général du FMEAT, l'intervieweur lui demande :

« Je regarde la programmation, je vous écoute et je vois qu'il y a des artistes – me semble-t-il – qui ont fini d'émerger. Quand on parle de Fredric Gary Comeau ou de d'autres, comme Xavier Caféine et tout ça, est-ce qu'on peut encore les considérer comme des artistes émergents ? » (Masbourian, 2006: non paginé).

La réponse de Boutin ne se fait pas attendre et met en exergue une conception des « musiques émergentes » comme un ensemble inclusif : « Ça dépend dans quelle définition on la prend [l'émergence]. Nous on la traite au sens très très large. Dans le sens où un gars comme Richard Desjardins¹⁶ pour nous, même s'il a vendu 50 000

¹⁵ Les références musicales ne sont pas de mon cru, mais sont tirées d'un dépliant promotionnel distribué sur le site du FMEAT dans lequel chaque artiste invité est présenté entre autres par le biais des genres dans lesquels s'inscriraient sa musique (voir FMEAT, 2006a).

¹⁶ Richard Desjardins a débuté sa carrière musicale au milieu des années 1970 comme pianiste et chanteur au sein du groupe Abbitibbi, avec lequel il lance un album en 1981 – Boom Town café. Après la dissolution du groupe, Desjardins lance son projet solo et produit son premier album, Les derniers humains (1988). En 1989, il collabore à l'enregistrement de Le trésor de la langue de René Lussier (voir note 14) en tant que pianiste et chanteur. C'est en 1990 qu'il lance Tu m'aimes-tu ?, son deuxième album en solo qui le propulse au sommet des palmarès québécois et lui vaut des critiques dithyrambiques. Cet album est suivi en 1999 de Boom boom, puis de Kanasuta (2004). Entre temps, le groupe Abbitibbi est reformé et lance en 1995 un album enregistré en concert. Desjardins a également écrit la musique du film Le Party, réalisé en 1990. Outre pour sa musique, il s'est fait connaître comme documentariste, notamment avec L'erreur boréale (1999) – qui lui a valu de nombreux prix, dont le Jutras (Québec) du

albums de son dernier album, il va rester émergent [...] » (Boutin, dans Masbourian, 2006: non paginé). Ce « sens très très large » dont parle Boutin va de pair avec l'hétérogénéité et la fluidité qui marquent les « musiques émergentes », non seulement dans le cadre du FMEAT mais aussi dans leur déploiement diffus sur la scène culturelle montréalaise. Lorsque je lui demande pourquoi il a donné ce nom à son festival, Sandy¹⁷ met de l'avant que l'ambiguïté des « musiques émergentes » est en elle-même intéressante :

« Ça n'existe pas, premièrement, une définition de la 'musique émergente', une [définition] précise. En as-tu trouvé une ? ['Non...'] Il y en a du monde qui se sont essayés, qui ont mis des affaires, mais ça diverge tout le temps et c'est toi qui l'adapte pas mal à ta sauce. [...] Et 'émergente', on trouvait que c'était *cool* parce que ce n'était pas qu'une question d'âge, c'était pas une question de style musical, c'était une question... tu fais émerger quelque chose. Je ne sais pas... » (Sandy, 3/8/2006).

L'hésitation de Sandy marque l'une des questions ayant servi de tremplin à cette thèse : comment penser les « musiques émergentes » si on ne peut les définir, voire déterminer avec exactitude leurs caractéristiques distinctives ?

En s'attardant aux réponses fournies par les organisateurs et les différents intervenants gravitant autour du festival à la question « Le FMEAT, c'est un festival de qui et de quoi ? », de multiples visages semblent apparaître. Par exemple, sur le site Internet du festival où est décrite la manifestation annuelle, comme c'est d'ailleurs le cas dans différents médias et documents promotionnels entourant le FMEAT, les expressions telles que « indépendant », « relève », « underground », « alternatif », « amplifié » ou « local », semblent constituer des synonymes sinon des équivalences ou, à tout le moins, des termes inter reliés. « Le Festival de musique émergente est un organisme à but non lucratif qui oeuvre dans le domaine de la diffusion de la musique indépendante »

meilleur documentaire en 1999 – et Le peuple invisible (2007). Depuis le lancement de Tu m'aimes-tu ?, Richard Desjardins a reçu une volée de prix Félix remis dans le cadre du gala de l'ADISQ dont Auteur-compositeur de l'année (1991 et 2004), Microsillon populaire de l'année (1991) et Album de l'année – populaire (2004). En 2004, Desjardins a reçu en France le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour son album Kanasuta.

¹⁷ Tout au long de cette thèse, et tel que j'en ai convenu avec les principales intéressées, je recours au prénom des personnes avec lesquelles j'ai eu un ou plusieurs entretien(s) aux fins de ma recherche. Je les remercie d'ailleurs pour leur générosité et leur disponibilité.

(FMEAT, 2007: non paginé), est-il possible d'y lire, alors que quelques lignes plus bas, la mission du FMEAT se lit comme suit :

« Le Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue est préoccupé par l'avenir de la relève musicale. Sa mission est de favoriser et de faciliter la diffusion de la musique indépendante québécoise et canadienne de même que l'émergence de sa jeune relève. La tenue d'un tel festival constitue une occasion importante de rendre accessible la musique indépendante à un auditoire avide de nouvelles musiques. Par ailleurs [...] le festival réunit toutes les conditions essentielles à un échange productif entre les acteurs de la scène locale » (FMEAT, 2007: non paginé).

L'utilisation indifférenciée – ou du moins, fortement apparentées – d'expressions telles que « indépendant », « relève », « underground », « alternatif », « amplifié » ou « locale », entre autres, afin de rendre compte des artistes, des organismes et des entreprises participant de près ou de loin au festival, leurs pratiques ou leurs productions musicales ne doit pas être considérée comme une paresse d'écriture ou un manque de rigueur. Au contraire, les distinctions et les indifférences qui sont tour à tour faites entre les termes sont elles-mêmes constitutives de l'ambiguïté de l'objet du festival.

Les distinctions comme l'absence de distinction entre bon nombre de termes marquent les rapports qu'entretiennent les « musiques émergentes » avec diverses manières de rendre compte de phénomènes musicaux. Constatant des glissements similaires dans les Caraïbes – notamment entre « soca », « rapso », « ringbang » et « ragga soca » – Jocelyne Guilbault propose qu'ils sont eux-mêmes significatifs :

« [...] music labels cannot be looked at as cultural products simply referring to existing popular musics with identifiable traits. The ways in which they are used seemingly indiscriminately at some times and not at others, on a regular basis, cannot be seen simply as the result of lack of musical knowledge or the mark of sloppy journalism. The differentiation as well as the lack of differentiation made between the terms is of and by itself indicative of particular rapports that are established among them » (Guilbault, 1997: non paginé).

Parfois utilisés comme synonymes, d'autres fois de façon complètement distincte ou encore afin de marquer des nuances en distinguant des sous-groupes, les termes marquent de façon ostentatoire par leurs glissements la fluctuation et l'hétérogénéité des musiques, des artistes, des organismes et des entreprises, entre autres, tenant ensemble dans et par les « musiques émergentes ». M'inspirant de la proposition de Guilbault,

loin de considérer l'utilisation non constante des différentes expressions comme un manque de précision dans la conception ou dans l'écriture, j'y vois au contraire une façon de mettre l'emphase sur la variabilité de la configuration des « musiques émergentes » et des liens qu'elles entretiennent avec ces divers modes de regroupement des phénomènes musicaux. Pour cette raison, j'utiliserai dans cette thèse l'expression « musiques émergentes » avec les guillemets afin de marquer leur non-évidence, leur hétérogénéité et leurs mouvements continuels – et ce, tout en sachant que ce n'est pas nécessairement la seule expression utilisée pour en discourir. Cette thèse prend de face le défi à leur regroupement que représentent leur fluidité et leur hétérogénéité aux niveaux des industries, des organismes, des artistes, des sons, des événements, des débats ou des lieux, par exemple.

... dans cette thèse

Le premier chapitre de cette thèse se penche sur le problème de l'inexistence, de l'impossibilité ou du caractère superfétatoire d'une définition arrêtée des « musiques émergentes » soulevé par Sandy, en prenant appui sur les discussions qui ont eu cours en 2005 dans le cadre d'une conférence regroupant des intervenants du monde de la musique montréalaise. Partant des difficultés de regrouper les différentes occurrences des « musiques émergentes » sur la base d'une caractéristique qui leur serait commune exprimées par les intervenants présents à la conférence, j'y propose une conceptualisation fondée sur les concepts de devenir-ensemble, de singularité, d'endurance et de propagation, empruntés aux penseurs Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben et Isabelle Stengers, notamment. Le premier chapitre prend à bras le corps la question : comment penser l'hétérogénéité et la non-évidence des « musiques émergentes » ?, et propose en guise de réponse de mettre l'accent sur les façons par lesquelles elles deviennent-ensemble. Ne pas chercher l'âme, mais explorer les processus qui paraissent à l'extérieur, s'attarder en somme « à la surface ». L'ensemble de disques, d'organismes, de décisions politiques, de débats et de discours médiatiques, par exemple, met de l'avant non pas l'essence, le sens caché ou la Vérité, mais bien la façon dont ces différentes occurrences deviennent-« musiques émergentes ». Cet intérêt non pas pour la Vérité éternelle des « musiques émergentes » mais leur positivité et leurs

mouvements marque la façon par laquelle je désire les aborder, les conceptualiser et les analyser. Pour ce faire, j'ai mis en branle une démarche ethnographique pavant la voie à une analyse de ce qui se passe « à la surface ». Se déroulant principalement de 2003 à 2008 à Montréal, cette démarche ethnographique implique la participation à des événements, des entretiens avec des intervenants des « musiques émergentes », des analyses du discours médiatique et des débats publics dans lesquels elles sont mobilisées, notamment. Pour ce faire, ce chapitre présente la stratégie de filature des « musiques émergentes » utilisant comme porte d'entrée la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) – un organisme explicitement voué aux « musiques émergentes ».

L'un des aspects qui se dégage des « musiques émergentes » tout comme du concept de devenir-ensemble est la primauté de la relation : ce qui est premier n'est pas les termes – ce gala, ce disque, cet artiste, etc. – ou l'ensemble – les « musiques émergentes » en tant que regroupement donné à l'avance – mais ce qui se joue entre eux. Le chapitre deux s'intéresse à un des lieux où cette primauté se déploie ostensiblement. Elle s'incarne dans la SOPREF, un organisme ayant pour mission de réseauter les multiples artisans des « musiques émergentes » entre eux afin qu'ils mettent leurs expériences en commun. Retraçant les activités de l'organisme, ce chapitre s'attarde au rôle d'opérateur du devenir-ensemble des « musiques émergentes » qui lui est conféré et qui l'implique dans la transformation de ses membres actuels et potentiels en « musiques émergentes ». Pour ce faire, une attention particulière est accordée aux façons par lesquelles la SOPREF déploie la notion d'expérience et y fonde sa production de connaissances sur et pour les « musiques émergentes ». J'explore également le travail de l'organisme afin de partager ces connaissances avec ses membres actuels et potentiels, les transformant du coup en « connaissants ». Le chapitre deux propose que le travail de la SOPREF participe à faire entrer les « musiques émergentes » dans un nouveau réseau de relations : en opérant la transformation de ses membres actuels et potentiels en « musiques émergentes », il les fait entrer en rapport avec d'autres instances industrielles, médiatiques et politiques, notamment.

Si le chapitre deux met de l'avant une certaine forme de rapprochement des « musiques émergentes », le chapitre trois met pour sa part l'accent sur le partage et l'affrontement. En effet, partant d'une « période trouble » marquée par une controverse entourant le rapport entre les propriétaires de bars et petites salles de spectacles, les musiciens « émergents » et la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec, il met l'accent sur les pratiques de partage plaçant les différents protagonistes les uns en face des autres. L'enjeu de ce chapitre est d'explorer comment le devenir-ensemble des « musiques émergentes » s'expose dans ce partage, dans la mise à distance et dans les efforts déployés pour repeupler l'interstice qui s'y dessine. J'y explore notamment les façons dont l'axe d'affrontement le long duquel le partage se joue est tracé et produit la distance entre les divers groupes intéressés : notamment, les façons par lesquelles le partage et le repeuplement de la distance s'effectuent au nom de la Loi sur le statut de l'artiste – une loi québécoise donnant un cadre légal aux relations entre producteurs et artistes. Ce chapitre s'attarde par la suite à la façon dont la Guilde, suite à un changement de garde au sein de son conseil d'administration, met de l'avant des efforts afin de repeupler la distance qui s'est dessinée entre elle et les musiciens « émergents ». Ces efforts permettent à la Guilde de se rapprocher des « musiques émergentes », mais de le faire en gardant une certaine distance : elle « rassemble le distant en tant que distant », pour paraphraser une formule de Guy Debord (1992). Dans l'interstice, le devenir-ensemble s'expose de façon particulière.

Les galas et cérémonies de toutes sortes tiennent une place importante dans la formation des canons et des regroupements en musique populaire (Watson & Anand, 2006). Ils y jouent un rôle exemplaire à plus d'un titre : ils incarnent un échantillon de l'ensemble présenté comme étant à valoriser. Le chapitre quatre propose l'exploration d'un gala et des activités l'entourant comme exemplaires des « musiques émergentes » : le Montréal International Music Initiative (MIMIs). Pour ce faire, je m'inspire du concept d'exemple proposé par Giorgio Agamben (1990, 2002), soulignant notamment sa position paradoxale comme un terme d'un ensemble valant pour tous les termes de cet ensemble. Ce chapitre s'attarde aux façons par lesquelles ce gala propose de célébrer la totalité des « musiques émergentes », notamment par le biais des catégories utilisées

pour la remise de prix et par le processus de mise en candidature visant à assurer leur totalisation. Mais le rôle de gala et sa participation à l'établissement de canons font aussi ressortir le caractère exemplaire de l'exemple : il montre ce qui doit être privilégié, ce qui fait office de figure incarnant des vertus à favoriser ou ce qui paraît particulièrement méritoire. Dans leur exemplarité, ils donnent une direction particulière au devenir-ensemble en établissant ce qui compte, notamment dans le cadre des rencontres du jury de mise en nomination, mais aussi en reprenant à son compte bon nombre de dichotomies circulant à une autre échelle et qui traversent le champ des études en musique populaire : entre autres les oppositions authenticité / commercialisation, qualité / quantité, obscurité / popularité qui se font mutuellement écho.

Il n'y a pas que les galas et cérémonies pour déterminer ce qui est le plus méritoire : les instances médiatiques y participent aussi. En 2004 et 2005, suite au succès critique de quelques groupes de musique montréalais, certains médias internationaux gratifient la ville du titre de « next big scene » (Carr, 2005; Perez, 2005). Cette attention nouvelle est rapidement qualifiée de « buzz Montréal » dans les médias locaux. Dans le cinquième et dernier chapitre de cette thèse, j'explore l'effectivité de ce « buzz Montréal » pour les « musiques émergentes », notamment par le biais du discours public l'entourant. L'une des deux pistes suivies dans ce chapitre est celle du rapport étroit établi au sein de cet événement entre Montréal et les « musiques émergentes ». Pour ce faire, j'y explore les discussions entourant la nouvelle politique de développement culturel de la Ville de Montréal, ayant eu lieu en 2005, ainsi que les propositions selon lesquelles il existerait un « son de Montréal » qui articulent, chacune à leur manière, la ville aux « musiques émergentes ». L'autre piste suivie dans ce chapitre est la façon dont le « buzz Montréal » ouvre la possibilité de fixer pour les « musiques émergentes » une ère particulière, une période cernable servant de pivot dans les discours dont elles sont l'objet. En ce sens, son événementialité est invitation à faire tenir ensemble une hétérogénéité par le biais d'une temporalisation. Au sein même de l'ère qui en découle, les différences entre les singularités sont aplanies : l'événement « buzz Montréal » favorise une certaine forme d'homogénéisation en mettant de l'avant « un » son, « une »

effervescence artistique, « une » industrie parallèle. Par cette bifurcation, le devenir-ensemble des « musiques émergentes » est incité à suivre un certain spectre de possibilités : il propose un chemin, ou du moins l'un des points de contrôle sur la trajectoire du devenir. Du coup, il marque un point par rapport auquel les acteurs devront se positionner dans leurs façons de rendre compte des « musiques émergentes ».

Quelques principes organisants

Cette thèse de doctorat prend appui sur une conception de la théorie inspirée des propositions de Michel Foucault et Gilles Deleuze (1972) portant sur le rapport théorie-pratique. Ceux-ci voient en la théorie une pratique qui ne se réduit pas à l'application de modèles sur une réalité « hors théorie ». Elle est au contraire une « boîte à outils » participant à faire apparaître l'objet de l'analyse. Du même coup, celui-ci transforme la théorie et lui fait subir des modulations qui en font un « appareil de combat » propre au contexte particulier de sa mobilisation. La théorie et les concepts spécifiques qui la peuplent ne sont pas convoqués dans cette thèse en tant que modèle à appliquer ou dans une perspective visant à « couvrir » l'ensemble de leur genèse, mais dans une rencontre entre eux et les « musiques émergentes ». En ce sens, cette thèse les convoque, mais n'en fait pas un « cadre » à l'intérieur duquel l'analyse se déploie. Au contraire, ils y sont mis à contribution pour les possibilités qu'ils ouvrent de « sortir du cadre », de penser les « musiques émergentes » dans toute leur hétérogénéité et de se voir modulés par leur rencontre. Chaque concept amène avec lui un certain bagage de questions, d'emphase et de problèmes particuliers, tout en traînant dans son sillage des relations plus ou moins tendues avec d'autres concepts qui permettent de dégager des points particuliers des « musiques émergentes ». Celles-ci les transforment également, en offrant à ces concepts une couleur particulière – notamment en en mettant certaines dimensions en valeur. Dans la rencontre, l'analyse surgit.

Cette conception de l'analyse comme d'une rencontre de laquelle concepts et objets ne ressortent pas inchangés est inspirée des propositions de Mieke Bal (2002) sur l'analyse culturelle. Celle-ci souligne que le concept organise le phénomène à l'étude et y génère des questions tout en devenant quelque chose d'autre, qui n'appartient plus à la logique

au sein de laquelle il a été créé. Concept et objet entrent ensemble dans une zone qui n'appartient en propre ni à l'un ni à l'autre, mais à leur rencontre en tant que telle :

« The *field* of cultural analysis is not delimited, because the traditional delimitations must be suspended; by selecting an object, you *question* a field. Nor are its *methods* sitting in a toolbox waiting to be applied; they, too, are part of the exploration. You don't apply a method [dont la base est le concept, pour Bal]; you conduct a meeting between several, a meeting in which the object participates, so that, together, object and methods become a new, not firmly delineated, field » (Bal, 2002: 4, emphase originale).

Bal utilise la métaphore du voyage – qu'elle emprunte à Jonathan Culler (2000) – pour rendre compte de ce processus : le concept est déplacé, déraciné en quelque sorte tout en étant chargé par sa trajectoire, ce qui ouvre la possibilité qu'il se transforme. Comme elle le propose, ce voyage transforme également le phénomène avec lequel le concept voyage, en l'investissant de problèmes et de questions nouvelles :

« [...] after returning from your travels, the object constructed turns out to no longer be the 'thing' that so fascinated you when you chose it. It has become a living creature, embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel spattered onto it, and that surround it like a 'field' » (Bal, 2002: 4).

Pour Bal, un concept n'est pas en soi bon ou mauvais par rapport à un phénomène particulier, il est plutôt adéquat ou non. Sa pertinence se mesure à l'organisation significative du phénomène qu'il croise et à la productivité de leur rencontre. Dans cette thèse, c'est dans la façon dont ils permettent de faire ressortir comment les « musiques émergentes » deviennent-ensemble que l'adéquation, la pertinence des concepts se fait valoir.

Enfin, dans chaque chapitre, les notes de bas de page sont nombreuses – la présente introduction l'illustre bien. Elles sont utilisées pour donner quelques informations concernant les différents artistes, organismes ou entreprises mentionnés dans le corps du texte. Ces précisions donnent un aperçu non-exhaustif des moments marquants, des réalisations et des reconnaissances obtenues de ces différents acteurs dans leur trajectoire publique respective. Les informations qu'elles contiennent ont été glanées auprès de différentes sources : les sites Internet officiels des acteurs concernés et d'autres ressources provenant du web – www.wikipedia.org et www.qim.com, entre autres –, reportages dans les médias imprimés, répertoires (SOPREF, 2003a et la

version en ligne)¹⁸, jaquettes de disques ainsi que différentes monographies de référence (par exemple: Brunet, 2003; Thérien & D'Amours, 1992), entre autres. L'objectif visé par ces notes est double : il s'agit à la fois d'une préoccupation éthique et d'une stratégie d'écriture. Outre le principe de payer tribut aux acteurs peuplant ou non les « musiques émergentes » et les faisant vibrer, les notes de bas de page permettent de donner aux lectrices et lecteurs une idée des trajectoires publiques des acteurs évoqués. N'étant pas l'objet de la thèse, elles décrivent de façon brève et partielle les acteurs mentionnés en prenant principalement appui sur les dates marquantes, les productions sonores, les succès notables ainsi que les nominations ou prix remportés dans le cadre de galas, de concours et d'autres occasions – empruntant ainsi la forme usuelle des dictionnaires de musique populaire. La nécessité de ces précisions est apparue en cours d'écriture de cette thèse, alors que bon nombre d'artistes, organismes ou entreprises étaient mentionnés dans les extraits utilisés. Leur évocation y joue bien souvent le rôle d'argument : ils sont utilisés en exemple, afin de nuancer un propos ou à titre de contre-exemple. Les multiples évocations des acteurs servent à faire référence à bien d'autre chose que l'artiste, l'organisme ou le lieu dont il est question : par exemple, ils peuvent être utilisés afin de mettre de l'avant un ensemble de connotations, de légitimer un propos ou de montrer des pratiques musicales spécifiques, notamment. Les notes de bas de page permettent ainsi de donner un aperçu des trajectoires des acteurs évoqués dans le corps du texte et parfois de faciliter la compréhension de sous-entendus permettant de mieux en apprécier l'utilisation, du moins en partie.

¹⁸ Pour plus de détails concernant ce répertoire, voir le chapitre deux de cette thèse.

Devenir-ensemble et « musiques émergentes »

Première partie : devenir

Ce chapitre présente une problématisation des « musiques émergentes » en utilisant comme tremplin les défis qu'elles semblent poser à leur regroupement qui se dégagent des discussions ayant cours aux premières Bazareries, lancées au printemps 2005 dans les locaux de la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal. Visant à instaurer une journée annuelle de réflexion¹, cet événement se veut l'occasion pour « [...] les artisans des musiques émergentes [de] se regrouper, dialoguer et analyser leur réalité afin d'en arriver à des solutions » (Robillard Laveaux, 2005c: 16). Les organisateurs évaluent à environ 100 personnes la participation aux Bazareries, la très grande majorité provenant des secteurs industriels (Cloutier & Kroepfli, 2005). Loin de se définir comme l'unique ou la première tentative du type, les Bazareries se réclament d'autres rencontres similaires visant à apporter un éclairage particulier sur les « musiques émergentes » – comme le Forum des musiques amplifiées (Les Bazareries, 2005a)². Les Bazareries s'inscrivent dans tout un ensemble d'espaces de discussion qui ont été

¹ Au moment de la première édition, les organisateurs présentent les Bazareries comme une occasion qu'ils souhaitent répéter annuellement. Cependant, ce fut la seule édition des Bazareries. Les organisateurs ont déplacé l'événement afin de le faire coïncider avec le Salon de la musique indépendante de Montréal (SMIM) – dont il sera question au chapitre cinq – qui est tenu à l'automne et de l'intégrer à ce dernier en tant que volet particulier. Comme me l'expliquait Ugo, le principal organisateur des Bazareries et directeur du ROCQ : « [...] on a décidé de tout mettre ça une même fin de semaine, à l'automne. Ce qui va arriver [en 2006] c'est que pendant le Salon il va y avoir quelques conférences. Cette année on va essayer une nouvelle formule [...], la formule 'conférenciers' plutôt que 'panels' parce que ça, ça prend plus de temps, plus d'espace, plus d'organisation [...]. On va faire ça entrecoupé avec les showcases [...] » (Ugo, 19/07/2006).

² Voir le chapitre deux de cette thèse.

ouverts depuis quelques années au Québec afin de faire le point sur les enjeux, les problèmes et les réalités du monde des « musiques émergentes » (par exemple, voir Croteau, 2004; Espaces Émergents, 2001). Mise en scène par ce qui devient dans les mois suivants l'Organisation québécoise pour le réseautage culturel (ROCQ)³, un organisme voué à stimuler ainsi qu'à « développer » les industries « alternatives, spécialisées et indépendantes » (ROCQ, 2008), la rencontre est présentée comme la « petite sœur » (Les Bazareries, 2005a: non paginé) du Bazard alternatif de Montréal (BAM) – une foire commerciale dédiée à l'industrie indépendante et alternative de la musique⁴. Les Bazareries ont pour fonction d'être le « volet formatif » (Cloutier & Kroepfli, 2005) de la foire commerciale en proposant un espace de réflexion et de formation pour les différents intervenants présents (Les Bazareries, 2005a). Entre autres, c'est par l'organisation de débats publics, la présentation de conférences et par la présence de kiosques d'information⁵ près de l'auditorium où les débats et conférences ont lieu que les organisateurs espèrent atteindre cet objectif.

À l'ordre du jour des Bazareries, les discussions portent notamment sur les nouvelles technologies, les médias, les salles de spectacles ainsi que les politiques publiques – des thèmes considérés par Ugo, le principal instigateur de l'événement, comme des « questions pertinentes » et « intemporelles » pour les « musiques émergentes » (Ugo, 19/7/2006). Dans l'esprit de mettre en valeur les acteurs méritants du point de vue de leur participation au développement industriel ou culturel des « musiques émergentes », un prix est également remis au cours de la journée. C'est le responsable du Comité de

³ L'acronyme utilisé par l'organisme ne correspond pas à l'ordre des mots composant son nom. Le jeu forcé d'homonymie avec le genre musical rock souligne la trajectoire de son principal dirigeant, Ugo Cloutier, qui s'est fait connaître comme co-président de la compagnie de disques Sick and Twisted, fortement associée à la scène punk montréalaise à la fin des années 1990 et au début des années 2000. J'avais d'ailleurs rencontré l'autre co-président de S&T dans le cadre de mon mémoire de maîtrise portant sur la scène punk de Montréal (Lussier, 2003). L'homonymie marque également que malgré l'hétérogénéité affirmée des « musiques émergentes » auxquelles l'organisme est consacré, le rock demeure une référence d'importance. Ce point sera aussi souligné au chapitre quatre de cette thèse, pour le cas du gala des MIMIs.

⁴ Il y sera fait allusion dans le cadre du chapitre cinq de cette thèse.

⁵ Les organismes qui tenaient un kiosque lors des Bazareries étaient la Société pour la promotion de la relève de l'espace francophone (SOPREF), la Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada (SODRAC), la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN), la Guilde des musiciens et des musiciennes du Québec, la Bibliothèque Nationale du Québec, l'école Musitechnic ainsi que le site de distribution musicale en ligne Bluetracks.

développement de la diversité musicale (CDDM) de la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec à l'époque⁶, Sébastien Croteau, qui se mérite le prix visant à souligner « [...] notamment ses travaux sur l'amélioration des conditions et de la reconnaissance des petits lieux de spectacle, ainsi que sa détermination à faire valoir les intérêts de la relève et de l'émergence musicale » (Cloutier & Kroepfli, 2005: 7). En plus de ce prix, le large spectre des thèmes des débats et de la trajectoire de carrière des invités ainsi que le mot d'accueil prononcé par le député provincial de la circonscription de Mercier et porte-parole de l'Opposition officielle en matières de relations internationales, de culture et de communications, Daniel Turp – qui contribue également à la recherche de financement pour l'organisation de la journée (Turp, 2005) – confèrent une place de choix aux Bazarderies sur l'échiquier culturel de Montréal.

Dans ce chapitre, je propose de m'attarder à deux questions qui apparaissent comme autant de régularités au sein des discussions ayant eu cours dans le cadre des Bazarderies et d'en faire l'objet d'une conceptualisation et d'une problématisation des « musiques émergentes ». En utilisant la journée de discussion, je désire faire de ces questions l'objet de mon attention et un prétexte pour proposer une façon de penser les « musiques émergentes » : ne pas reprendre « à la lettre » les interrogations des participants aux Bazarderies, mais questionner leur questionnement. Ainsi se dessine en filigrane des débats une interrogation des participants portant sur ce que sont les « musiques émergentes » et sur la terminologie à adopter afin d'en rendre compte de façon pertinente⁷. Faire de ces interrogations l'objet d'une problématisation demande de déplacer quelque peu le projecteur. Dans ce chapitre, je propose de prendre au sérieux leurs questionnements en y opérant un double déplacement : plutôt que questionner ce que sont les « musiques émergentes », prendre au sérieux leurs questionnements demande de poser en problème comment elles deviennent un ensemble, un

⁶ Le chapitre trois revient de façon détaillée sur la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec et le CDDM, notamment.

⁷ Évidemment d'autres enjeux traversent les discussions aux Bazarderies. En effet, un des panels portait explicitement sur les salles de spectacles – desquelles il sera question au chapitre trois –, un autre traitait du rapport des « musiques émergentes » aux médias – discuté en partie au chapitre cinq de cette thèse – alors qu'un débat avait pour objet leur rapport aux nouvelles technologies d'information et de communication. Il est à noter qu'à travers chaque panel la question de « ce que sont » les « musiques émergentes » se fait sentir. Dans ce chapitre, je laisse ces autres enjeux en suspens.

regroupement ? Ce double déplacement me permet de poser leurs questionnements en objet de problématisation et de conceptualisation en prenant un pas de recul. D'une part, le passage de « ce » à « comment » dans la question suggère un mouvement similaire sur le plan de l'objectif visé, allant d'une emphase mise sur la description des caractéristiques des « musiques émergentes » à une, sur les façons par lesquelles elles apparaissent. Du coup, ce mouvement implique, d'autre part, de concevoir les « musiques émergentes » non comme un être arrêté, mais comme continuellement en processus. Signalée par le déplacement de « être » à « devenir », cette transformation souligne la mouvance, la fluidité et le caractère jamais arrêté des « musiques émergentes ». Un deuxième questionnement qui traverse les discussions aux Bazareries et dont l'importance est soulignée dans les commentaires d'introduction à la journée faits par Turp, est celle de la terminologie : « J'aimerais bien avoir les actes du colloque pour ce qui est de l'ensemble des travaux, mais en particulier des travaux qui concernent la terminologie » (Turp, aux Bazareries, 21/05/2005)⁸. Quel est le bon mot ? Je propose également d'y opérer un déplacement analogue au premier allant de l'établissement d'un choix aux façons de faire ce choix et à son effectivité pour les « musiques émergentes ». Dans ce chapitre, le rôle des Bazareries est celui d'un tremplin à la problématisation des « musiques émergentes » en permettant dans un premier temps de poser la difficulté d'en cerner les contours selon les paramètres traditionnels de la catégorisation. Ceci est l'occasion de proposer une conceptualisation des « musiques émergentes » prenant au sérieux cette difficulté en mobilisant les concepts de devenir-ensemble, de singularité, d'endurance et de propagation. Les Bazareries permettent également de rendre explicite le défi de rassembler l'hétérogénéité des « musiques émergentes » sous une étiquette et d'en conceptualiser le recours. Enfin, dans la deuxième partie de ce chapitre, les propositions méthodologiques découlant de la problématisation et de la conceptualisation développée en première partie sont explicitées, mettant notamment l'emphase sur l'épistémologie de surface et sur la démarche ethnographique.

⁸ Les citations des discussions qui ont eu lieu aux Bazareries sont des transcriptions que j'ai faites d'après l'enregistrement produit par l'organisateur de la rencontre et auquel il m'a donné accès.

Un problème : « ce n'est pas un style »

Au cours de l'un des panels des Bazareries dédié aux politiques publiques et intitulé Alternative, relève et émergence, qu'est-ce que ça veut dire ?, le problème de la difficulté à cerner les contours des « musiques émergentes » selon les paramètres traditionnels de la catégorisation est soulevé. Ce que soulignent les différents intervenants à cette discussion est la difficulté de regrouper dans un ensemble déterminé par une caractéristique commune l'hétérogénéité des « musiques émergentes ». Dans leur propos, cette difficulté ne remet pas radicalement en question l'existence même de ce regroupement. L'un des intervenants au panel souligne que ce paradoxe issu de la difficulté à établir ce que sont les « musiques émergentes » vient de la multiplication des exceptions :

« À chaque fois qu'on va tenter d'établir certains paramètres, il va toujours y avoir des exceptions dans ce que j'appellerais 'l'industrie plus officielle'. Si on se dit que les 'musiques émergentes' c'est ceux qui vendent, je ne sais pas, 5000 disques et moins, bien il y a peut-être un Steve Faulkner⁹ qui fait ce métier-là depuis 25 ans, 30 ans, qui va se retrouver encore parmi la scène émergente. Donc, mon point là-dedans, c'est simplement de dire qu'on ne peut pas donner des critères d'admissibilité à une scène émergente sans qu'on trouve des exceptions » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005).

Faisant tenir ensemble une panoplie d'éléments bigarrés, les « musiques émergentes » sont le lieu de toutes les exceptions. En tant que suspension des règles, l'exception est ce qui les met de l'avant. C'est avec l'exception qu'elles sont rendues explicites par leur équivocité. Comme le souligne Saulnier, chaque règle susceptible de présider à la délimitation des « musiques émergentes » peut potentiellement être mise en exergue et questionnée par l'une de ses occurrences. Du coup, chaque occurrence met en évidence l'ensemble, mais le met en évidence comme équivoque. Cette équivocité est devenue en elle-même la règle pour les « musiques émergentes ». Le commentaire de Saulnier

⁹ Steve Faulkner s'est fait connaître au cours des années 1970 comme guitariste pour Plume Latraverse – un auteur-compositeur interprète reconnu pour son humour caustique – sous le pseudonyme Cassonade. Il participe à ce titre à l'album Pomme de route (1975) avec Latraverse, puis se lance dans une carrière solo avec l'album Cassonade, sorti en 1978, qui lui fait connaître le succès grâce à la chanson Si j'avais un char qui tourne généreusement à la radio. Ce disque sera suivi des albums studios À cheval donné on r'garde pas la bride (1980), Caboose (1992), Tesson d'auréole (2000) et Train de vie (2004). Dans le cadre du gala de l'ADISQ, Steve Faulkner a reçu les prix Album country de l'année en 1992 et Auteur-compositeur de l'année en 2001.

cité plus haut les fait apparaître comme un ensemble de règles suspendues, dont aucune ne se pose comme déterminante.

Trouver une règle permettant de penser les « musiques émergentes » comme le lieu de toutes les exceptions amène les participants du panel à discuter d'une des logiques les plus importantes en musique populaire : le genre. En ouverture du débat, les intervenants sont invités par l'animateur à se présenter et à offrir quelques commentaires préliminaires à la discussion. D'entrée de jeu, l'un d'eux propose : « Je pense que d'emblée, tout le monde s'entend pour dire que ce [les 'musiques émergentes'] n'est pas un style de musique » (Renaud, aux Bazareries, 21/05/2005). Le « style » auquel fait référence cet intervenant est présenté dans une logique de genre musical, l'une des formes les plus prégnantes de regroupement au sein des musiques populaires (Holt, 2007). À l'interchangeabilité des termes « style » et « genre » a parfois été opposée une hiérarchisation de l'un sur l'autre – dépendamment du point de vue – ou une complémentarité posée dans un rapport du spectre de possibilités du genre à son actualisation dans le style (voir Moore, 2002)¹⁰. Les deux réfèrent cependant aux rapports d'objets ou textes musicaux entre eux. Le genre et le style sont souvent décrits comme un ensemble de règles fixes trouvant leurs assises dans les attentes formelles particulières perçues à un certain moment (Brackett, 2002). Comme le souligne Johan Fornäs :

« A genre is a set of rules for generating musical works. [...] Genres are [...] more intersubjective than subjective phenomena. In each temporal and spatial context, there are certain genre definitions that are relevant and used by the most important groups of actors in the musical field : musicians, producers, marketers and audiences » (Fornäs, 1995: 394).

La possibilité de déterminer le genre auquel appartiendrait une musique par un ensemble de caractéristiques qu'elle posséderait est le fruit d'une longue tradition en musiques populaires (Fabbri, 1982, 1999; Holt, 2007; Toynbee, 2000). L'approche du genre/style

¹⁰ Allan Moore souligne que l'une des façons de distinguer « style » et « genre » est en isolant d'un côté ce qui a trait au geste musical, à la poétique à l'appropriation de règles de genre, et d'un autre côté ce qui a trait à l'identité, à l'essence de ce geste, à l'esthétique déterminée socialement. Ces différentes caractéristiques me semblent être synthétisées par cette proposition de Moore : « This distinction may be characterized in terms of 'what' an art work is set out to do (genre) and 'how' it is actualized (style) » (Moore, 2002: 441).

comme un ensemble d'attributs formels qu'un texte musical doit ou peut posséder suppose une relative stabilité de sa définition et son large partage par les musiciens, les amateurs, les médias ou les industries, entre autres. Penser les « musiques émergentes » comme ne se limitant pas à un genre/style implique que cette logique catégorielle y opère tout de même par la négative. Elle est l'un des modes par lesquels les « musiques émergentes » semblent poser problème pour les participants aux Bazarderies.

Depuis les travaux de Stephen Neale (1980) dans le domaine du cinéma, l'importance de la contribution du genre/style au processus de production, de circulation et de réception des produits culturels a été mainte fois soulignée. Que ce soit au niveau académique, industriel, étatique, artistique ou médiatique, la tendance à l'apposition et à la référence implicite ou explicite à un genre semble généralisée. Le genre/style participe, par exemple, de la critique musicale en lui offrant une référence à partir de laquelle se déployer : comme le souligne Simon Frith (1996), il incarne des attentes par rapport auxquels les jugements d'appréciation et les arguments les justifiant seront faits. De même, les industries musicales fonctionnent bien souvent sous l'impulsion du genre/style, permettant de faire ressortir des différences entre les pratiques, entre les marchés, entre les groupes sociaux, entre les produits musicaux, et de leur donner du coup un horizon d'attente (Negus, 1999). D'ailleurs, soulignant régulièrement leur quasi-inévitabilité, tout en montrant leur côté conjoncturel, les études en musiques populaires ont exploré l'effectivité des genres/styles : comment ils font des choses, et deviennent parfois des règles (Frith, 1996). Que ce soit, par exemple, dans l'organisation des entreprises de production de disques permettant de relier des marchés à des produits (Negus, 1999), dans le processus de composition/création des artistes (Toynbee, 2000), dans la façon d'agir sur scène (Frith, 1996; Walser, 1993), ou dans la production de ce qui vaut la peine qu'on se rappelle (Grenier, 1997), les genres/styles ont une productivité indéniable.

Penser les « musiques émergentes » comme le lieu de toutes les exceptions suggère qu'elles ne sont pas uniquement déterminées *a priori* par des caractéristiques textuelles. Qu'est-ce qui pourrait leur donner leur particularité en tant que genre/style ? Comme le

proposent Keith Negus et Patria Roman Velazquez, les caractéristiques formelles du genre/style sont articulées à certaines personnes, groupes et lieux qui, notamment, consomment, produisent ou font circuler les produits musicaux. Pour eux, cette articulation est traditionnellement pensée par le biais d'un ensemble de correspondances tissées entre des groupes, des lieux ou des personnes et certains genres musicaux. Ils soulignent que cet ensemble de correspondances permet, notamment, de qualifier la musique et de lui donner un genre/style :

« [...] what gives a music (a style or individual piece) its identity label (what makes a music Irish, Latin, Parisian, Chinese, bourgeois, African, or gay)? Are there enduring qualities shared by all music that is labelled in the same way and which enable them to be recognised from the *sound* alone? Inevitably the answer to such a question soon leads away from the music and towards the people who make that music, and to those who are observed, or assumed, to listen to and dance with that music » (Negus & Roman Velazquez, 2002: 135, emphase originale).

Negus et Roman Velazquez soulignent deux façons dont le genre/style est articulé à « the people who make that music, and to those who are observed, or assumed, to listen to and dance with that music ». La première met en jeu la reproduction des caractéristiques identitaires d'un groupe défini à l'avance dans un genre/style musical : par exemple, le punk serait l'expression ou le reflet des caractéristiques propres à une sous-culture particulière (Hebdige, 1979)¹¹. Cette conception « expressiviste » (Hesmondhalgh, 2005; Toynbee, 2000) donnant au genre/style des caractéristiques formelles découlant de celles d'un groupe social ou d'un lieu, notamment, a été lourdement critiquée. Comme l'expriment Negus et Roman Velazquez, cette façon de penser la correspondance entre l'identité culturelle et le genre/style musical est fondée sur la prémisse qu'il existe une connexion essentielle faisant de la première la cause nécessaire de la seconde :

« As has now been widely recognised and acknowledged, there are two

¹¹ L'homologie est le lien qui existe entre deux unités situées sur des plans différents au sein desquels elles tiennent une place similaire par rapport aux autres unités les entourant. Par exemple, pour Dick Hebdige, la genre punk est l'homologue d'autres caractéristiques associées à la sous-culture punk : « The objects chosen were, either intrinsically or in their adapted forms, homologous with the focal concerns, activities, group structure and collective self-image of the subculture. [...] The subculture was nothing if not consistent. There was a homological relation between the trashy cut-up clothes and spiky hair, the pogo and the amphetamines, the spitting, the vomiting, the format of the fanzines, the insurrectionary poses and the 'soulless', frantically driven music » (Hebdige, 1979: 114).

essentialisms here that fuse the idea that individuals, collectivities, and places possess certain essential characteristics and then link these to a further assumption that these can be found *expressed* in particular practices and cultural forms associated with those people » (Negus & Roman Velazquez, 2002: 136, *emphase originale*).

Le genre/style est en ce sens l'expression d'une identité culturelle préétablie, d'un groupe circonscrit, alors représenté dans des règles formelles. Des dimensions des personnes, groupes ou lieux peuvent être détectées dans le genre et, de ce fait, s'actualisent textuellement – c'est-à-dire qu'elles peuvent être déduites *a posteriori* du genre/style : « dis-moi ce que tu écoutes et je te dirai qui tu es ».

La deuxième façon dont le genre/style est articulé à des dimensions extra-textuelles met en scène un rapport entre le texte musical et les groupes, les lieux ou les personnes qui est inversé par rapport à « l'expressivisme ». De ce point de vue, le genre/style n'exprime pas l'identité culturelle mais participe à sa construction : *le* punk participe à faire de la sous-culture punk et *des* punks ce qu'ils sont. Negus et Roman Velazquez soulignent que, malgré ses considérables apports analytiques, ce renversement du rapport n'est pas une garantie contre les deux essentialismes dont ils ont fait mention plus tôt :

« [...] to make arguments like this, we have to know of the identity groupings that are associated with the music. We have to know, or make some sort of categorical assumption, that it is 'Jewish', 'black', or 'Latin' music which is contributing to the construction of a certain 'Jewish', 'black', or 'Latin' identity. Despite a move towards a 'constructivist' position, the argument is not quite as open or non-essentialist as it might seem. [...] Instead of folk music (or Latin music) being produced by the folk (or people with a Latin identity), the folk (or Latin identities) are produced by and through the music » (Negus & Roman Velazquez, 2002: 137).

Cette conception confère à des personnes, un groupe ou un lieu les caractéristiques prédéterminées d'un genre/style. En ce sens, il est nécessaire de connaître tel ou tel genre/style et ses caractéristiques textuelles afin d'être en mesure de déterminer ce qu'il construit comme identité. La logique textuelle devient le fondement de l'identité : les différences qui y sont formalisées induisent des distinctions sociales. L'essentialisme est – potentiellement du moins – rejoué : tel genre/style a un ensemble de caractéristiques intrinsèques – sa Vérité – qui participe à la constitution d'une identité

prédéfinie ayant des propriétés particulière. Appelée le « modèle processuel » (Hesmondhalgh, 2005), cette façon d'articuler une musique à une identité a également été lourdement critiquée. Par exemple, pour David Hesmondhalgh :

« Sociocultural identities are not [...] simply constructed in music [...]. [We have] to consider a differentiated and gradated range of relationships between music and the social, rather than being stuck in an either/or choice between passivity and activity, reflection and construction » (Hesmondhalgh, 2005: 35).

Les modèles processuel et expressiviste sont tous les deux axés sur une détermination de ce que sont *a priori* le genre/style et les personnes, groupes ou lieux auxquels ils sont liés. Des deux côtés, ce qui est mis en relation est déjà connu et fixé comme des entités distinctes avec des caractéristiques communes les liant l'une à l'autre.

Comme je l'ai souligné précédemment, je propose de déplacer la question de savoir ce que sont les « musiques émergentes » et d'en chercher les causes ou les fondements. Plutôt que de tenter de déterminer ce qui vient en premier – la musique ou « l'extratextuel » – et les caractéristiques qui découlent de la relation entre les deux, je propose de m'intéresser à ce qui se passe dans leur voisinage. Comment les « musiques émergentes » deviennent-elles ensemble ? Comment des sons et des lieux, des groupes sociaux et des organismes, des événements et des débats publics bigarrés tiennent-ils en un regroupement ? L'hétérogénéité des « musiques émergentes » et leur « exceptionnalité » saillante conduisent à ne pas s'attarder à dégager une liste de propriétés déterminantes qu'elles posséderaient toutes – qu'elles soient de genre ou non – mais plutôt à étudier les façons par lesquelles elles apparaissent et se meuvent. Dans la prochaine section, je propose une conceptualisation des « musiques émergentes » partant du défi qu'elles représentent à la logique traditionnelle du genre/style.

Devenir-ensemble et propagation

Les commentaires d'introduction de plusieurs participants au panel des Bazareries mettent de l'avant la façon par laquelle les « musiques émergentes » forment un ensemble où la logique du genre musical ou d'autres formes de catégorisation semble poser problème. Pour les organisateurs, regrouper les artisans des « musiques émergentes » dans un même endroit est déjà en soi un défi important. Ils présentent

d'ailleurs la journée de discussions comme une occasion de le relever. Les Bazareries sont un espace de rencontre de « scènes musicales » distinctes. Les organisateurs décrivent la multiplicité des « scènes musicales » qu'ils désirent regrouper comme un obstacle à leur reconnaissance par différents acteurs gouvernementaux, paragouvernementaux, industriels ou médiatiques. En ce sens, ils mettent de l'avant les possibilités ouvertes par un rassemblement comme celui qu'ils proposent :

« Les Bazareries c'est d'abord : un rassemblement annuel qui vise le rapprochement des différentes scènes musicales¹². [...] La 'fragmentation' des mouvements musicaux dits alternatifs ou émergents rend difficile leur reconnaissance. Il n'y a que par le regroupement que nous pourrions faire valoir nos intérêts lors des processus décisionnels » (Les Bazareries, 2005b: non paginé).

Cette conception des Bazareries comme un regroupement de scènes fragmentées met de l'avant des « musiques émergentes » qui font tenir ensemble un assortiment hétéroclite d'éléments appartenant à des « scènes distinctes » et de les faire agir de façon concertée – notamment par le biais de lieux de discussion comme les Bazareries.

Comment faire tenir ensemble des pratiques et des apparitions aussi hétérogènes et diffuses que ces multiples exceptions prenant diverses formes – comme des festivals, des galas, des sons, des productions musicales, des débats, des associations ou des techniques, entres autres – si se tourner vers une liste de caractéristiques qu'elles posséderaient toutes ne semble ni adéquat ni faisable ? Comme le souligne Saulnier au cours des discussions aux Bazareries, l'établissement de paramètres pour comprendre les « musiques émergentes » en tant qu'ensemble pose problème : « [...] à cause de ça je pense que l'idée ce n'est pas nécessairement de dire 'pour faire partie de la scène émergente il faut...' et là d'avoir une *checklist* » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005). Comment penser le rapport entre des choses aussi hétérogènes sans justement se tourner uniquement vers les différences – ou les ressemblances – qu'elles auraient entre elles « par essence » ? En ne s'intéressant pas à *ce* que les choses sont mais bien à *comment* elles deviennent. En effet, leur hétérogénéité sans cesse

¹² Aucune indication sur la façon dont les organisateurs des Bazareries définissent « scènes musicales » n'est fournie.

renouvelée et les variations continues qui s’y jouent font en sorte que les « musiques émergentes » sont marquées par des transformations ininterrompues. J’aimerais partir de cette proposition en m’attardant à la façon par laquelle des pratiques, des galas, des disques, des débats, entre autres, se meuvent en « musiques émergentes », s’en approchent, tentent de s’en absorber et du coup, un regroupement se forme, se transforme, surgit. Elles sont devenir-ensemble – j’y reviendrai.

Devenir-ensemble et singularité

Penser les « musiques émergentes » comme un devenir implique de concevoir qu’elles ne sont jamais tout à fait arrêtées. Dans le large bassin de concepts produits par Gilles Deleuze et Félix Guattari, les devenirs semblent occuper une place privilégiée. Selon François Zourabichvili, la « réalité » du monde pour Deleuze et Guattari est marquée par les changements, elle est transformationnelle : « [...] tout ce qui existe est en devenir, rien n’est donné ‘une fois pour toute’ » (Zourabichvili, 2004: 72). Le concept de Deleuze et Guattari suggère de penser la « réalité » que sont les « musiques émergentes » non pas tant suivant les fondements catégoriels classiques discutés aux Bazareries, mais bien les devenirs dans lesquels elles sont ancrées et par lesquels elles mutent continuellement. À partir de la scène, du son, de l’artiste ou de l’organisme, entre autres, de leur histoire, des rapports de pouvoir dans lesquels ils s’inscrivent et qui les forgent, devenir c’est les arracher à la fixité, à l’immuabilité, en en détachant des fragments qui, en les connectant à l’ensemble « musiques émergentes », les transformeront. Comme le proposent Deleuze et Guattari :

« Devenir, c’est, à partir des formes qu’on a, du sujet qu’on est, des organes qu’on possède ou des fonctions qu’on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu’on est en train de devenir, et par lesquels on devient » (Deleuze & Guattari, 1980: 334).

Ainsi, les devenirs sont ce qui se produit dans une zone d’indiscernabilité qui attache les différents termes du devenir-ensemble : ils s’y transforment, s’y modifient, en un devenir-autre qui ne se résume pas à devenir cet autre, bien au contraire. S’intéresser au devenir, c’est se pencher sur ce qui se passe entre et qui recouvre les deux « termes » – définis comme une vue de l’esprit concevant « ces formes qu’on a, ce sujet qu’on est,

ces organes qu'on possède ou ces fonctions qu'on remplit » – en les modifiant l'un comme l'autre : c'est un flux relationnel, dynamique et réunificateur (Braidotti, 1997).

Ce qui m'intéresse dans les devenirs ce n'est pas tant si un son, une pratique, un intervenant ou un débat public est « par essence » « musiques émergentes », s'il en a les caractéristiques ou s'il est capable de les imiter, mais plutôt comment il tend vers autre chose – un ensemble –, tout en opérant des mutations, parfois quasi imperceptibles, aux « musiques émergentes » :

« Devenir ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question 'qu'est-ce que tu deviens ?' est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même » (Deleuze & Parnet, 1996: 8).

Ainsi, Deleuze et Guattari (1980) prennent l'exemple du devenir-musique de l'oiseau : l'oiseau ne peut devenir musique – notes, tonalités, fréquences sonores – sans opérer une transformation faisant que la musique devient oiseau – particules, plumes, légèreté. On ne devient pas en imitant, ni en reproduisant, un autre : la musique ne peut « imiter » l'oiseau, elle ne peut « être-oiseau ». Tout ce qu'elle peut faire c'est devenir-oiseau, ce qui implique un devenir-musique de l'oiseau, simples mélodies, tonalités. De façon semblable, un son ou un gala ne peuvent devenir-« musiques émergentes » sans que celles-ci ne deviennent également autre chose – un timbre particulier, une harmonie, un rythme, une cérémonie, etc. Michael Szekely pose un problème similaire dans le cadre du processus d'improvisation. Il décrit ce qu'il appelle l'espace musical comme le devenir de la musique à travers l'interprétation faite à partir des possibles qui sont ouverts à l'artiste :

« Musical space is better initially apprehended as a kind of fluid paradigm rather than as a totality. With all the technical implements, imaginative intuitions, and methodological strategies, the performer is situated within a musical space. There is not yet any ambition, any intention, here – only an as yet open territory of possibility. But in musical space this territory is agitated. [...] The musical space *as* the becoming of music » (Szekely, 2003: 114, *emphase originale*).

Dans cette optique, la question ne concerne plus ce que quelqu'un ou quelque chose devient – pour paraphraser Deleuze et Claire Parnet (1996) – mais plutôt comment il

devient, quels mouvements il opère, quelles mutations sont mises en branle. Comment cette hétérogénéité rassemblée, évoquée et mise en cause aux Bazarderies, tout comme les pratiques et acteurs variés qui s'en réclament deviennent-ils « musiques émergentes »? Quelles mutations les termes et l'ensemble subissent-ils ce faisant ?

Comment les choses deviennent. Ce n'est pas la recherche de ce qui vient en premier – l'ensemble des « musiques émergentes », la catégorie, ou les acteurs, les sons, les produits, les débats, entre autres – qui déterminerait le second, la poule ou l'œuf, mais bien de ce qui se passe entre les deux : entre l'ensemble et les termes qui sont rassemblés devenant ce regroupement. Commencer par le milieu, par le mouvement, c'est donner un statut d'étants aux devenirs. C'est affirmer la primauté de la relation sur les termes reliés. Ce n'est pas soutenir qu'un terme produit l'autre, mais que la relation entre les deux les transforme, les module, en les faisant devenir autre tous les deux¹³. Pour Brian Massumi, la reconnaissance que la relation est un étant implique que les termes qui entrent dans des devenirs ne sont pas premiers, ne précèdent pas ces devenirs :

« The terms of a relation are normally assumed to precede their interrelating, to be already-constituted. This begs the question of change, because everything is given in advance. The interrelating simply realizes the external configurations already implicit as possibilities in the form of the preexisting terms. You can rearrange the furniture, even move it to a new location, but you still have the same old furniture » (Massumi, 2002: 70).

Le devenir des « musiques émergentes » n'est pas qu'une modulation entre deux termes, il n'est pas ce qui se terre entre un sujet – par exemple, les « musiques émergentes » – ou un objet – par exemple, le gala des MIMIs – mais ce que Deleuze et Guattari qualifient de bloc : la transformation ne va pas d'un point vers l'autre, mais produit un bloc qui entraîne tous les termes :

« Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse

¹³ Il est à noter qu'il y a une parenté entre cette proposition et le concept de médiation chez Antoine Hennion (1993). S'attardant à la musique, celui-ci présente la médiation comme un mouvement itératif dans la mise en cause de réalités installées entre une hypothèse sociologisante tentant d'expliquer la musique par le social et une hypothèse objectivante tentant d'expliquer le social par la musique. Pour Hennion, ce qui préside à la relation entre les deux n'est pas un qu'un simple pont, mais plutôt un acteur à part entière : l'attribution des causes devient ce qui produit les termes qu'elle relie. Sur cette toile de fond, il propose de voir la médiation comme « [...] une mise en relation active, qui produise, ou mieux co-produise, [...] les termes mis en rapport, l'art et le public, et ne se contente pas de les faire circuler [...] » (Hennion, 1993: 378).

alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. [...] C'est ce point qu'il faudra expliquer : comment un devenir n'a pas de sujet distinct de lui-même; mais aussi comment il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. C'est le principe d'une réalité propre au devenir [...]» (Deleuze & Guattari, 1980: 291)¹⁴.

Devenir-« musiques émergentes » ne peut advenir sans que l'ensemble devienne une individualité. En ce sens, il n'est pas téléologiquement déterminé. Il est à la fois musique, son, acteur, salle, organisme ou idée devenant un ensemble et un ensemble devenant son, acteurs, salles, etc. : « Becoming is not punctual but linear, a line moving *between* two points, in both directions at the same time » (Bogue, 2003: 37, emphase originale). Le commentaire de Massumi concernant le statut d'étant à accorder aux devenirs et la primauté de la relation met d'ailleurs ce point en jeu : il n'y a pas *une* direction dans un devenir, une causalité, plaçant un terme comme la source et l'autre comme « l'inspiration » ou la production. C'est le devenir qui les produit tous les deux : il est ce par quoi les termes peuvent exister tels quels – ils sont quelconques, j'y reviendrai plus loin.

Ce point de vue selon lequel le devenir-« musiques émergentes » apparaît comme un bloc englobant les termes et les autres devenirs qui les traversent, laisse entendre que rien n'est fixe, arrêté, entouré de frontières et objectivé. Contrairement à la conception classique de la catégorie, le devenir apparaît comme mouvement, fuite, pure liberté. Mais ce serait sans compter sur les rapports de pouvoir qui localisent les termes, les capturent et les produisent en tant qu'objets : les blocs de devenirs des « musiques émergentes » se scindent, d'un côté, en une catégorie identifiable et relativement arrêtée, et de l'autre, en des occurrences de celles-ci. Bien que le devenir ne soit pas un entre-deux de termes arrêtés, il met et est toujours mis en scène dans un jeu complexe de rapports de pouvoir produisant ses termes comme des réalités fixées : elles ne *sont* pas,

¹⁴ Les deux penseurs poursuivent : « Si le devenir est un bloc (bloc-ligne), c'est parce qu'il constitue une zone de voisinage et d'indiscernabilité, un *no man's land*, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus, portant l'un dans le voisinage de l'autre [...] » (Deleuze & Guattari, 1980: 360).

mais *sont faites* arrêtées. Elles sont capturées, les termes sont retournés à leur état en apparence arrêté, découpé, ahistorique – Deleuze et Guattari diraient qu'ils sont molarisés, c'est-à-dire fixés dans une logique binaire, notamment – entre autres par l'affirmation de ce qui compte à leur propos, la description de ce qu'ils sont, la définition de leur essence. Une tension se joue entre devenir et être, mouvement et ancrage, sans toutefois donner la primauté au second. Comme le suggère Massumi :

« The point of departure [of becoming] is inevitably a molarized situation within the confines of which alternatives tend to present themselves as choices between molar beings. A molarity other than that normally assigned to the body in escape from constraint suggests itself as an image of 'freedom.' Although the choice may be couched in molar terms, the process set in motion is not itself molar. It carries both of the molar normalities involved out of themselves into the realm of the monstrous » (Massumi, 1992: 94).

Devenir et libération, évasion ; fixité et capture, catégorie. Ainsi, cette tension entre mouvement et fixité dans laquelle les « musiques émergentes » en tant que devenirs sont inscrites peut être vue, entre autres, comme l'articulation entre une ligne de fuite – qu'elle soit artistique, économique ou politique, entre autres – et un ensemble de façons par lesquelles les devenirs sont ancrés, arrêtés, policés – sans y voir un mode d'aliénation *a priori*. Évasion et capture, transformation et ancrage, des forces qui se déploient de l'intérieur comme de l'extérieur des « musiques émergentes », qui du même coup leur permettent de devenir et en limitent les possibilités.

Paraphrasant Deleuze et Guattari (1980), je dirais que la question qui me préoccupe est qu'est-ce qui se passe ? Comment comprendre ce rapport entre des termes et un ensemble, entre l'occurrence et ce dont elle participe ? Pour Massumi (2002), la relation entre les termes ne peut être comprise qu'en s'attardant au problème de l'appartenance. En ce sens, les « musiques émergentes » ne me semblent pas pouvoir être pensées à distance de celui du devenir-ensemble et de l'appartenance (Agamben, 1990; Grossberg, 1996, 2000). En fait, ce qui semble relier tous ces devenirs, ce qu'ils semblent partager, c'est leur appartenance – et celle de ce qu'ils regroupent – à un assortiment plus vaste : *les* « musiques émergentes » en tant qu'ensemble. L'exposition des devenirs devient la condition même de l'existence des « musiques émergentes ». Ce que les sons, les artistes, les salles, les galas, les concerts, les institutions, les débats,

entre autres, partagent, c'est ce point d'inflexion, cette connexion entre un ensemble et des pratiques, par exemple, que plusieurs ont appelé une singularité : « [...] I see singularity as that point of dense connections, that point that carries within it the strongest connection of the local and the global, that singularizes specificities into a momentary structure of belonging » (Probyn, 1996: 69). En d'autres mots, envisager un devenir-« musiques émergentes » en tant que singularité, c'est penser le comment du rapport d'appartenance entre un ensemble et les termes qui y participent.

Mais un problème se pose rapidement : si les « musiques émergentes » en tant qu'ensemble sont imbriquées et modulées dans des devenirs – bien qu'à la fois arrêtés dans des rapports de pouvoir – comment alors ceux-ci peuvent-ils être pensés comme un lien d'appartenance à l'ensemble ? Giorgio Agamben (1990) offre une piste permettant de penser ce problème : puisque l'ensemble est constitué des liens d'appartenance, ce qui est produit par le devenir est à la fois la connexion et le « regroupement »; c'est une singularité. Agamben qualifie de quelconque cette singularité qui ne pose pas *a priori* le partage d'une caractéristique comme condition d'appartenance à un ensemble, mais plutôt l'appartenance en tant que telle comme ce qui est partagé : « [...] un être dont la communauté n'est médiatisée ni par une condition d'appartenance (l'être rouge, italien, communiste) ni par l'absence de toute condition d'appartenance (une communauté négative [...]), mais par l'appartenance même » (Agamben, 1990: 87). Ce devenir-ensemble que sont les « musiques émergentes » implique la possibilité d'une distinction de celui-ci dans la multiplicité des appartenances probables. Les « musiques émergentes » sont singulières, elles ressortent du quotidien en posant du coup leur ensemble comme particulier. Au cœur de ce qu'il appelle la communauté qui vient, Agamben réunit un ensemble de « singularités quelconques » où « quelconque » n'est pas synonyme de « l'être, peu importe lequel », mais bien « l'être tel que de toute façon il importe » (Agamben, 1990: 9). La singularité quelconque, l'appartenance telle qu'elle importe, n'est pas fondée sur une particularité partagée par tous les termes de l'ensemble, mais sur l'absence de particularité décisive. Comme l'expose Zafer Aracagök (2003), le quelconque chez Agamben n'est pas une singularité issue des caractéristiques d'un terme conditionnant son appartenance à un ensemble – ou à

l'ensemble des quelconques. Ce n'est pas non plus l'absence de caractéristiques : c'est une indifférence aux caractéristiques autres que celle de l'appartenance. Selon Agamben :

« [...] [c'est] l'indifférence du commun et du propre, du genre et de l'espèce, de l'essence et de l'accident qui constitue le quelconque. Quelconque est la chose avec toutes ses propriétés; aucune d'elles, toutefois, ne constitue une différence. [...] *Le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faite du quelconque* » (Agamben, 1990: 25-26, emphase originale).

Dans le même esprit, je dirais que le devenir-ensemble des « musiques émergentes » n'est pas de l'ordre du « n'importe lequel », ce n'est pas un devenir-n'importe quoi, mais bien un devenir-tel. Ainsi, le passage du terme à l'ensemble ou de l'ensemble au terme n'est pas médié par une caractéristique qui serait reproduite d'un côté et de l'autre : paraphrasant Agamben et Massumi, je dirais qu'il ne découle ni de l'individuation d'une caractéristique générique ou propre à l'ensemble, ni de la généralisation d'une propriété attachée à un terme. La singularité des « musiques émergentes » est quelconque en ceci qu'elle ne découle pas d'une caractéristique que possèdent l'ensemble et les termes, elle est leur appartenance même.

De ce point de vue, les « musiques émergentes » sont un ensemble singulier d'appartenance qui apparaît comme tel. En tant que devenir-ensemble, les « musiques émergentes » peuvent être conçues en termes de ce qu'Agamben appelle une communauté sans identité. La singularité devient ici ce qui est partagé par les membres de la communauté : elle est le seul point qu'ils ont en commun, la seule « fondation » de leur regroupement. Comme il le propose :

« Quelconque est la figure de la singularité pure. La singularité quelconque n'a pas d'identité, n'est pas déterminée par rapport à un concept, mais elle n'est pas non plus simplement indéterminée [...]. Elle appartient à un tout, mais sans que cette appartenance puisse être représentée par une condition réelle : l'appartenance, l'être-tel ne sont ici constitués que par la relation à une totalité vide et indéterminée » (Agamben, 1990: 68-69).

Reprenant l'exemple des événements de la place Tiananmen à Pékin en 1989 utilisé par Agamben pour offrir une piste de ce que pourrait être une communauté sans identité, Lawrence Grossberg (1996, 2000) en propose d'autres, dont la figure du subalterne et le

mouvement des droits civiques¹⁵. Selon lui, de telles communautés sans identité ne tiennent *a priori* sur aucune caractéristique ni héritage émanant d'un passé :

« In such a community, there is no common identity, no property that defines and unites the members apart the fact that they are there, together, in that place. It is the fact of belonging that constitutes their belonging together. Such a singularity [doesn't] follow [...] a synecdochal logic in which one term becomes the 'proper' image of the whole. [...] Such a community defines a positivity based on exteriority, on the singularity of belonging » (Grossberg, 2000: 82).

Ainsi, contrairement aux pratiques ayant cours dans les milieux musicaux mettant en évidence de façon explicite la référence à certains critères, il n'y a pas de caractéristiques à chercher pour penser les « musiques émergentes » comme communauté sans identité.

Les discussions qui ont cours aux Bazareries mettent de l'avant de façon répétée l'impossibilité de trouver un terrain d'entente sur les caractéristiques essentielles des « musiques émergentes ». D'ailleurs, cela ne semble pas surprendre les intervenants au débat. Dans son introduction, l'animateur du panel annonçait déjà : « Évidemment, on n'aura pas la chance aujourd'hui, je pense, d'arriver à une conclusion sur c'est quoi la relève, c'est quoi l'émergence » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). En conclusion, il confirmait d'ailleurs cette prédiction : « Il reste qu'ultimement, entre nous, même si on n'est que quelques-uns autour de la table, on n'arrive pas à s'entendre sur quelque chose, c'est quand même assez parlant » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). Malgré cette évidence de la difficulté à caractériser l'ensemble qui semble marquer les « musiques émergentes », la réalité de l'entité qu'elles forment et désignent n'est pas remise en question à l'intérieur des Bazareries. La catégorisation y opère, mais ne couvre pas tout le spectre des « musiques émergentes ». Elles y sont posées comme l'une des façons par lesquelles l'appartenance est jouée – ou non. L'évidence de la difficulté à les regrouper met de l'avant la nécessité de s'intéresser aux façons dont

¹⁵ D'autres propositions de communauté sans identité ont été faites, dont celle des acteurs de figuration au cinéma dont la seule caractéristique est de n'en avoir aucune (Wall, 1999) ainsi que les réfugiés se massant aux frontières des États-nations (ten Bos, 2005).

elles deviennent-ensemble¹⁶. Pas de règle à suivre qui pourrait discréditer, par exemple, une musique, un disque, un genre/style, une institution, ou un débat politique, autre que la singularité de la connexion aux « musiques émergentes » : « Such a singularity operates as a transport machine following a logic of involvement, a logic of the next (rather than of the proper) » (Grossberg, 1996: 104). En d'autres mots, ce qui constitue l'ensemble, c'est l'apparition des rapports d'appartenance qui lui sont associés. Les « musiques émergentes » sont communauté qui vient, devenir-ensemble. Les penser de la sorte permet de s'attarder non pas aux causes de l'appartenance – puisque rien ne la fonde – mais à comment cela se produit. Non la provenance ou l'origine du devenir, mais les devenir-ensemble en tant que tels.

Endurer, propager

La singularité n'est pas arrêtée. Comme l'exprime Jean-Luc Nancy, elle est plutôt de l'ordre de l'événement¹⁷ :

« C'est ce qui n'a lieu qu'une fois, en un seul point – hors temps, hors lieu, en somme – ce qui est une exception. [...] Ainsi le singulier n'a lieu que lorsqu'il a lieu : il se confond avec un surgissement lequel implique une disparition corrélatrice et consécutive – en vérité, quasi-simultanée [...] » (Nancy, 2003: 20).

Pour Nancy, la singularité n'est pas la propriété d'un terme ou d'un ensemble, mais se joue à chaque fois, sans jamais être arrêtée. Ainsi, le devenir-ensemble est toujours en train de se produire, jamais tout à fait là. Il est pluriel en ce sens qu'il n'est jamais tout à fait la production d'un même, mais sa remise en question : « [...] pour cette raison même *singuli*, en latin, ne se disait qu'au pluriel : c'est l'unité au un par un, au coup par coup d'un 'à chaque fois' » (Nancy, 2003: 20). Bien que le devenir-ensemble des « musiques émergentes » soit remis en jeu constamment, force est de constater que le regroupement semble perdurer – du moins, plus qu'un instant. Cependant ceci ne signifie pas qu'il est identique : il est lui aussi rejoué à chaque instant, dans chaque devenir. Il est lui aussi de l'ordre de l'événement. Tout de même, la communauté sans

¹⁶ Ce commentaire fait également écho à l'impossibilité de caractériser les termes d'un devenir tel que les « musiques émergentes » en tant que communauté sans identité : ils sont toujours fuyants et glissent entre les doigts. Les caractériser, c'est déjà les arrêter et, en même temps, les faire devenir mots, propriétés, objets.

¹⁷ Le concept d'événement est développé au chapitre cinq.

identité grandit à vue d'oeil, la meute – pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari (1980) – s'accroît de façon impressionnante et persiste. J'aimerais proposer que la stabilité relative des « musiques émergentes » ne tient pas de l'arrêt de leur devenir-ensemble, mais bien de leur propagation afin de se maintenir « à chaque fois ». Bien que la singularité marque les devenirs des « musiques émergentes » comme passage, ils s'étendent et assurent ainsi l'extension¹⁸ de l'ensemble ou sa persistance au-delà du « seul point » du « surgissement impliquant une disparition corrélative » (Nancy, 2003).

Dans la perspective où le monde est pensé en termes de devenirs, comment des états persistent-ils à travers le temps et l'espace ? Dans une longue discussion de la pensée du philosophe et mathématicien Alfred North Whitehead, Isabelle Stengers en présente la vision de la nature. Pensant le monde en terme de devenirs, le penseur anglais y voit la possibilité d'y discerner des moments, des événements. Pour Whitehead, bien que les choses de ce monde fuent continuellement, que la nature est un processus, un passage, il y a une certaine forme d'endurance qui persiste, que ce soit pour un moment ou quelques millénaires, le temps de l'événement. Elle utilise l'exemple de la colline mainte fois centenaire qui, pensée au cœur d'une nature en processus, endure :

« [...] l'endurance constitue un thème évidemment nouveau. L'événement avait été ce qui passe. S'il existe un ordre de la nature [chez Whitehead], c'est que l'événement, compris désormais comme saisie qui unifie, peut également tenir, endure à travers un environnement qui ne cesse de changer » (Stengers, 2003: 181).

Dans la lecture qu'en propose Stengers, l'endurance n'est pas une caractéristique mais un accomplissement. Quelque chose ne peut endurer que par le devenir, en maintenant ce qui permet à quelque chose de demeurer tel : « [...] throughout its adventures, something [...] succeeds in maintaining some thread of conformity between past and present » (Stengers, 2005b: 44). Tout comme le devenir chez Deleuze et Guattari (1980), l'endurance inverse le rôle respectif des notions de stabilité et de changement. Le changement n'est pas quelque chose qui arrive à la stabilité, une exception la transformant. Au contraire, la stabilité est l'exception, elle est ce qui arrive. Ainsi, la

¹⁸ Sur les concepts d'extension et d'étendue tels que mobilisés dans le cadre d'une philosophie de la nature, voir Whitehead ([1920] 2006).

stabilité n'est plus le socle sur lequel l'événement prend prise, bien au contraire : « Ce qui se maintient sans changement n'est plus du tout le point de départ assuré pour comprendre ce qui change » (Stengers, 2003: 182). « Endure » ce qui se poursuit d'une singularité à l'autre, « à chaque fois ». Il y a conformité, non pas dans la reproduction d'un même, mais dans la continuation des devenirs. Pour Stengers, cette conformité est celle à un « quelque chose qui compte » : « [...] [something] endures just as long as the corresponding thread of conformity is not broken by actual entities. [...] Endurance is, for better or worse, an achievement, the achievement of a feature that goes on mattering » (Stengers, 2005b: 48). Ainsi, les « musiques émergentes » pourront « endurer » tant que des termes entreront dans le devenir-ensemble, conforme à « ce qui compte ». Elles sont en ce sens un succès en vertu de leur endurance assurée par la poursuite des devenirs.

De cette endurance, celle de la colline centenaire tout comme celle du devenir-ensemble des « musiques émergentes », Whitehead qualifie le mécanisme : l'infection. Selon Stengers, le terme « infection » est utilisé par Whitehead sans sa charge de connotations péjoratives : il ne désigne pas un danger ou la transmission effective d'un pathogène, mais une dynamique particulière de propagation permettant d'endurer. Comme elle le souligne : « 'Infection' doit être pris, avec quelque humour, en un sens neutre, désignant la réussite que constitue toute endurance dans un monde changeant » (Stengers, 2003: 182). Pour Whitehead, ce qui est parvenu à endurer, ce qui a une présence, est arrivé à infecter les particules qui l'entourent. Il ne s'agit pas d'une transmission vers celles-ci de caractéristiques propres à ce qui endure, d'un contenu¹⁹, mais plutôt de la propagation d'une impulsion, d'un élan à poursuivre dans une direction particulière le devenir. Le poète est infecté par la colline centenaire, devient colline à sa façon :

« C'est bien ainsi en effet que pourrait se définir l'infection au sens de

¹⁹ Ceci fait écho à une remarque de Jacques Derrida (1972) portant sur la pensée du performatif de John L. Austin (1970). Il propose que le performatif doit être pensé non pas comme la passation de quelque chose – un contenu, un message, un sens, un héritage – mais la propagation d'une impulsion : « Les notions austiniennes d'illocution et de perlocution ne désignent pas le transport ou le passage d'un contenu de sens, mais en quelque sorte la communication d'un mouvement original (à définir dans une *théorie générale de l'action*), une opération et la production d'un effet. Communiquer, dans le cas du performatif, si quelque chose de tel existe en toute rigueur et en toute pureté [...], ce serait communiquer une force par l'impulsion d'une marque » (Derrida, 1972: 382, emphase originale).

Whitehead : non par l'imposition d'un rôle mais par l'incitation, répercutée sur des modes multiples et disparates, à prendre et à prolonger ce rôle. [...] Tout 'pouvoir social' s'il n'est pas purement et simplement répressif (cas rare et instable), désigne d'abord une dynamique d'infection » (Stengers, 2003: 185-186).

Deux points méritent d'être relevés à propos de l'infection telle que décrite dans cette citation : l'infection comme incitation à prolonger un rôle et le pouvoir. D'abord le pouvoir : m'inspirant de Michel Foucault, je dirais que l'infection selon Stengers et Whitehead met en scène une relation productive. Chez Foucault, le pouvoir est productif, non pas négatif mais positif, effectif : « [...] il opère sur le champ de possibilité [...] : il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ; à la limite, il contraint ou empêche absolument [...] » (Foucault, 1982: 1058). En ce sens, l'infection est marquée par le pouvoir : elle est incitation, encouragement, provocation, gestion. C'est le pouvoir qui amène une certaine forme de stabilité dans le monde en permettant l'endurance des choses par la propagation de l'impulsion à devenir. Si l'infection « incite » à devenir de façon spécifique et ainsi permet à quelque chose – la colline, les « musiques émergentes » – d'endurer, elle est également ce qui peut faire défaut en quelque sorte et de ce fait mettre fin à l'entité qui endure. Pour endurer, les « musiques émergentes » doivent donc propager leur impulsion à devenir-ensemble sans que celui-ci soit assuré, ni possédé par quiconque. Comme l'exprime Stengers :

« [...] [l'infection] a pour effet assez particulier de communiquer directement avec elle la possibilité que ce qui tient puisse cesser de tenir. [...] [La singularité] réussit à infecter son environnement, mais cette réussite n'est jamais un droit, elle a pour corrélat le fait que constitue la 'patience' de la communauté des événements qui permet à l'organisme de 'garder prise' » (Stengers, 2003: 188).

Cette non assurance de l'endurance de l'entité qui accompagne l'infection n'est pas qu'une menace d'arrêt de la propagation : elle est également un doute quant à son endurance *tel*. Tout comme le devenir, l'infection implique une transformation continuelle : les choses se transforment toujours et l'endurance comprise en terme de permanence de *toutes* ses propriétés n'est possible qu'en tant qu'exception. En ce sens, parler d'endurance, ce n'est pas parler de fixité, d'arrêt sur image. Bien au contraire : l'endurance de la colline est possible par l'infection du poète, en une incitation à

continuer dans une direction qui peut se traduire en un devenir-mots de la colline ou en un devenir-montagne du poète, par exemple. Ou encore, la logique d'endurance des « musiques émergentes » est celle d'une infection en terme d'une impulsion à la transformation, au devenir. C'est une action sur les devenirs incitant à devenir-ensemble sans toutefois en assurer le mode d'accomplissement. L'endurance n'est pas synonyme de fixité, mais bien d'infection des modulations, ou plutôt infection d'un élan envers un devenir particulier.

Dans la lecture que fait Stengers de Whitehead, le pouvoir est au sein même des dynamiques d'infection. Mais cette « action sur l'action des autres » n'est pas la seule force impliquée dans les devenirs : ce serait omettre que la propagation ne se fait pas dans un environnement innocent. Si le devenir-ensemble des « musiques émergentes » n'est pas assuré que ce soit au niveau de sa réussite, de sa finalité, des façons de se transformer, ou des particules qui seront mises en mouvement, entre autres, c'est bien parce qu'il est traversé par un ensemble d'autres rapports de pouvoir. L'infection de l'impulsion à devenir-ensemble ne se produit pas dans un environnement innocent, mais advient plutôt dans un milieu déjà parcouru par toutes sortes de rapports de pouvoir. Ce qui est infecté est loin d'être pur : l'infection ne lui donne qu'une direction, ou du moins lui en propose une. En ce sens, elle n'est pas une invitation lancée à un terme qui serait autrement innocent et arrêté. Avant même l'infection, ce qui sera invité à poursuivre le devenir est déjà en train de devenir : il n'y a pas de seuil de pureté, celle-ci ne peut être affirmée. C'est en ce sens que Deleuze et Guattari (1980) affirment que chaque singularité est déjà une multiplicité : multiplicité d'autres singularités, d'autres devenirs. Il n'y a pas de début, pas de terme innocent : nous ne pouvons que commencer par le milieu. D'autres infections sont déjà là, ou déjà passées, et ont participé au devenir dans lequel ce qui sera infecté par l'impulsion à devenir-ensemble est inséré. Le devenir-ensemble des « musiques émergentes » dans sa contingence ne découle pas de façon unilatérale de l'infection. Ce qui devient « musiques émergentes » est déjà inscrit dans tout un ensemble de devenirs qui participent, eux aussi, à la façon dont le devenir-ensemble se déploiera, dont l'impulsion à devenir s'actualisera. Ils sont situés, déjà chargés de tout un ensemble de tensions, d'histoires, au moment où ils sont infectés et se

produisent : au même instant, ils sont également infectés d'autres façons. Par exemple, dans le monde de la musique au Québec cet ensemble d'autres rapports de pouvoir suit des « lignes de force tendanciennes »²⁰ telles que celle de la langue chantée par le biais du dispositif concourant à faire de cet enjeu une question identitaire. Il suit également celle marquant la prépondérance au Québec de la chanson en tant que genre à travers lequel sont définis et communiqués les projets nationalistes et identitaires, notamment (Chamberland & Gaulin, 1994).

Le terme d'infection utilisé par Stengers et Whitehead m'apparaît recouper ce que Stengers a qualifié ailleurs de propagation. Selon Stengers (1987), la propagation met en scène deux logiques différentes mais complémentaires : la diffusion et la contagion. Loin de s'opposer radicalement, je dirais que ces deux visages de la propagation doivent être pensés conjointement. Le premier processus de propagation selon Stengers (1987), la diffusion, est celui propre à la conduction au sein des liquides qui en est probablement l'exemple le plus frappant. Fondée sur une différence de température entre deux zones d'un liquide, la diffusion de la chaleur dans les milieux liquides s'y produit en homogénéisant la répartition de la chaleur. La zone froide se verra réchauffée, tandis que la zone chaude se refroidira jusqu'à l'atteinte de l'équilibre. La conduction assure une stabilité de la chaleur dans le liquide en entier : partout la température sera moyenne. La propagation par diffusion est un mode de régulation assurant l'uniformisation de toutes les zones au niveau de la température par l'élimination des différences entre elles. Comme l'explique Stengers :

« Dans ce cas, la causalité requise est celle d'une différence de température : la chaleur se propage entre une région chaude et une région froide. Le phénomène se perpétue tant que la différence existe : il désigne donc en lui-même son origine et – si la région chaude n'est pas chauffée en permanence, si elle n'est pas en contact avec une source – il annule progressivement la cause qui l'a engendré » (Stengers, 1987: 18).

²⁰ Lawrence Grossberg définit les lignes de forces tendanciennes comme « [...] the 'long term' organic struggles of capitalism, nationalism, patriarchy, heterosexualism, etc. [...] which often make it difficult, if not impossible, for people to win, or even to know that there is a battle that could be fought » (Grossberg, 1992: 115).

La diffusion de la chaleur répond donc à une perturbation de l'équilibre du système que représente le liquide. La transmission de la chaleur vise la régulation du système, le retour à l'équilibre thermique. Elle est message distribué visant à rétablir l'ordre dans le liquide, à lutter contre l'entropie. L'hérédité, ou la transmission des gènes d'un ancêtre à sa descendance est probablement l'icône même de la propagation par diffusion. À partir d'une source, la diffusion invite les autres devenirs à se ressembler. La diffusion n'est pas celle d'une caractéristique, elle est celle d'une impulsion à devenir-même, à endurer en respectant d'une certaine façon un modèle. Elle permet au devenir d'endurer en demeurant relativement stable, en se ressemblant lui-même.

À la diffusion, Stengers (1987) allie un deuxième processus de propagation : celui de la contagion. La diffusion qui plaçait la propagation comme l'impulsion à devenir-même à partir d'une source, la contamination remet cette dernière en scène et en rejoue le drame de façon continue, en chaque point, si telle chose est discernable :

« Dans ce cas, l'origine est elle-même, tout au moins en première approximation, propagée par le phénomène de propagation : tout vivant infecté devient lui-même centre de propagation, chacun devient donc centre potentiel d'un nouveau processus, qui n'épuise donc pas sa cause mais la régénère à mesure qu'il se produit » (Stengers, 1987: 18).

Ce mode de propagation ne met pas de l'avant le rapport à une source première. Il est plutôt un processus multicentré, ou devrais-je dire acentrique, irradiant de toute part. Ce n'est pas seulement que chaque point infecté – pour reprendre les termes de Stengers et Whitehead – devient une source potentielle pour d'autres propagations, mais surtout que la propagation est celle d'une modulation qui transforme chaque point en le faisant entrer dans un mouvement, dans un processus de devenir – devenir-« musiques émergentes », devenir-ensemble. La propagation est celle d'un devenir, d'une mutation. En ce sens, si les « musiques émergentes » endurent, c'est que l'impulsion à devenir-ensemble se propage et incite des termes à poursuivre leurs mouvements dans un spectre particulier de « ce qui compte ».

Pour Deleuze et Guattari, les devenirs se propagent par une dynamique qu'ils qualifient, eux aussi, de contagion. Ils prennent l'exemple des meutes de vampires, où les

devenirs-vampires ne sont pas issus d'une caractéristique héritée d'un rapport de filiation. Pour eux, on ne naît pas vampire, on le devient. La propagation du devenir-ensemble des « musiques émergentes », la dynamique par laquelle elles font « infection », me semble être marquée de façon forte par la contagion. Celle-ci permet de penser la prolifération des « musiques émergentes » comme « un » hétérogène, une multiplicité – Deleuze et Guattari parleraient de meute ou de bande :

« Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ? Une multiplicité sans unité d'un ancêtre ? C'est très simple et tout le monde le sait, bien qu'on n'en parle qu'en secret. Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, à la production sexuelle. Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes » (Deleuze & Guattari, 1980: 295).

Si les devenirs se multiplient de façon contagieuse, c'est qu'ils propagent une transformation, jamais de façon assurée ni totalement déterminée. Il y a toujours la chance qu'un point contaminé ne développe pas l'infection, ou qu'il devienne de façon anormale, monstrueuse. À tout moment, dans chaque devenir, une nouvelle scène se joue avec ses propres protagonistes, ses propres particules. Chaque devenir-ensemble des « musiques émergentes » passe ses confrontations, ses drames, est marqué par eux et produit ses propres modulations. Ce qu'y est propagé ce n'est pas nécessairement une transformation, mais bien une impulsion à devenir. Les « musiques émergentes » en tant que devenir-ensemble endurent à travers des transformations, des mises en mouvement de particules, qui sont incitées à suivre une certaine direction.

La dynamique de contagion telle que présentée par Deleuze et Guattari s'inspire notamment de leur concept de rhizome. Pour eux, deux logiques président à l'organisation de la pensée, l'une inspirée de l'arbre et l'autre du rhizome – qui ne s'opposent pas. L'arbre est la figure de la « loi de l'Un » mettant en exergue la recherche des origines et les oppositions binaires, rapportant tout à l'unité première ou à la nécessité dialectique. À cette logique, Deleuze et Guattari en proposent une deuxième, celle du rhizome :

« [...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [...]. Le rhizome ne se laisse

ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. [...] À l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est [...] toutes sortes de 'devenirs' » (Deleuze & Guattari, 1980: 31-32).

Si l'arbre préside à une logique de la pensée ordonnée, arborescente, dialectique, le rhizome remet quant à lui en question les notions d'origine et de principe premier de la connaissance. Un rhizome se déploie de façon imprévisible sans respect pour un centre ou une loi hiérarchique de subordination. Pour Deleuze et Guattari, ceci implique que le rhizome « [...] ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo » (Deleuze & Guattari, 1980: 36). En tout point d'un rhizome, une multiplicité de devenirs est possible. Si l'arbre impose la filiation et le verbe « être » comme mode d'organisation, le rhizome propose l'alliance. Non pas une hérédité, mais une conjonction « et... et... et... » qui se déploie de façon chaotique, horizontalement, c'est-à-dire sans se plier à un principe de classement ordonnant les choses les unes par rapport aux autres, et qui donne place à des rencontres inattendues. En ce sens, les « musiques émergentes » n'endurent pas que par la logique du genre ou de la catégorie – faisant écho à celles de la propagation par diffusion et de la logique de l'arbre – mais également par des modes de filiation autres, imprévus.

Tout comme pour le rhizome, la propagation de l'impulsion à devenir-ensemble des « musiques émergentes » se produit par le truchement de tout ce qui lui tombe sous la main : sujets, objets, débats, apparitions médiatiques, sons, critiques, artistes, salles, discours scientifiques, décisions politiques, etc. Tout est possiblement prétexte à devenir(s) et à propager, bien que ce ne soit pas tout qui y participe effectivement. Il y a une multiplicité de vecteurs de propagation et de voix d'accès au terme à infecter. Comme le proposent Deleuze et Guattari, la propagation des devenirs doit être pensé sous cet angle :

« [...] la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un micro-organisme. Ou, comme pour la truffe, un arbre, une mouche et un cochon. Des combinaisons qui ne sont ni génétiques ni structurales, des inter-règles, des participations contre nature [...] » (Deleuze & Guattari, 1980: 295).

Tout peut possiblement entrer dans des devenirs particuliers, qui semblent parfois pour eux contre nature. La propagation des « musiques émergentes » se fait à travers des objets, des sujets, des milieux, des débats, des sons, des institutions, etc. De partout, l'impulsion à devenir-ensemble des « musiques émergentes » se déploie, se propage par et incite à devenir une multiplicité d'intercesseurs. Ses émanations mettent en jeu un ensemble de porteurs bigarrés, auxquels les termes « infectés » ne sont pas étrangers. L'étude de leur processus de propagation hybride – à la fois diffusion et contagion – permet de s'attarder non pas à ce qui les constitue – leurs caractéristiques propres ou leur essence – mais surtout à comment elles deviennent-ensemble et endurent. En effet, pour les comprendre, il faut alors se pencher tout particulièrement sur les manières par lesquels des galas, des sons, des disques, des artistes, des problèmes, etc., vont devenir « musiques émergentes », devenir-ensemble, et participent du coup à en propager l'impulsion. En d'autres mots, cette thèse vise à faire l'analyse de façons par lesquelles les « musiques émergentes » sont un entrelacement de lignes de productivité de devenir-ensemble, propagées et propageantes.

Une question d'étiquette(s)

Dans un document annonçant la programmation de la journée des Bazareries et précisant les thèmes qui sont abordés au cours des discussions, un intérêt particulier semble donné à la terminologie utilisée :

« Bien qu'utilisés par différentes instances du secteur culturel, il n'existe aucune terminologie définissant clairement les termes alternatif, relève et émergence. [...] Ne serait-il pas temps pour les acteurs du milieu [...] de parvenir à une terminologie commune ? » (Les Bazareries, 2005b: non paginé).

Lors du panel intitulé Alternatif, relève et émergence... Qu'est-ce que ça veut dire ?, l'utilisation non ou trop peu différenciée des termes pour traiter du « regroupement des diverses scènes musicales » semble représenter une tare à laquelle il faut remédier. Dans son commentaire d'introduction à la journée de débats, Turp indique d'ailleurs son

intérêt marqué à obtenir le détail des résultats découlant de ce panel en particulier, soulignant ainsi l'importance de la question. Au cours des discussions, l'animateur du panel propose de n'utiliser qu'un seul terme afin de simplifier les débats : « Je vais moi-même n'utiliser à partir de maintenant que le terme 'musiques émergentes' pour éviter qu'on se mélange entre nous » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). Aux Bazareries, les débats terminologiques sont entamés à la fois pour faciliter la communication, afin de garantir le rapport entre un signe et son référent, et pour réclamer ou se faire reconnaître une place au soleil. Ils sont une façon pour les « musiques émergentes » d'endurer de deux façons : en poursuivant la propagation de l'impulsion à devenir-ensemble et en « s'endurcissant », c'est-à-dire en stabilisant « ce qui compte » – pour reprendre les termes de Stengers.

« Il faut se donner un nom »

Selon les différents intervenants réunis pour le panel Alternatif, relève et émergence... Qu'est-ce que ça veut dire ?, de nombreux termes servant à qualifier les « musiques émergentes » coexistent et continuent de circuler. Pour eux, cette multiplication des termes a pour effet d'affaiblir la légitimité et de diminuer la place qu'elles occupent par rapport aux autres acteurs du secteur culturel québécois. Comme l'explique l'un des participants, Sébastien Croteau de la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec :

« Ce qu'on veut, c'est avoir une place dans la culture et se faire reconnaître. Et le danger en multipliant les termes, c'est qu'on oublie que nous aussi on fait partie de la culture. [...] C'est aussi que les autres ne nous voient pas comme de la culture, et là on soulève tout le problème de la reconnaissance des acteurs culturels » (Croteau, aux Bazareries, 21/05/2005).

Le flou qui semble flotter autour de la terminologie utilisée pour décrire le regroupement des pratiques musicales décrites par les intervenants de ce panel est vu comme une tare empêchant les « musiques émergentes » de prendre leur place et de se faire reconnaître comme tel sur l'échiquier culturel.

Dans les discussions des Bazareries, les choses regroupées sous le chapeau des « musiques émergentes » font leur marque en étant nommées. Pour les participants au panel, le terme est la face visible, celle qui est détectable ou compréhensible par des

acteurs tels que les organismes paragouvernementaux et les médias. La multiplication des termes est importante et préoccupante pour les intervenants au débat. L'animateur de la discussion, David Laferrière, directeur de la Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF)²¹, en rappelle quelques-uns aux participants dans son discours d'introduction :

« Je me suis moi-même amusé, sans prendre trop de temps, sur les différents termes employés. Ça se regroupe par petits groupes : la relève, l'autoproduction. Là on tombe dans le groupe musique : les musiques alternatives, les musiques actuelles, les musiques amplifiées, les musiques spécialisées. On tombe dans le volet scène, là : la scène locale, la scène underground, la scène indépendante, la scène émergente, la scène para-industrielle. Évidemment, [il y a] les pratiques amateurs et les pratiques professionnelles » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005).

Cette multiplication est perçue comme un écueil auquel il faut répondre par la concertation et le choix d'une dénomination. Par exemple, pour Laurent Saulnier du festival musical les Francofolies de Montréal²², ancien journaliste culturel et intervenant aux Bazareries, les « musiques émergentes » ne peuvent apparaître comme entité sur le radar des médias, des organismes gouvernementaux ou même de l'industrie musicale québécoise établie sans être nommées en tant qu'ensemble :

« [...] pour que cette scène-là existe [*sic*], il faut la nommer. Et le problème qu'on a actuellement à ne pas la nommer c'est aussi comme si elle n'existait pas. C'est ça qui est toute la problématique de se donner un nom. Aussi longtemps qu'il n'y aura pas un nom qui va faire l'unanimité autour de cette scène-là, cette scène-là ne pourra pas exister parce qu'elle ne se sera pas nommée elle-même » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005).

Saulnier souligne que l'existence même de l'ensemble dépend de la dénomination de celui-ci. Le rapport entre l'étiquette – ou l'expression utilisée pour rendre compte d'un ensemble particulier de pratiques musicales – et ce qui est ainsi nommé apparaît comme très serré au sein des discussions des Bazareries. En plaidant pour nommer les

²¹ Pour une discussion détaillée de cet organisme, voir le chapitre deux de cette thèse.

²² Petites sœurs des Francofolies de La Rochelle en France, les Francofolies de Montréal est un festival créé en 1989 et mettant en vedette des chanteurs ou groupes musicaux s'exprimant principalement en français. Se déroulant au centre-ville de Montréal, les Francofolies sont devenues l'un des principaux festivals annuels de la ville. Si lors de sa première édition, les Francofolies de Montréal attirèrent environ 5000 personnes à une quinzaine de concerts, l'édition 2007 a pour sa part offert plus de 200 spectacles gratuits et payants mettant en vedette 1000 artistes et a accueilli plus de 800 000 visiteurs (Francofolies de Montréal, 2008).

« musiques émergentes », les intervenants de ce panel aux Bazareries en viennent à souligner la difficulté d'identifier des caractéristiques communes pouvant être utilisées pour déterminer les acteurs couverts par l'appellation : pour eux, nommer les « musiques émergentes », c'est en quelque sorte leur donner des formes.

L'étiquette accolée au regroupement importe en ceci qu'une couleur stratégique lui est donnée : elle est utile et entre dans une manœuvre visant l'auto-reconnaissance (l'organisation, la mise en commun des ressources, le partage d'informations, etc.), la reconnaissance médiatique (par exemple, une meilleure couverture journalistique, des quotas radios, etc.) et la reconnaissance gouvernementale (des programmes de subventions qui y sont dédiés, des transformations dans les organismes paragouvernementaux, etc.). La description du panel dans le programme des Bazareries souligne ce côté stratégique de la dénomination :

« À différents paliers politiques on parle de soutien à la relève et à l'émergence sans qu'aucune définition claire ne soit établie. Peut-on vraiment aider des intervenants que l'on est incapable d'identifier ? [...] Ne serait-il pas temps de dresser un autoportrait qui permettra de parvenir à une reconnaissance commune ? » (Les Bazareries, 2005a: non paginé).

L'enjeu est important : pour les participants au panel, le choix de l'étiquette et son usage sont des moyens à mettre en œuvre afin d'assurer le développement des « musiques émergentes », qu'il soit posé en termes social, culturel, économique, de ventes ou d'attention médiatiques. Selon eux, la mauvaise définition de l'étiquette et un vocabulaire trop vague signifient des programmes gouvernementaux et des couvertures médiatiques mal adaptées :

« De leur propre aveu, les positions concernant la relève et l'émergence sont mal définies et mal maîtrisées par les acteurs gouvernementaux [entre autres]. Il y a évidemment beaucoup de conséquences négatives quant au financement et à la représentativité pour notre secteur » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005).

La mise de l'avant d'une étiquette est alors le moyen d'atteindre certains buts, que ce soit la reconnaissance ou le développement, ou de minimiser ces « conséquences négatives » pour ce qui peuple les « musiques émergentes ».

Cette stratégie semble avoir deux avantages majeurs pour les participants au panel des Bazareries. Premièrement, elle permet de parler la langue des acteurs à intéresser. Par exemple, l'un des intervenants souligne l'utilité de se servir du système catégoriel employé par l'un des organismes paragouvernementaux les plus importants, la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), afin d'être compris et financé par lui. Selon plusieurs participants au panel, c'est le jeu des « musiques émergentes » de se faire voir, d'utiliser les étiquettes afin d'apparaître dans un espace quadrillé par les acteurs qui ont, entre autres, les fonds pour les financer et les moyens de les diffuser. Pour eux, parler leur langue permet d'être compris et d'exister, par exemple, dans des systèmes d'attribution de subventions gouvernementales : paraphrasant Michel de Certeau (1990), je dirais que l'étiquette est décrite par les participants au panel comme une action dans le champ de vision de la SODEC – un des principaux organismes subventionnaires dans le domaine culturel au Québec – et dans un espace contrôlé par elle qui profite de l'occasion offerte par certains programmes à la terminologie vague. Deuxièmement, l'étiquette est perçue comme permettant de regrouper les « musiques émergentes » sous un seul étendard. Comme le souligne le journaliste culturel Philippe Renaud, non seulement la terminologie permet-elle aux médias d'avoir une prise leur permettant de couvrir les « musiques émergentes », mais également aux organismes de les reconnaître, de les rassembler et de s'offrir comme leur porte-parole :

« Peut-être que ces termes-là sont des mots/maux nécessaires dans la mesure où ça prend bien une étiquette pour fédérer, peut-être du point de vue du journaliste, mais aussi du point de vue de ces organisations comme la SOPREF [Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone] qui à un moment donné en viennent à représenter quelqu'un, une scène, underground ou émergente » (Renaud, aux Bazareries, 21/05/2005).

La possibilité d'utiliser l'étiquette comme une stratégie menant à un regroupement permet aux « musiques émergentes » de se donner une voix et de militer en faveur de l'obtention de transformations au sein de l'industrie ou des politiques culturelles des divers niveaux de gouvernement. L'étiquette permet également d'attirer l'attention de la part des médias ou du public, ainsi que de partager des ressources, des dépenses et des informations. Bref, le recours à l'étiquette n'est pas innocent : il constitue ici une

stratégie permettant d'atteindre des buts politiques qui participent du développement des « musiques émergentes ».

L'étonnante hétérogénéité et la mise en valeur de l'éclectisme et de l'hybridité des enjeux, des artistes, des types d'entreprises impliquées, des sonorités, entre autres, dans les discussions qui ont lieu autour de la table des Bazarderies montrent la façon dont l'étiquette « musiques émergentes » est convoquée à titre de moyen plutôt que de fin. La dénomination n'est pas utilisée en tant qu'affirmation d'une vérité éternelle des « musiques émergentes », d'une liste de caractéristiques qui lui sont associées par essence, mais bien et surtout en tant que procédé pouvant être mis au service d'un large spectre d'acteurs et de pratiques musicales afin d'atteindre certains buts, que ce soit la reconnaissance ou le développement, par exemple. Lors du panel, Saulnier souligne cet éclectisme et la relation trouble entre de nombreux genres musicaux et l'unicité de l'étiquette utilisée :

« Est-ce que le terme 'musiques émergentes' est mieux [que relève, underground, alternatif, local, etc.] ? Peut-être, mais [...] ça ne définit pas un genre. [Dans les 'musiques émergentes'] Il y a autant des musiques électroniques, que du métal, que du hip hop, etc. » (Saulnier, aux Bazarderies, 21/05/2005).

Dans les discussions, l'étiquette apparaît comme un outil mis en œuvre dans ce que Gayatri Chakravorty Spivak (1988, 1993) appelait « strategic essentialism » : l'utilisation intéressée d'un terme commun au prix de la mise à l'écart des nombreuses différences et des débats houleux faisant rage au cœur du regroupement ainsi nommé. Selon elle, plusieurs mouvements sociaux se réclament d'une étiquette commune – celle de la femme ou du subalterne, par exemple – pour mobiliser un ensemble d'acteurs bigarrés au sein d'une même quête (Spivak, 1993). L'étiquette opère leur appartenance à un ensemble bigarré. Elle propose que l'essentialisme tel qu'il prend forme dans la fixation d'une étiquette pour une multiplicité d'identités hétérogènes peut être « stratégique » : il peut permettre de rallier et d'affirmer l'identité politique d'un groupe en leur donnant un instrument efficace à l'affirmation de leurs intérêts.

Comme l'explique Spivak (1993), le recours intéressé à l'essentialisme et à une étiquette le résumant comporte avec lui le danger pour les acteurs de l'ensemble d'être résumés à

cette essence. Afin d'éviter ce raccourci, elle souligne que le côté stratégique de l'essence doit prendre le pas sur l'ontologie. En ce sens, Spivak note que l'essentialisme n'est pas considéré chez les acteurs l'utilisant comme une « théorie » de ce qu'ils sont fondamentalement – faute d'un meilleur mot – mais comme une arme face à des groupes dominants. Le recours à et la fixation d'une étiquette peuvent être des moyens utilisés dans le cadre de ce type de stratégie. L'une des autres façons pour Spivak (1988) de mettre de l'avant de façon stratégique un essentialisme intéressé est le déploiement d'une histoire qui serait commune à tout ce qui est « stratégiquement essentialisé ». Dans cette perspective, on peut comprendre comment étiqueter les « musiques émergentes » passe par la recherche des étiquettes leur servant d'ancêtres. Au cours des discussions qui ont eu lieu aux Bazareries, des narratifs historiques de cette étiquette ont été maintes fois tracés. Selon Renaud, l'un des intervenants au panel, l'histoire de leur étiquette prend racines dans celles de « punk » et de « new wave » des années 1980 et passe par « alternatif » et « underground ». D'autres tracent ce narratif historique en partant du titre d'une chronique régulière dans un hebdomadaire culturel montréalais, le Voir, intitulée Scène locale et ayant été à l'origine de l'utilisation de cette étiquette – « scène locale » – et de la vivacité des « musiques émergentes » d'aujourd'hui par leur couverture médiatique. Ils racontent le passage des musiques couvertes dans cette chronique par les étiquettes « relève », puis « musiques émergentes ». Vues sous cet angle, les « musiques émergentes » sont conçues comme les derniers rejetons de ces familles, les héritiers de traditions à configuration variable, ou une nouvelle entité prête à se positionner face à ces anciennes lignées. Dans les discussions ayant eu cours aux Bazareries, le déploiement de l'étiquette « musiques émergentes » apparaît, pourrait-on dire en recourant à Spivak, comme « [...] a strategic use of essentialism in a scrupulously visible political interest » (Spivak, 1988: 205). Du même souffle, une critique de cette utilisation est continuellement faite par les participants au panel des Bazareries, qui soulignent qu'elle est un mal nécessaire auquel ils ne croient pas. Leur utilisation stratégique de l'étiquette et leur critique constante de sa pertinence mettent de l'avant le rapport singulier qu'ils ont avec la dénomination « musiques émergentes ».

L'être-appelé « musiques émergentes »

Aux Bazareries, l'utilisation stratégique de l'étiquette « musiques émergentes » est décrite comme permettant de revendiquer ou de faire reconnaître des droits, des privilèges ou simplement une existence sur le plan culturel. Cet essentialisme stratégique par lequel une étiquette est utilisée de façon ironique, c'est-à-dire sans pour autant la fonder ontologiquement à l'aide d'une logique essentialiste, rappelle que la singularité conceptualisée par Agamben est rapidement rattrapée dans le langage. Les discussions du panel des Bazareries soulignent l'importance de nommer cette appartenance pour qu'elle soit connue et reconnue : paraphrasant Agamben (1990) et Elspeth Probyn (1996), je dirais que la singularité des « musiques émergentes » est un être-appelé²³, c'est-à-dire qu'elle est nommée, invoquée et convoquée, elle est le résultat d'un travail d'installation, de reconnaissance et de mise en relief. L'étiquette, telle que mise de l'avant par les participants au panel des Bazareries, peut être vue comme l'une des formes « d'appeler » cette singularité. L'être-appelé des « musiques émergentes » n'est pas qu'un simple signifiant pointant vers quelque chose les dépassant – leur vérité, qui sait ? –, il est plutôt leur singularité en tant que *tel* :

« Que tu sois exposé n'est pas une de tes qualités – mais n'est pas non plus autre qu'elles (nous pourrions même dire qu'il est non autre que celles-ci). [...] [L]'exposition est une pure relation avec le langage même, avec son avoir-lieu. Elle est ce qui advient à quelque chose [...] du fait d'être-dite. Une chose est (dite) rouge et, en cela, en tant qu'elle est dite telle et se réfère à soi comme telle et est dite comme telle (non pas simplement comme rouge), elle est exposée » (Agamben, 1990: 106-107).

En tant que singularité, les « musiques émergentes » ne peuvent être exposées que comme « être-appelés »: par les Bazareries, mais aussi par les galas, les sons, les productions musicales, les débats, les associations, etc. Elles ne sont pas visibles en tant qu'ensemble parce qu'elles ont telles ou telles propriétés, mais parce qu'elles sont appelées comme tel. L'être-appelé est ce qui relie un terme à un ensemble, ce qui

²³ Agamben ayant écrit originalement en italien, je m'en remets ici aux jeux des traductions : la version française (traduite par Marilène Raiola en 1990) utilise l'expression être-dit. La relecture qu'en fait Probyn en 1996 propose un jeu plus intéressant sur la langue. Elle utilise l'expression « being-called », qui pourrait être traduit en français à la fois par être-nommé et par être-appelé. Ceci met de l'avant deux sens concomitants : celui de se faire donner un nom (« Je te baptise X » ; « Espèce de Y ! »), et celui d'être convoqué par quelqu'un (« Hé ! On t'appelle ! »). En français, cette double signification peut être couverte par l'expression être-appelé, que j'ai décidé de privilégier.

permet de comprendre « [...] quelque chose *en tant que* quelque chose [...] » (Agamben, 1990: 108, mon emphase), où il est l'appartenance « en tant que ». Les singularités sont dites tel quel : ce n'est pas qu'elles ont telles ou telles propriétés, mais plutôt le fait de les appeler qui les font appartenir à un ensemble. S'intéressant tout particulièrement à l'appartenance d'un individu à une communauté, Probyn propose d'y voir le travail de l'être-appelé : « [...] if belonging is not defined by any property, its possibility is always circumscribed by limits, the limits of 'being-called' [...] » (Probyn, 1996: 24). C'est à travers l'être-appelé qu'elle situe la possibilité des différences identitaires. L'appartenance est dite : être-appelé homme, être-appelé Québécois, être-appelé punk, être-appelé « musiques émergentes ». Ainsi, pour les « musiques émergentes », le fait d'être-appelé n'est pas une qualité « en plus », c'est leur appartenance même qui se trouve ainsi exposée.

Remettant en question l'idée selon laquelle les « musiques émergentes » seraient un ensemble défini de sons et d'artistes qui ont – ou qui *sont* – certaines propriétés qui les différencie, l'être-appelé participe à leur regroupement en communauté sans identité. Pour reprendre les termes d'Agamben, je dirais qu'il est l'exposition de leur appartenance en tant que pure singularité. Pour les « musiques émergentes », ce n'est pas les propriétés qui sont exposées, mais le devenir-ensemble qui est appelé, le « en tant que » qui est produit par l'être-appelé. Ce qui est produit par l'être-appelé est – métonymiquement²⁴ je dirais – l'exposition, la mise en exergue, à la fois de la connexion et du regroupement :

« [Le mot arbre] transforme, autrement dit, les singularités en membres d'une classe, dont le sens définit la propriété commune (la condition d'appartenance \in . [...] [L']être linguistique (l'être-dit [arbre]) est un ensemble (l'arbre) qui est, en même temps, une singularité (l'arbre, un arbre, cet arbre), et la médiation du sens exprimée par le symbole \in [...] » (Agamben, 1990: 16).

Les « musiques émergentes » en tant qu'ensemble ne sont possibles que par l'exposition et la circulation de l'être-appelé. Autrement dit, les mots utilisés pour parler des choses,

²⁴ La métonymie est une figure de style impliquant l'utilisation d'une partie pour le tout : un exemple classique est celui de la voile pour signifier un bateau (« je vois une voile à l'horizon ! »). Grossberg (1996) souligne également cette parenté entre la singularité et la métonymie.

participent à les faire devenir-ensemble. La communauté sans identité est tributaire de l'être-appelé en ce qu'il participe à nommer les singularités et ainsi les regrouper sous une même signification. Comme l'exprime Grossberg : « Such a community would be based only on the exteriority, the exposure, of the singularity of belonging » (Grossberg, 1996: 104). Par exemple, dire un son, un disque, un artiste *tel qu'il* appartient aux « musiques émergentes », c'est le produire comme membre d'un ensemble peuplé – et produit – par d'autres singularités, sans autre condition que celle imposée par le « en tant que ».

L'être-appelé n'offre pas la possibilité de changer d'appartenance comme on le désire, il conserve en effet une certaine stabilité à laquelle il est particulièrement difficile de se soustraire. Il y a des limites historiquement imposées par l'être-appelé qui établissent « ce qui compte » afin d'assurer l'endurance. En effet, pour Probyn l'appartenance n'est pas une activité individuelle – bien que singulière – mais un devenir qui s'inscrit dans des limites particulières. Comme je l'ai souligné, le devenir ne se déroule jamais dans un interstice innocent : il est toujours traversé et guidé par des rapports de pouvoir favorisant « ce qui compte ». Ceux-ci permettent d'inciter un devenir particulier, de le suggérer en quelque sorte, afin que l'endurance soit « conforme » – pour reprendre les termes de Stengers. De même, l'être-appelé participe de ces rapports de pouvoir : être-appelé « musique émergente » invite à devenir-ensemble de certaines façons plutôt que d'autres. Comme l'explique Probyn :

« [...] it bears repeating that the terrain of difference is deeply inscribed by the historical limits imposed by 'being-called'. These limits then constitute a condition of possibility for belonging as well as the conditions for calling into question the inscription of difference » (Probyn, 1996: 25).

L'être appelé n'est pas une exposition innocente, mais participe lui aussi à proposer un spectre de possibilités pour les devenirs. On ne devient pas uniquement ce qu'on veut. Donner un nom au devenir, l'exposé en tant que tel, est déjà en soit participer à son introduction dans des rapports de pouvoir particuliers : c'est le faire entrer sur une scène qui est déjà policée.

En musique populaire, les termes utilisés pour parler de la musique *important*. Bien souvent contestées par les musiciens, les étiquettes sont souvent associées à la circulation et la commercialisation des musiques populaires : que ce soit dans les pratiques d'écriture des critiques musicaux (Frith, 1996), dans les noms participant des stratégies de commercialisation des artistes (Inglis, 2006), dans le processus de médiatisation (Morris, 2006) ou dans la distribution et l'organisation aux points de vente (Jaujou, 2002), par exemple. Comme l'exprime François Ribac : « Les étiquettes *facilitent et permettent les échanges* entre personnes et structures diverses [...] » (Ribac, 2004: 44, emphase originale). Reconnaisant que les étiquettes sont hautement contestées, il les présente comme apparaissant après le développement d'un regroupement de pratiques musicales. Elles ne participent pas à le produire, mais arrivent avec un temps de retard, permettant du coup d'en rendre compte. Contrairement à ce que suggère Ribac, je considère que l'étiquette des « musiques émergentes » participe à produire le regroupement par l'être-appelé de l'appartenance qu'elle expose. L'être-appelé participe au devenir-ensemble dans lequel un artiste, un organisme, un disque, un son ou une idée, entre autres, est inscrit, l'expose et du coup rejoue la communauté sans identité. Comme le propose Agamben, à chaque fois, à chaque devenir, toutes les appartenances sont refaites : « L'être-dit – la propriété qui fonde toutes les appartenances possibles (l'être-dit français, chien, communiste) – est, en effet, également ce qui peut les remettre toutes radicalement en question » (Agamben, 1990: 17). En ce sens, l'être-appelé participe non seulement à faire « endurer » les « musiques émergentes », mais également à les rejouer en chaque exposition du devenir-ensemble. L'étiquette est productive, non seulement en nommant l'appartenance, mais incarnant le « en tant que » il participe à la fois aux deux termes du devenir. Paraphrasant Jocelyne Guilbault (1997), je dirais qu'en cela l'étiquette ne fait pas que décrire, elle prescrit : elle participe à « l'endurance » du regroupement, à sa stabilité relative.

L'étiquette « musiques émergentes » semble circuler plus intensément depuis quelques années. En effet, un ancien chroniqueur de la chronique Scène locale de l'hebdomadaire Voir soulignait sur son blog Internet que le nombre d'occurrences du

terme « émergent » dans bon nombre de médias imprimés au Québec était sept fois plus élevé en 2006 qu'en 1997 (Parazelli, 2006). Cette hausse de la fréquence est ressentie par bon nombre de commentateurs du monde musical et est décrite par plusieurs d'entre eux comme l'indice à la fois d'une mauvaise utilisation de l'étiquette « musique émergente » et de son imprécision supposée :

« On espère aussi que l'expression émergent atteindra le point de saturation et qu'on arrêtera de l'utiliser à tort et à travers et à toutes les sauces. C'est aussi réducteur que très vague. Y'a pas de musicien qui se dit : 'Tiens je vais me partir un groupe qui fait de l'émergent'. Qu'est-ce que c'est ça ? La relève, ce n'est pas mieux, mais pourquoi faut-il absolument un mot pour décrire les nouveaux bands ou ceux qui ne sont pas du matériel à magazine populaire ? Tant qu'à y être, j'en suggère un : intéressant. 'Oui, Machin Truc, c'est un nouveau groupe de la scène intéressante, on en dit beaucoup de bien, bla bla'. Ça ferait du bien. Quand un mot sert autant à décrire de la musique que de l'économie, je pense qu'il est temps d'en trouver un autre » (Caron, 2007: 7).

La possibilité de « se trouver un autre mot » que « musiques émergentes » marque le fait qu'il n'est pas qu'une description : d'autres termes pourraient être convoqués. D'un côté, le mot ne « décrit pas », au contraire, il participe à exposer l'appartenance. Il est le « en tant que » tel qu'il se montre, non pas tributaire de propriétés mais dans sa singularité quelconque. D'un autre côté, l'expression « musiques émergentes » est dépeinte comme un piège à la fois « réducteur », « vague » et « décrivant autant de la musique que de l'économie ». La fréquence d'utilisation des termes pose problème du fait qu'elle signifierait que trop de choses sont appelées « musiques émergentes » : à chaque fois, l'ensemble et toutes ses appartenances sont rejouées, deviennent. Potentiellement, dans chaque être-appelé est jouée non seulement l'appartenance d'un son, d'un artiste, d'un organisme ou d'un événement, entre autres, à un ensemble, son devenir-ensemble, mais celle de tous les autres également.

La nécessité de « se trouver un autre mot » marque également l'importance de l'étiquette pour la communauté sans identité. Comme le souligne Guilbault pour le cas des termes « soca » et « ringbang » dans les Caraïbes, les étiquettes peuvent également être mobilisées dans des revendications pour des ensembles :

« [...] music labels do not only describe but also prescribe musical practices. And through them, they not only call upon, but also claim certain rights, respect,

and recognition in regard to such sensitive and crucial issues as identity, autonomy, and power » (Guilbault, 1997: non paginé).

Penser les « musiques émergentes » en termes de devenir-ensemble, de singularité, pose le problème de la reconnaissance de cette communauté sans identité. Sans identité, mais reconnaissable dans l'exposition de l'appartenance. L'étiquette participe en ce sens aux façons pour les « musiques émergentes » de se reconnaître et de se faire reconnaître. Elle permet entre autres de devenir un regroupement reconnu et d'en revendiquer les droits ou privilèges. Comme l'exprime la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec dans un mémoire déposé à l'Office de consultation publique Montréal (OCPM)²⁵, l'imprécision des termes est un obstacle, entre autres à l'accession à des programmes d'organismes subventionnaires :

« Il ne faut pas oublier qu'en maintenant le flou autour des termes utilisés, on empêche les artistes de la relève ou en émergence d'être correctement identifiés et d'accéder aux différents guichets de subventions qui, n'ayant pas de définition précise, ont tout le loisir d'interpréter ces notions à leur guise » (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005a: 12).

L'inquiétude face à ce flou et à la multiplication des interprétations qui peuvent en être faites, met de l'avant l'importance pour les « musiques émergentes » de ce que Guilbault (1996, 1997) a qualifié de « politics of labelling » : les processus, controverses et débats donnant forme aux rapports de pouvoir impliqués dans la « fixation » d'une étiquette. Comme l'illustrent les discussions ayant eu cours au panel des Bazarderies, cette fixation de l'étiquette est l'objet de débats, de contestations et, parfois, d'ententes ainsi que de stratégies. En tant que mode de l'être-appelé, l'étiquette fait entrer le devenir-ensemble dans un espace déjà quadrillé par des « lignes de forces tendanciennes » auxquelles il est particulièrement difficile de se soustraire – pour paraphraser Stuart Hall (1986). En ce sens, l'étiquette participe d'une certaine façon au devenir-ensemble et « importe » de façon singulière.

²⁵ Les circonstances entourant le dépôt de ce mémoire et les auditions à l'OCPM sont présentées au chapitre cinq de cette thèse.

Deuxième partie : surfacer

Dans cette deuxième partie, j'aimerais explorer les prolongements méthodologiques de la conception des « musiques émergentes » comme un devenir-ensemble. Comme je l'ai souligné, les discussions ayant cours au panel portant sur la terminologie soulignent que ce n'est pas par leur profondeur cachée que les « musiques émergentes » existent – puisque aucun fondement ne préside à leur regroupement *a priori* – mais plutôt par la façon dont elles s'exposent – en l'occurrence dans ce cas, l'étiquette. Si elles ne peuvent être résumées par une caractéristique, comment alors attraper les « musiques émergentes » dans un geste d'analyse ? Aux Bazareries, ce problème de comment les saisir est approché. Pour les participants au panel, l'idée selon laquelle « l'émergence » est une notion toute relative et difficilement attrapable ressort rapidement des commentaires. Cette idée met de l'avant qu'est émergent ce qui apparaît et surgit d'une masse indifférenciée ou inconnue à partir d'un point de vue particulier : ce qui arrive au grand jour. Comme l'exprime alors Renaud : « Si on s'amuse à faire de la sémantique : une scène qui émerge sort de quelque chose [...] et on a tendance à étiqueter les artistes faisant partie de cette scène émergente... d'émergents, bref » (Renaud, aux Bazareries, 21/05/2005). Pour lui, tout comme pour d'autres intervenants aux Bazareries, la relativité de l'émergence tient au fait qu'elle est dépendante d'un point de vue : pour le grand public, l'émergence est quelque chose de nouveau qui apparaît, mais pour les gens présents aux débats, dans la salle comme autour de la table des panélistes, il ne s'agit pas d'une nouveauté. C'est en ce sens qu'Alain Mongeau, directeur général et artistique du festival Mutek²⁶, trace un parallèle entre l'émergence d'un marché et celle associée aux « musiques émergentes » :

« La notion d'émergence, c'est relatif. Par exemple, on parle de marchés émergents – la Chine, le Brésil, l'Inde. De notre point de vue c'est émergent, mais quand tu vas là bas, tu te rends compte qu'il y a d'autres réalités en fait. En musique électronique, de notre point de vue l'Argentine pourrait être vue comme

²⁶ Mutek est un festival de musique électronique et d'art médiatique créé par Alain Mongeau en 2000 à Montréal. À l'origine un pan du Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal, Mutek se transforme rapidement en un événement indépendant et devient un festival à portée internationale. D'ailleurs, les nombreuses collaborations des organisateurs avec d'autres partenaires afin de créer des événements ou de simples soirées un peu partout en Europe et dans toute l'Amérique témoignent du rayonnement du festival. Depuis 2001, une étiquette de disques, Mutek_Rec fusionnée en 2007 à l'étiquette Musique Risquée, a également été lancée par Mutek, servant à produire les compilations promotionnelles et les disques de certains des artistes présentés dans le cadre du festival.

un marché émergent, mais là bas ça fait des années que ça existe [...]. C'est juste qu'on ne s'en est pas rendu compte avant et là on commence à s'en rendre compte » (Mongeau, aux Bazareries, 21/05/2005).

L'émergence comme relative apparition : c'est également en ce sens qu'elle circule à la fois au sein des « musiques émergentes », du discours économique et même de la théorie de la complexité – d'ailleurs, les parallèles n'ont pas manqué d'être faits entre les deux phénomènes (voir J.-R. Bisailon, 2007). Dans cette partie, je propose de prendre les commentaires sur les façons de saisir les « musiques émergentes » comme un tremplin à la présentation des principes méthodologiques ayant guidé la réalisation de cette thèse. Comment mettre en œuvre une recherche qui ne porte pas sur la « profondeur », sur l'essence des « musiques émergentes »? Comment les approcher sans les réifier ?

Surface

Dans un éditorial, Jean-Robert Bisailon (2006) souligne les rapports étroits entre les « musiques émergentes » et l'émergence telle que conçue dans la discipline de la physique ainsi que dans les théories de la complexité. Pour les penseurs de la complexité, l'émergence²⁷ est ce qui dépasse l'addition de la totalité de ses parties élémentaires. L'émergence est l'apparition spontanée de nouvelles propriétés ou lois non déductibles de celles que possèdent ou qui régissent ses parties constituantes. John Urry (2006) donne en exemple le goût du sucre qui ne peut être déduit des caractéristiques des atomes d'oxygène, de carbone et d'hydrogène qui le composent : il a émergé. Les petits vortex qui apparaissent au cœur des rapides de la rivière sont des organisations émergentes du chaos des atomes qui s'y entrechoquent. Selon Stengers (1997), le problème de l'émergence « insiste » depuis l'Antiquité :

« [...] [il a] d'abord été forgé en tant qu'arme de résistance au parti pris réductionniste. [...] La thèse de l'émergence sonnait comme un défi : vous ne pourrez 'expliquer' cette totalité qui émerge, comme telle, à partir de la somme des parties en termes desquelles vous les analysez » (Stengers, 1997: 9-10).

²⁷ Avec la provenance (*herkunft* chez Nietzsche), l'émergence (*entstehung*) est l'objet de la généalogie selon Foucault (1971b). Il présente l'émergence comme « [...] le point de surgissement [...] le principe et la loi singulière d'une apparition » qui se produit « [...] toujours dans un certain état des forces » (Foucault, 1971b: 1011). La généalogie s'attarde à l'émergence en analysant les combats qui permettent à un terme final d'apparaître.

Le passage aisé entre des domaines habituellement délimités de façon assez franche qu'effectue l'émergence donne au concept une flexibilité que son confinement n'aurait pas permis : ses voyages entre les domaines lui confèrent un intérêt grandissant et des couleurs nouvelles (Bal, 2002). Si l'éditorial de Bisailon (2007) utilise la théorie de la complexité tirée de la physique comme métaphore pour comprendre l'émergence, la physique utilise quant à elle la peinture pour illustrer cette dynamique inspirant certains acteurs des « musiques émergentes » :

« La nature est remplie d'objets qui, par analogie, pourraient être comparés à des peintures 'impressionnistes'. Rendu par Monet, un champ de fleurs suscite notre intérêt car il apparaît comme un tout 'parfait'. Les taches de peinture ont néanmoins des formes aléatoires; elles sont imparfaites. [...] Pour ainsi dire, le tableau émerge d'un ensemble de taches apparemment désordonnées » (Laughlin, dans Hellemans & Laughlin, 2007: 38).

Dans ces différents domaines, l'émergence est « ce qui émerge » ou fait surface – le tableau dans son ensemble, le goût du sucre, le vortex. L'analogie scientifique s'arrête cependant ici : elle a tout de même pour avantage de mettre de l'avant la nécessité de s'attarder à ce qui se passe « à la surface » plutôt qu'aux propriétés des atomes la constituant. En ce sens, je propose comme orientation méthodologique présidant à cette thèse de surfacer les « musiques émergentes ».

À la surface

L'impossibilité des participants aux panels des Bazareries de trouver des caractéristiques permettant de rendre compte de façon décisive de ce que seraient les « musiques émergentes » par essence, paraît les inciter à les attraper par leur extériorité en quelque sorte. Il ne s'agit pas pour eux de chercher le sens caché, la Vérité des « musiques émergentes », mais de comprendre les façons par lesquelles elles sont exposées. Dans les termes d'Agamben, ce qui est pertinent n'est pas ce qui est « au dessus » – ou « au dessous » – de toute chose comme des « musiques émergentes », mais leur « avoir-lieu » même. Les « musiques émergentes » ne découlent en ce sens « [...] ni d'une essence ni d'une existence, mais d'une *manière jaillissante*; non d'un être qui est *dans* tel ou tel mode, mais d'un être qui est son mode d'être [...] » (Agamben, 1990: 33, emphase originale). Elles sont leur mode même, c'est-à-dire qu'elles ne sont rien d'autre que leur manière, leur exposition, leur « avoir-lieu ».

Si les « musiques émergentes » sont devenir-ensemble, il est alors pertinent, sinon incontournable, de s'attarder aux façons par lesquelles elles deviennent, non pas d'où elles viennent mais *comment elles* deviennent. Pour Michel Foucault, l'analyse du pouvoir demande un regard similaire en questionnant non pas son fondement ou sa cause, mais les façons dont il est rendu réel :

« [...] il s'agissait de ne pas analyser le pouvoir au niveau de l'intention ou de la décision, de ne pas chercher à le prendre du côté intérieur [...] [m]ais d'étudier le pouvoir, au contraire, du côté où son intention – si intention il y a – est entièrement investie à l'intérieur de pratiques réelles et effectives ; d'étudier le pouvoir, en quelque sorte, du côté de sa face externe, là où il est en relation directe avec ce qu'on peut appeler, très provisoirement, son objet, sa cible, son champ d'application, là, autrement dit, où il s'implante et produit ses effets réels » (Foucault, 1997: 25).

Pour Foucault, il s'agit là surtout d'une « précaution de méthode » lui permettant de s'attarder à la matérialité du discours, c'est-à-dire aux façons dont sont constitués, produits, les sujets du pouvoir. De façon semblable, il ne s'agit pas de poser la question « quelle est la *vraie* musique émergente ? » : plutôt que de partir d'une idée abstraite – les « musiques émergentes » en tant que concept unifiant et homogénéisant une partie du monde de la musique au Québec – il s'agit de poser en point de départ le milieu, l'appartenance même, le devenir-ensemble tel qu'il se déploie et apparaît.

Ne pas chercher l'âme des « musiques émergentes », mais explorer leur extériorité, les devenirs qui s'y déploient, s'y exposent et leur permettent d'endurer. S'attarder « à la surface » : le monde est une surface sur laquelle les choses apparaissent, se côtoient, endurent ou insistent. Deleuze retrace cette façon de conceptualiser le monde chez les Stoïciens et leur critique du platonisme : à l'Idée qui présiderait aux choses de ce monde, ils opposent les effets de surface qui se manifestent par leur propre avoir-lieu. Comme le propose Deleuze, il n'y a rien sous ni au-dessus de cette surface, seulement un flou artistique inqualifiable :

« C'est une ré-orientation de toute la pensée et de ce que signifie penser : *il n'y a plus ni profondeur ni hauteur*. [...] [I]l s'agit toujours de destituer les Idées et de montrer que l'incorporel n'est pas en hauteur, mais à la surface, qu'il n'est pas la plus haute cause, mais l'effet superficiel par excellence [...] Le double sens de la surface, la continuité de l'envers et de l'endroit, remplacent la hauteur et la

profondeur. Rien derrière le rideau, sauf des mélanges innommables. Rien au dessus du tapis, sauf le ciel vide. Le sens apparaît et se joue à la surface [...] » (Deleuze, 1969: 155-158, emphase originale).

Pour Deleuze, cette idée de la surface s'adresse principalement au sens. Elle permet d'entrevoir une critique du « sens cachés » comme outil de prédilection dans l'explication des phénomènes de langage. Qualifier le plan du sens de surface et surtout d'unique surface où se joue le drame de la logique du sens, c'est le réhabiliter à la fois en tant qu'objet légitime et principe explicatif : il ne s'agit pas de voir dans le langage une conséquence, ou une trace d'un autre plan qui ne nous reste qu'à démasquer, mais de l'étudier en tant qu'unique réalité à laquelle nous sommes exposés. Lawrence Grossberg (1992) reprend cette critique rejetant le clivage moderniste entre le monde et la façon dont il nous est rendu accessible (signes, expériences, représentations, etc.) :

« What is crucial here is the rejection of the model of culture defined by the need to construct correspondence between two parallel, nonintersecting planes – language and reality. [...] It is also a rejection of reality as a transcendental whole existing outside of history and practices » (Grossberg, 1992: 48).

S'inspirant de Foucault et Deleuze, Grossberg prône ce qu'il qualifie de « réalisme sauvage », c'est-à-dire l'étude des conditions par lesquelles la réalité est produite en tant que « structure of effects », ou comment la réalité ne préexiste pas aux différentes pratiques qui la marquent.

Probyn pousse cet argument en en faisant le germe d'une épistémologie du social. À la suite de Deleuze, ce qu'elle propose n'est pas que cette surface cache quelque chose – son âme, une structure, etc. – mais que tout est, et est produit, à la surface : « [...] instead of inquiring into the depths of sociality, let us consider the social world as surface » (Probyn, 1996: 19). Vous cherchez la Vérité dissimulée derrière le quotidien ? Vous n'en trouverez pas ou du moins elle sera produite à l'extérieur : l'intérieur, la structure, la vérité interne ou l'Idée est produite à la surface. La découvrir, c'est la pointer du doigt : « [...] the surface presupposes a rendering visible of the forces which constitutes the outside and the inside as dichotomous » (Probyn, 1996: 12). Tout ce que vous trouverez seront des mouvements, des replis, des forces agissant

sur le tissu social et faisant apparaître cette vérité (supposément) intérieure à la surface.

L'intérieur, la cause, le fondement n'est qu'un pli sur cette surface :

« Est-ce dire qu'il n'y a pas de dedans ? Foucault ne cesse de soumettre l'intériorité à une critique radicale. [...] Le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plis et de plissements qui constituent un dedans : non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans *du* dehors » (Deleuze, 1986: 103-104, emphase originale).

Cette surface est continue. Elle n'est pas un agglomérat de points indépendants, mais une étendue. À une hypothèse atomiste proposant que les choses sont individuées « par essence », Deleuze oppose une pensée du pli et de la surface où l'intérieur ou le dedans est toujours celui d'un pli, et du coup toujours « à l'extérieur ». Les singularités, telles que je les ai discutées plus tôt, ne sont en ce sens pas des entités discrètes, mais à leur tour des plissements de surface :

« Les singularités, les points singuliers appartiennent pleinement au continu, bien qu'ils ne soient pas contigus. Les points d'inflexion constituent une première sorte de singularités dans l'étendue, et déterminent des plis qui entrent dans la mesure de la longueur des courbes [...] » (Deleuze, 1988: 28).

Sous le jeu du pli, la surface n'est autre qu'expression. Ce qui exprime et apparaît n'est autre que les mouvements et plis qui s'y jouent.

Les plis transformant la surface en expression, tenter d'y trouver l'âme ou la Vérité des « musiques émergentes » revient à replier par bouts la surface et faire plonger le pli le plus profondément possible afin d'y faire apparaître ce qui est cherché – l'essence, la Vérité, la cause, le fondement, etc. En y reconnaissant le jeu des plis, replis et autres ourlets, *ce* qui apparaît des « musiques émergentes » est moins pertinent que *comment* elles apparaissent, s'exposent. Paraphrasant Probyn, je dirais que penser en terme de surface et de plis amène à s'attarder aux manières dont les « musiques émergentes » vont surfacer : « [...] I prefer to think in terms of *rendering surface* or *surfacing*, the processes by which things become visible [ou exposées dans le vocabulaire d'Agamben] and are produced as the outside » (Probyn, 1996: 12, emphase originale). Cette façon de penser n'est pas un refus de l'existence du réel, mais bien au contraire la reconnaissance que celui-ci nous est exposé à travers des pratiques, des institutions, des études, des objets, etc. Tout un jeu de plis qui suggère que ce qui est premier n'est pas

la chose mais les transformations qui le marquent – les plis de la surface permettant que quelque chose soit exprimé. Plutôt qu’une profondeur ou une structure, nous avons des voisinages, des rapprochements, des ourlets : « Instead, it [deleuzean ontology] operates according to logics of ‘nextness’ or ‘juxtaposition’ on a single plane » (Wiley, 2005: 73)²⁸. Surfacer les « musiques émergentes », c’est s’attarder aux façons par lesquelles le devenir-ensemble participe à les produire non pas comme une réalité d’un autre plan – celui de la structure, par exemple – mais bien comme un plissement de la surface. S’attarder à la surface – surfacer – consiste à mettre de l’avant la filature des devenirs participant aux plissements qui, de leur côté, font apparaître des zones d’ombre, des « dedans du dehors ». Suivre le devenir-ensemble, l’exposer.

Comment retrouver le devenir-ensemble ? S’il est toujours en train de se produire, jamais arrêté ou tout à fait là, comment surfacer les « musiques émergentes » ? Tel que je l’ai déjà évoqué, par le milieu répondrait Deleuze : s’attarder aux transformations continues, aux mouvements qui se jouent et qui plissent la surface. Deleuze (1969) propose que la meilleure stratégie pour le philosophe – ou dans mon cas, pour l’analyste – est de montrer du doigt. À la tendance platonicienne d’atteindre l’essence des choses, il oppose celle du « sage stoïcien » qui bat la surface à coup de bâton afin d’en dégager « l’événement ». Cette précaution méthodologique sera formalisée par Foucault (1971b) dans sa critique du travail des historiens – étudiant des données historiques, des origines – par ce qu’il appelle « l’histoire effective » – opérant par événementialisation. Autre précaution de méthode foucauldienne, l’événementialisation est le geste ou la procédure analytique consistant à transformer un fait historique en événement, un être en l’actualisation d’un devenir :

« Que faut-il entendre par événementialisation ? Une rupture d’évidence, d’abord. Là où on serait assez tenté de se référer à une constance historique ou à un trait anthropologique immédiat, ou encore à une évidence s’imposant de la même façon à tous, il s’agit de faire ressortir une ‘singularité’. Montrer que ce n’était pas ‘si nécessaire que ça’ [...] » (Foucault, 1980: 842).

²⁸ Par exemple, Deleuze (1986) souligne que le travail de Foucault vise à mettre en évidence les plis qui sont produits à la surface. Il propose que ses travaux sur la naissance de la clinique permettent de faire apparaître à la surface le corps et de produire de nouveaux plis engendrant une profondeur autre, un intérieur singulier.

Plutôt que de voir les « musiques émergentes » comme un fait stable, suivre la piste de l'anti-essentialisme ouverte plus tôt c'est se plier à une événementialisation. Ce que Foucault propose, c'est de procéder à une « démultiplication causale » : un programme d'analyse dans lequel les « musiques émergentes » sont effectives, prises comme un effet. Le devenir-ensemble des « musiques émergentes » nécessite de les prendre dans leurs mouvements, dans les façons dont elles se propagent et qui leur permettent « d'endurer » comme dirait Whitehead. Cette stratégie méthodologique permet de saisir les « musiques émergentes » dans leur prolifération en posant les deux questions : qu'est-ce qui s'est passé, et qu'est-ce qui se passe ?

Les jeux de surface décrits plus tôt ne sont cependant pas que des « vues de l'esprit » : ils ont une matérialité particulière qui les ancre. La mise en œuvre d'une stratégie visant à analyser non pas un être mais un devenir met de l'avant le problème de la parcelle de surface qui sera mise à l'examen. Comment « voir » un devenir ? En fait, se pencher particulièrement sur le devenir-ensemble des « musiques émergentes » implique non pas d'en « voir » le processus – une telle possibilité l'arrêterait et le fixerait – mais d'étudier les parties de cette surface où il s'expose de façon ostentatoire. Ces parties représentent des plis par lesquels les « musiques émergentes » ont particulièrement « émergé ». Elles donnent une consistance, une « endurance » assez importante aux « musiques émergentes » pour servir de point d'appui à l'analyse que je propose. Le devenir-ensemble s'y laisse percevoir d'autant plus que ces plis sont en quelque sorte des manières de l'exposer. Sans pli, il ne reste qu'une surface plane, sans reliefs et sans possibilité d'y percevoir les devenirs s'y jouant. Ils permettent de les attraper non pas dans un moment arrêté, mais dans leur effectivité. M'inspirant de Grossberg, je dirais qu'une stratégie méthodologique visant à surfacer les « musiques émergentes » demande de s'attarder à leur devenir-ensemble en tant qu'effectivité :

« [...] the strategy of analysis involves drawing lines or connections which are the productive links between points, events or practices [...] within a multidimensional and multidirectional field. These lines map out reality in terms of the productive relations between events. Productivity is here synonymous with effects, or more accurately, effectivities. This notion [effectivity] describes an event's place in a complex network of effects – its effects elsewhere on other events, as well as their effects on it [...] » (Grossberg, 1992: 50).

Surfacer les « musiques émergentes » demande ainsi de s'attarder à l'effectivité des devenirs, c'est-à-dire à leur positivité : pour paraphraser Grossberg, je dirais que le devenir-ensemble « [...] is not where it is (enacted, for example) but at all those sites where [it] makes a difference in the world, at the sites of its effects » (Grossberg, 1992: 53). Événementialisés, des plis particuliers permettent de voir le devenir-ensemble dans son effectivité : à la fois en l'exposant, en participant à en propager l'impulsion et en lui permettant d'endurer.

Stratégie de surfacage

Le défi méthodologique de cette thèse est de rendre compte comment, à la surface, les « musiques émergentes » deviennent-ensemble. Si « tout ce qui arrive, et tout ce qui se dit, arrive et se dit à la surface » (Deleuze, 1969: 158), surfacer les « musiques émergentes » demande de s'attarder à toutes sortes de plis participant et découlant du devenir-ensemble. En effet, ces « musiques émergentes » auxquelles les Bazareries sont dédiées semblent apparaître à de nombreux endroits, sur des plans différents : des pratiques musicales, des lieux, des produits, des artistes, des sons, des organisations, des pratiques citoyennes, des idées, des débats, des manifestations publiques, des « problèmes », des techniques, des valeurs, des discours etc. Que ce soit à travers des galas (par exemple, le Gala des MIMIs et le GAMIQ), des organismes (la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone, Faites de la musique!, l'Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente, entre autres), des festivals (Festival de musiques émergentes en Abitibi-Témiscamingue, Espaces Émergents, notamment), des études (par exemple, J.-R. Bisailon, 2001, 2003), un annuaire (SOPREF, 2003a) ou des compilations (Artistes variés, 2003, 2004b, 2005; 2006a, entre autres), cette bannière diffuse mais incontournable et les liens qui y sont tissés sont de plus en plus prégnants. Ainsi, s'intéresser à « tout ce qui arrive, tout ce qui se dit », à l'hétérogénéité et la multiplicité des plis où s'exposent les « musiques émergentes », demande de ne pas discréditer *a priori* quelque portion de la surface.

Surfacer demande de diriger le projecteur vers les façons dont les rapports d'appartenance des « musiques émergentes » s'exposent en tant que tels, où ceux-ci sont

mis en évidence ou remis en question. Afin d'y arriver, je me suis proposé de surfacer les « musiques émergentes » à coups de bâtons : jouer le rôle de cet « animal plat des surfaces » qui est l'image même du stoïcien selon Deleuze. Pour ce faire, j'ai mis en branle une démarche ethnographique (Hammersley & Atkinson, 1995) à même de permettre la collecte des matériaux nécessaires au problème qui m'intéresse²⁹. Mettre en œuvre une ethnographie permettant de rendre compte de l'hétérogénéité et de l'aspect diffus de « ce qui se dit et se fait à la surface », demande de s'éloigner d'une stratégie visant à décrire une culture dans un site spécifique pour une approche dite multi-sites ou « multi-sited » (Marcus, 1998). Surfacer les « musiques émergentes » n'implique pas l'étude d'un lieu unique duquel il ne resterait qu'à décrire la culture, mais celle d'un phénomène se propageant et impliquant des lieux hétérogènes et diffus. Comme le propose George Marcus (1998), l'ethnographie ne peut plus se contenter de lieux fixes, mais doit se lancer sur la piste d'une démarche fondée sur la mobilité et les « lieux d'observation » multiples à travers des réseaux complexes :

« Multi-sited research is designed around chains, paths, threads, conjunctions, or juxtapositions of locations in which the ethnographer establishes some form of literal, physical presence, with an explicit, posited logic of association or connection among sites that in fact defines the argument of the ethnography » (Marcus, 1998: 90).

Marcus souligne quelques modes de construction de ces réseaux complexes jouant le rôle de site pour l'ethnologue, tous fonctionnant sous le mode de la filature – que ce soit une filature de personnes, de choses, de métaphores, de scénarios, de vie, de biographie ou encore de conflits. Surfacer les « musiques émergentes » dans toute leur hétérogénéité implique un enchevêtrement de ces modes de filature : si l'impulsion à devenir-ensemble se propage sans préférence pour un mode particulier, s'attarder à « tout ce qui arrive et se dit » sous entend de ne pas mettre de côté un mode plutôt qu'un autre – faire rhizome³⁰. La démarche ethnographique permet de mettre l'emphasis « sur

²⁹ Pour un tour d'horizon du rapport entre les études en musique populaire et l'ethnographie, voir Grazian (2004), Bennett (2002) et Cohen (1993).

³⁰ Deleuze et Guattari voient dans le rhizome un mode de filature : « Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à *n* dimensions, aux directions rompues. [...] [O]n commencera par fixer les limites d'une première ligne d'après des cercles de convergence autour de singularités successives; puis on voit si, à l'intérieur de cette ligne, de nouveaux cercles de convergence s'établissent avec de nouveaux

ce qui se passe », sur les façons distinctes dont se déploie le devenir-ensemble à la surface, sans en limiter l'exposition à un mode ou un lieu particulier.

L'ethnographie permet de « surfacer » les « musiques émergentes » en explorant les zones les plus saillantes – sans réduire la recherche à un seul lieu (Marcus, 1998) – et en rassemblant une archive diversifiée qui témoigne de leurs modes d'exposition. Cette archive comprend des notes de terrain, des documents médiatiques, des rapports gouvernementaux, des enregistrements sonores, des dépliants de toutes sortes, des tracts et des sites Internet, par exemple. Comme le souligne la description de l'un des panels des Bazareries intitulé Y a t il toujours un intérêt du public pour les musiques émergentes ?, les « musiques émergentes » ont reçu depuis quelques années une attention accrue de la part des médias. En ce sens, les documents médiatiques représentent une bonne partie de l'archive assemblée. La description de ce panel met en évidence que les « musiques émergentes » ne s'y confinent pas : des alternatives sont mises à profit « [...] pour permettre un plus grand rayonnement des musiques émergentes » (Les Bazareries, 2005b: non paginé). Ainsi, l'utilisation d'Internet, des listes d'envois groupés et des radios étudiantes ou communautaires, notamment, fait de l'archive assemblée un ensemble bigarré et multi plateformes. Le matériau rassemblé n'est pas en lui-même unique ou rare : de nombreux documents sont en effet largement distribués et font partie à ce titre d'autres « popular archives » (Lynch, 1999), mais l'assemblage qui forme cette archive spécifique est pour sa part unique. En effet, ce qui est particulier de l'archive n'est pas tant son contenu, mais le problème présidant à son assemblage. L'archive est en ce sens le prolongement empirique d'un problème qui participe à la fois à déterminer ce qui vaut la peine d'être conservé et ce qui peut être dit d'un phénomène comme les « musiques émergentes ». Comme le souligne Thomas Osborne, l'archive « [...] is never a matter of just revealing a given truth that is to be found there. So it would be a mistake ever to think that there could be an archive without a *politics* of the archive » (Osborne, 1999: 55, emphase originale). Ainsi, au problème posé par le « surfacement » du devenir-ensemble des « musiques émergentes »

points situés hors des limites et dans d'autres directions. Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite » (Deleuze & Guattari, 1980: 19).

répond un assemblage de documents ou de traces de toutes sortes produit par l'analyste. En effet, surfacer les « musiques émergentes » implique un geste de rétention, des choix, des fragments du flot de documents et de traces qui m'apparaissent pertinents en regard au problème posé. Comme le propose Mike Featherstone, l'archive est constituée dans le regard de la personne la produisant – l'archiviste – qui est porté sur les multiples fragments ordinaires du quotidien et qui accorde à certains une signification particulière : « Yet it is clear that the archivist's gaze depends upon an aesthetics of perception, a discriminating gaze, through which an event can be isolated out of the mass of detail and accorded significance » (Featherstone, 2006: 594). L'une des conditions de discrimination ayant présidée à la constitution de l'archive est le rapport des documents et traces non pas avec un artiste ou un disque particuliers – ce qui déterminerait à l'avance qu'ils sont « émergents » – mais avec des lieux où leur regroupement semble être un enjeu : galas, lancement de festival, débats publics, organismes, forum de discussion, etc. En ce sens, surfacer est discriminer et du coup déterminer les conditions selon lesquelles l'analyse sera produite, mettant de l'avant non pas celle d'artistes ou de son particuliers, mais de lieux où ils sont rassemblés.

Des documents ont été ajoutés à ceux provenant de « popular archives », dont des enregistrements et les notes prises lors d'entretiens avec certains acteurs importants des « musiques émergentes » : des responsables d'organismes et de festivals, une disquaire importante à Montréal ou des journalistes, par exemple. Ces personnes ont fait preuve d'une impressionnante capacité critique à propos de leurs pratiques personnelles et des « musiques émergentes » : « Like many ethnographic subjects today, they do their own cultural studies » (R. Johnson, Chambers, Raghuram, & Tincknell, 2004: 232). Bon nombre d'elles avaient déjà commencé une réflexion ayant pour objet les « musiques émergentes ». Certaines se référaient explicitement à des travaux effectués au sein des *cultural studies* – comme ceux de John Fiske (1989) – ou étaient particulièrement au fait des recherches sociologiques sur la musique – notamment les travaux de Marc Touché (1994). D'autres ont même utilisé ou voulu utiliser les « musiques émergentes » comme objet de leurs travaux en tant qu'étudiantes universitaires – que ce soit au premier ou au deuxième cycle. Je me réfère dans le texte à ces personnes à l'aide de

leur prénom, signalant du fait la relation que j'ai – ou que j'ai eue – avec eux. Ainsi, loin d'être des informateurs me donnant accès à ce qui se passe là-bas, « de l'autre côté de la rivière », mettre l'emphase sur le geste de surfacer sous-entend une proximité avec eux : ils ne sont pas d'un autre plan que moi. C'est plutôt à une « method of friendship » (Fontana & Frey, 2005) que ces entretiens ont donné corps : non seulement se sont-ils déroulés sous la forme de dialogues *ad hoc*, ils se sont également déroulés non pas de façon unidirectionnelle – « l'informateur » donne des renseignements au chercheur – mais dans les deux directions en dépassant parfois de loin la raison première de la rencontre.

Autour de la table des Bazareries, les participants aux différents panels soulignent à plusieurs occasions la nécessité de produire une étude portant sur les « musiques émergentes ». Plusieurs personnes rencontrées dans le cadre de cette thèse m'ont souligné leur intérêt à en obtenir une copie, non seulement pour constater ce qui est ressorti de notre entretien, mais également afin d'avoir accès à une « étude scientifique » des « musiques émergentes ». D'autres m'ont fait remarquer l'importance que peut prendre une thèse portant sur celles-ci en « [...] on a besoin de personnes qui réfléchissent à ces questions-là. En France, ils sont quelques-uns, universitaires, à contribuer à la réflexion » (Bisaillon, 18/07/2006). Ainsi, la « method of friendship » marquant cette façon de surfacer implique non seulement que l'analyste trouve son compte dans les entretiens, mais que ceux-ci ouvrent la possibilité pour que les personnes avec lesquelles j'ai discuté y trouvent également le leur – notamment par la légitimité qu'offre l'aura de la recherche universitaire à son objet, en en soulignant l'existence et l'intérêt. Elle participe également à asseoir une certaine forme de légitimité pour les sujets connaissant : par exemple, donner aux « musiques émergentes » le statut d'objet d'investigation scientifique fait du chercheur ayant participé à son intronisation un « connaisseur » certifié. Comme me l'exprimait une animatrice de radio lors d'une entrevue que je lui ai accordée sur les ondes de son émission, concernant notamment ma thèse : « Longue vie à ta thèse, je suis sûre que tu vas être très sollicité après et que tu vas devenir *le* spécialiste des 'musiques émergentes' » (Élodie, dans É. Gagnon, 2006b). Pour Ian Maxwell (2002), le succès

des études en musique populaire a ouvert la possibilité de leur participation à des stratégies de légitimation de la part de certains acteurs en leur conférant une certaine forme d'autorité. En ce sens, surfacer les « musiques émergentes » c'est participer d'une certaine manière à leur apparition à la surface, à leur devenir-ensemble. Si « tout ce qui arrive, et tout ce qui se dit, arrive et se dit à la surface » (Deleuze, 1969: 158), cette étude ne fait pas exception et participe d'autres plis donnant aux « musiques émergentes » une consistance :

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

Cette étude participe du devenir-ensemble en servant de légitimation pour d'autres actions permettant aux acteurs des « musiques émergentes »³¹ de fonder certaines prétentions – entre autres, comme argument soutenant un essentialisme stratégique : par exemple, pour l'animateur du panel des Bazareries sur la terminologie, une étude est la base à partir de laquelle des recommandations pourront être faites par et pour les acteurs des « musiques émergentes » eux-mêmes. Bref, en les produisant en objet de recherche – et non en les célébrant – , les surfacer participe du surfacage des « musiques émergentes ».

Comme je l'ai déjà souligné, surfacer implique que je suis moi-même, en tant que chercheur, au creux de plis qui me situent à la surface. L'un de ceux-ci est sans contredit mon expérience passée en tant que membre d'un groupe de musique, les Marmottes Aplaties³², ayant connu du succès vers la fin des années 1990 et au début des

³¹ Il est à noter que la possibilité que cet usage se fasse au profit des intérêts autres que ceux des « musiques émergentes » est également présente.

³² Créé en 1994, les Marmottes Aplaties se font connaître la même année en remportant un concours de maquettes dans une station universitaire. Après avoir lancé leur premier album complet, 1001 chansons pour agrémenter vos repas (1996), ils remportent le concours Cégeps Rock qui les amène à faire une mini-tournée en Belgique. En 1998, ils produisent leur deuxième album – Épisode sanglant – qui reçoit un appui important de la part de Musique Plus – une station télévisée spécialisée dans la diffusion de vidéoclips et d'autres contenus à caractère musical. En 2002, les Marmottes Aplaties lancent leur troisième album – Décadents – qui sera leur dernier : après un changement de personnel et un ralentissement des activités du groupe, les membres se séparent en 2004. Les Marmottes Aplaties ont été mis en nomination deux fois aux Much Music Video Awards dans la catégorie Best French Video (2001 et

années 2000. Cette expérience m'a permis de me garantir certains accès³³ auprès des personnes rencontrées et de m'assurer des entrées dans des endroits qui ne sont pas publics, notamment dans un débat de jury dans le cadre du processus de mise en candidature d'artistes pour un gala³⁴. La musique populaire faisant partie du décor quotidien de bon nombre de chercheurs en ayant fait leur objet d'étude, de plus en plus d'entre eux revendiquent leur « insider knowledge » comme moyen de conduire leurs recherches :

« [...] an increasing number of researchers have drawn on their 'insider' knowledge of particular regions or urban spaces and familiarity with the patterns of everyday life occurring there. As a number of contemporary ethnographic studies reveal, such knowledge of and familiarity with local surroundings has substantially assisted researchers both in their quest to gain access to particular social groups and settings and in knowing which roles to play once access has been achieved » (Bennett, 2002: 460).

Pour Andy Bennett, l'apport que représente pour la recherche la familiarité qu'a le chercheur avec son objet apparaît comme une évidence au sein des études en musique populaire. Elle est ce qui lie le phénomène à l'étude et le chercheur, justifiant du coup la capacité particulière de celui-ci – elle ou lui, plutôt qu'un autre – à en rendre compte de façon adéquate. Une grande familiarité avec l'objet d'étude sous-entend la possibilité d'accéder à une vérité cachée aux yeux d'autres chercheurs : « [...] a superior insider knowledge framed through an access to 'less market' and (therefore ?) more authentic recordings [...] is developed through the implicit claim of access to the truth of that which represents 'the music culture as a whole' » (Maxwell, 2002: 108). Les avertissements de Bennett et de Maxwell concernant un doute nécessaire face à une vision non critique de la familiarité amènent une méfiance face à une conception de l'objet d'étude comme une unité homogène et déterminée à l'avance. Être familier avec son objet d'étude peut laisser entendre que celui-ci est arrêté – l'événementialiser est pour moi la façon de répondre à ce doute. Ma familiarité avec les « musiques émergentes » fait que les surfacer revient à participer à leur devenir-ensemble non

2003) ainsi qu'aux MIMIs dans les catégories Artiste populaire (2000), Clip de l'année (2000) et Meilleur vidéoclip (2001), ce dernier qu'ils ont remporté d'ailleurs.

³³ Mon statut de chercheur universitaire m'a également ouvert des portes. C'est à ce titre que j'ai pu rencontrer certaines personnes pour qui l'aura universitaire a pris le pas sur mon expérience en tant que musicien.

³⁴ Il en sera question au chapitre quatre de cette thèse.

seulement en contribuant à leur apparition, mais en devenant-« musiques émergentes » moi-même. Comme le souligne Charles Stivale (2000) concernant son projet sur la culture Cajun, les différentes pratiques participant de la recherche et sa familiarité avec son objet contribuent à inscrire le chercheur dans un devenir autre : elles l'incitent à entrer dans une transformation, à muter d'une façon particulière. Par ma position de chercheur et l'affirmation d'une familiarité avec les « musiques émergentes », je participe du devenir-ensemble analysé dans cette thèse en tant que l'un de ses termes.

Surfacer à coups de bâton implique que des mouvements et des plis se forment, ou du moins s'accélèrent, s'accroissent ou s'atténuent sous mon action. Depuis la remise en question des pratiques ethnographiques issue notamment de la publication de Writing Culture par James Clifford et George Marcus ayant mené à la « crise de la représentation » (Marcus & Fischer, 1986), il est devenu habituel chez les chercheurs de souligner le fait qu'ils ne sont pas « hors terrain ». Ils y participent et n'en offrent qu'une vision partielle et partiale (voir Clifford, 1986) : un point de vue. Comme le souligne Maureen Mahon (2000), le point de vue marquant la relation à l'objet de recherche contribue tout autant de la constitution de cet objet que de celle du sujet connaissant. Ce que j'aimerais proposer ici est que surfacer qualifie le rapport entre le chercheur et son objet et du coup participe de leur « émergence » mutuelle. En cela je m'inspire de Deleuze et de sa lecture de la pensée de Leibniz sur les courbes mathématiques. Il y souligne que tout pli présuppose son foyer :

« Partant d'une branche de l'inflexion, nous déterminons un point qui n'est plus celui qui parcourt l'inflexion, ni le point d'inflexion même, mais celui où se rencontrent les perpendiculaires aux tangentes dans un état de la variation. Ce n'est pas exactement un point, mais un lieu, une position, un site, un 'foyer linéaire', ligne issue de lignes. On l'appelle *point de vue* pour autant qu'il représente la variation ou l'inflexion » (Deleuze, 1988: 27, emphase originale).

Le foyer est un ou plusieurs lieux où toutes les perpendiculaires tracées à partir de n'importe quel point d'une courbe viennent se rencontrer. L'acception optique du terme souligne qu'il est le point où tous les rayons lumineux convergent après être passés par une lentille : c'est de là, qu'un point de vue est possible. Pour Deleuze, ce point de vue sur le pli, et du coup sur une portion de la surface, n'implique pas la présence préalable d'un sujet connaissant. Pour lui, le sujet assume un point de vue sur

le pli mais ne le précède pas : au contraire, ils sont co-constitutifs. En effet, le sujet est marqué par le point de vue sur la surface : « Celui-ci [le point de vue] ne signifie pas une dépendance à l'égard d'un sujet défini au préalable : au contraire, sera sujet ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue » (Deleuze, 1988: 27). Ainsi le point de vue n'est pas dépendant du sujet, mais lui offre un lieu où se situer, où s'actualiser et devenir sujet. Pour Deleuze, le point de vue implique que la vérité – ou la surface – n'est pas relative au sujet, mais au foyer où celui-ci se situe : il est « [...] la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation [ou d'un devenir, selon le vocabulaire utilisé jusqu'ici] » (Deleuze, 1988: 27). En ce sens, surfacer les « musiques émergentes » implique que le point de vue n'est pas extérieur à l'objet, mais lui est corrélatif : dans le même souffle apparaissent les « musiques émergentes », le foyer qu'elles induisent et le sujet l'occupant – le devenir-« musiques émergentes » de l'ethnographe et de l'ethnographie, le devenir-ethnographie des « musiques émergentes ».

Mise en oeuvre

Comme je l'ai souligné plus haut, la stratégie qui a été proposée dans le cadre de cette thèse est de surfacer les « musiques émergentes » à l'aide d'une démarche ethnographique « multi sited ». La filature qui a présidé à sa mise en œuvre a eu comme point d'entrée la Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), un organisme voué aux « musiques émergentes » (voir SOPREF, 2003d) dont les bureaux sont situés à Montréal³⁵. Pour des considérations pratiques, j'ai dû concentrer les efforts de cette démarche à Montréal : les liens forts entre les « musiques émergentes » et cette ville³⁶ laissent présager qu'il s'agit d'une stratégie empiriquement conséquente. Ceci ne m'a pas empêché de me déplacer à Rouyn-Noranda afin d'assister au FMEAT, ni de m'intéresser à certains débats qui ont eu lieu à Québec concernant la place et la santé des « musiques émergentes » dans cette ville. La limite géographique a joué dans la constitution de l'archive qui s'est également concentrée non pas uniquement sur des documents qui seraient

³⁵ Pour plus d'informations sur cet organisme, voir le chapitre deux de cette thèse qui est consacré à la SOPREF.

³⁶ Voir le chapitre cinq à ce propos.

« spécifiquement montréalais », mais également aux matériaux facilement accessibles dans cet espace bien concret. Comme je l'ai souligné plus haut, ceci n'est pas sans inclure les différentes possibilités que les médias d'aujourd'hui permettent : ainsi, des discours médiatiques de toutes sortes ont été considérés, nonobstant leur caractère montréalais, de même que l'Internet, notamment, qui ont fait office de « lieu d'investigation » pour cette démarche « multi sited ».

Cette thèse se concentre sur les années 2003 à 2008, années au cours desquelles les « musiques émergentes » ont connu un essor considérable au niveau de l'attention médiatique qui leur a été accordée. En effet, comme me le soulignait une journaliste dans le cadre d'une interview radio que je lui accordais en 2006 et portant sur ma thèse, j'ai eu la chance de m'intéresser à un phénomène qui a gagné en ampleur et en visibilité médiatique en cours de recherche. Elle m'en fit part en onde : « Quand tu as commencé, il faut le dire, quand tu as commencé ta maîtrise [sic], on *commençait* à parler de musiques émergentes » (É. Gagnon, 2006a: non paginé). J'ai dû recourir à quelques occasions aux documents d'archive – comme des articles de journaux datant de plus de vingt ans ou des documents législatifs, par exemple concernant le statut de l'artiste au Québec datant eux aussi de plus d'une vingtaine d'années – afin de permettre une meilleure compréhension des enjeux surfaçant en cours de recherche. Ainsi, plusieurs journées ont été consacrées à la recherche documentaire en bibliothèque, notamment à la Bibliothèque et archive nationale du Québec. En plus des 16 personnes avec lesquelles j'ai eu des entretiens, j'ai également eu recours à deux enregistrements d'entretiens produits dans le cadre de ma maîtrise, effectués avec des membres de l'équipe de la SOPREF. Ceci m'a permis d'éclairer en cours d'analyse certains points qui me semblaient nécessiter ce recours – dont certaines procédures de la SOPREF, ayant eu cours à ce moment particulier que ces enregistrements documentaient. Ainsi, bien que ma porte d'entrée ait été Montréal entre 2003 et 2008, et plus particulièrement la SOPREF, la filature ayant présidé à la constitution de mon archive m'a parfois amené à sortir de ce cadre afin de permettre une compréhension plus large des enjeux s'y déployant. D'ailleurs, comme il sera souligné au chapitre cinq, au cours des travaux effectués dans le cadre de cette thèse, les « musiques émergentes » ont connu une

période de grande effervescence sur les plans médiatique, artistique et industriel, notamment. Pour Parazelli (2006), l'apparition du terme « émergent » dans des propos associés à la musique dans les médias écrits montréalais s'est produite au cours de l'année 1997. Cette apparition coïncide également avec les premières rencontres du Forum des musiques amplifiées (FDMA), un rassemblement d'un nombre important d'acteurs du monde musical montréalais qui sert de point de départ au chapitre deux de cette thèse. Bon nombre d'intervenants rencontrés me l'ont fait remarquer : la période au cours de laquelle j'ai travaillé sur les « musiques émergentes » a été particulièrement fertile.

Comme je l'ai déjà souligné, l'accès aux acteurs avec lesquels je désirais discuter s'est fait, pour la majorité d'entre eux, assez facilement. La combinaison de mon statut d'ancien musicien de la scène punk et de celui de chercheur universitaire m'a permis de me garantir les entrées nécessaires à la réalisation de cette thèse. Les contacts se sont pour la plupart faits par le biais d'un courriel que je leur envoyais et dans lequel je soulignais le contexte universitaire de la recherche ainsi que mon passé de musicien. J'y demandais également la permission d'enregistrer la conversation que nous aurions, un moment et un endroit où les personnes désiraient que cela se produise. Certains d'entre eux sont des amis de longue date, qui m'ont permis d'avoir accès à des documents et qui m'ont ouvert les portes afin de rencontrer d'autres intervenants et de participer à des événements auxquels je n'aurais pu avoir accès sans leur entremise. Comme je l'ai souligné, le choix des personnes rencontrées s'est fait selon leur rapport à un lieu où les « musiques émergentes » sont exposées de façon particulière : un festival, des organismes, un gala, une radio ou un disquaire, par exemple. Bien que les rencontres se soient faites sous le signe de la spontanéité, j'avais en main une liste de thèmes que je voulais aborder. Suite à une recherche dans les médias portant sur eux ou les événements au sein desquels elles étaient impliquées, j'établissais des points que je désirais soulever avec les personnes rencontrées. Au cours des discussions, nombreuses ont été les occasions où c'était moi qui répondais à des questions posées par les personnes rencontrées. Elles ont surtout tourné autour de leurs activités quotidiennes en rapport aux « musiques émergentes », des façons dont certains choix spécifiques sont

faits ou – dans bon nombre de cas – des raisons et des actions prises afin d’instaurer l’organisme, le festival, le comité, le disquaire, le gala ou le média, entre autres, auquel ils sont liés. Ces conversations non structurées ont permis aux commentaires, aux plaisanteries, aux informations ou tout simplement aux potins d’être échangés sur un mode relativement informel. La plupart des entretiens ont eu lieu dans des bars ou cafés montréalais, au cours de la journée, à la suite de rendez-vous pris à l’avance à mon initiative. D’autres lieux ont servi de décors à ces entretiens, comme les lieux de travail de certaines personnes, un parc ou encore leur appartement personnel.

J’ai assisté à des événements ponctuels permettant de donner un autre visage aux « musiques émergentes », comme un festival, des galas, des lancements, des débats de jury de sélection, des journées de formation offertes aux musiciens émergents, des assemblées de membres d’organismes ou des tables-rondes de certaines associations, par exemple. Dans de nombreux cas, l’accès n’a pas été très difficile : plusieurs événements ne demandaient qu’une inscription préalable ou une adhésion à un organisme afin de se garantir une entrée. D’autres ont cependant nécessité l’intervention d’un tiers, souvent rencontré au préalable dans le cadre d’un entretien, afin d’ouvrir la porte, notamment dans le cas de l’accès aux délibérations d’un jury de sélection pour les mises en nomination à un gala. À travers tout cela, j’ai récolté tout ce qui me tombait sous la main : tracts, fanzines, articles de journaux, rapports de recherche, documents d’information, copies de sites Internet, disques, impression de courriels, etc. Dans la pièce qui me sert de bureau, les documents se sont vite empilés donnant à mon archive des proportions impressionnantes. C’est à partir de ces multiples documents, de leur réverbération avec l’impression qu’ils m’ont fait – dans le cas des notes prises lors d’événements et d’entretiens, notamment – et de leur « surfacage » qu’a pris forme l’analyse des « musiques émergentes » se déployant dans les chapitres subséquents.

Le travail d’analyse ayant donné forme à chacun des chapitres qui suivent s’est développé à partir d’un lieu particulier : un organisme, un débat public, un gala et un engouement médiatique. Chacun de ces lieux a été choisi pour la façon dont le

rassemblement des « musiques émergentes » semblait y être un enjeu ou, du moins, s’y déployer. En plus de servir de points d’entrée à l’analyse, ils constituent les limites analytiques de chacun des chapitres. Dans chaque cas, le travail d’analyse est parti de la façon dont ces lieux se présentaient et y effectue un retournement pour en montrer l’effectivité pour le devenir-ensemble des « musiques émergentes ». À chaque chapitre, des particularités analytiques ont cependant percé, propres au lieu et à la façon dont il participe au devenir-ensemble. Dans le chapitre deux, je suis parti de la SOPREF afin de procéder à l’analyse en me penchant de façon particulière sur les façons dont elle peuple les « musiques émergentes ». Pour ce faire, j’ai porté mon attention sur les procédures de l’organisme et les gestes faits par les membres de son équipe participant à faire entrer des corps au sein des « musiques émergentes ». Le troisième chapitre a été produit en suivant le récit des débats et des affrontements ayant eu lieu suite à l’intervention de la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec auprès de certains bars et petites salles de spectacles de Montréal afin de les obliger à respecter certaines conditions minimales d’engagement des musiciens jouant sur leurs scènes. Il se déroule de façon relativement chronologique, en retraçant les façons par lesquelles des frontières sont tracées et traversées dans l’affrontement et comment le devenir-ensemble s’y expose. En prenant le gala des MIMIs pour point de départ à mon analyse, je m’attarde dans le chapitre quatre à l’arrière scène de cette manifestation publique, notamment par le biais de ma participation en tant qu’observateur à l’une des rencontres du jury de mise en candidature. J’y propose de jeter un regard sur les processus par lesquels les MIMIs exemplifient les « musiques émergentes » et, du coup, mettent en jeu leur regroupement. Dans le chapitre cinq, le geste d’analyse part d’un engouement médiatique pour les « musiques émergentes » et vise à analyser le discours public duquel il est l’objet. L’effectivité de ce discours public et les manières dont il participe à exposer le devenir-ensemble sont alors scrutées, entre autres dans les façons dont il se déploie dans un rapport au temps et à l’espace particulier. Ces différentes façons d’approcher l’analyse mettent toutes en œuvre un même geste de retournement, permettant d’éclairer les façons dont l’hétérogénéité et la fluidité des « musiques émergentes » entrent dans un devenir-ensemble.

L'opérateur-SOPREF**La SOPREF, un centre de calcul**

En octobre 1997 a eu lieu la première d'une série de quatre rencontres organisées en moins de 12 mois dans le cadre du Forum des musiques amplifiées (FDMA), un rassemblement de plus de 300 acteurs provenant principalement du milieu musical de Montréal¹. Déjà à ce moment, il est considéré comme un événement marquant de la scène culturelle : « Depuis sa fondation [en octobre 1997] [...], le FDMA s'est avéré l'événement le plus signifiant, depuis des lustres, pour le développement des scènes musicales québécoises émergentes » (Parazelli, 1998b: 16)². Ayant pour thème Le disque : « major » ou indépendant ?, la première consultation du FDMA donne lieu à une volée de recommandations, dont la majorité est axée vers ce qui est appelé « un besoin de se regrouper » (voir *Faites de la musique*, 1998). Lors des rencontres subséquentes, ce « besoin » fut constamment ramené à la discussion : la deuxième rencontre soulignait par exemple la « nécessité de structurer les acteurs du milieu » (voir *Faites de la musique*, 1998). Lors du quatrième et dernier rassemblement se déroulant sous le thème S'organiser ou se désorganiser ?, un nouvel organisme est créé, la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) : une

¹ Les participants au FDMA ne sont pas que des musiciens : « Sont présents plusieurs acteurs émergents indépendants, jeunes effectifs des maisons établies, journalistes, chroniqueurs et représentants institutionnels, unis dans un processus de réflexion sur l'avenir des musiques amplifiées » (SOPREF & La saison France-Québec, 2001b: 18).

² Près de huit années plus tard, l'importance du FDMA est encore soulignée : « [En 2005] Cet événement structurant qui permit le regroupement et la concertation des artistes émergents du Québec n'a toujours pas d'équivalent » (Les Bazarderies, 2005a: 3).

organisation regroupant des membres se disant destinée à la reconnaissance des « musiques émergentes » née, selon ses propres termes, afin de « [...] répondre au besoin des artistes en émergence et de la relève industrielle [des musiques émergentes], quant à la nécessité de doter ce milieu d'une structure fédératrice et permanente de soutien, de diffusion d'information et de promotion collective » (SOPREF, 2003d: non paginé; voir aussi SOPREF, 2006e)³.

Dès sa fondation, les activités de la SOPREF sont très diversifiées. Elles vont de l'accompagnement dans des projets à caractère culturel (lancement de disque, organisation d'un festival, etc.) à la publication de documents (guides, études, répertoire, etc.), en passant par la distribution de musique aux disquaires québécois (par le biais de sa branche Local Distribution⁴), la tenue de conférences (voir SOPREF & La saison France-Québec, 2001b), la participation à des jurys de toutes sortes (le gala des MIMIs⁵, les Francouvertes, etc.) et la production d'événements d'envergure (Off Francofolies, Off Festival de Jazz, etc.). Mais une restructuration au cours des années 2005 et 2006 change considérablement la façon dont la SOPREF gère ses activités, l'amène à abandonner de nombreux projets et à concentrer ses efforts sur la formation et l'accompagnement de projets – j'y reviendrai. La SOPREF a employé jusqu'à neuf personnes simultanément qui travaillaient généralement à l'intérieur des locaux de l'organisation au centre-ville de Montréal (voir SOPREF, 2003d). En 2006, leur nombre a été considérablement réduit, passant à trois employés pour l'organisme, alors

³ Il est à noter que la SOPREF a également participé à une compilation de chansons de Noël en 1996, soit plus d'un an avant la dernière rencontre du FDMA, à titre d'éditeur (voir Artistes variés, 1996). Cet anachronisme est rendu possible par le fait que la coquille juridique de l'organisme préexistait à sa fondation en 1998 et servait à envelopper les activités artistiques de Jean-Robert Bisailon, l'instigateur de la SOPREF, son premier directeur et coordonnateur du FDMA. Je reviendrai plus loin sur le rapport étroit entre Bisailon et la SOPREF.

⁴ Né en 2000, Local Distribution est un organisme sans but lucratif voué à la livraison de disques – et depuis 2006, à l'offre de musique sur Internet – ainsi que d'autres items dans les différents lieux de vente du Québec permettant ainsi « [...] la circulation de l'ensemble des productions et auto-productions des artistes émergents québécois » (SOPREF, 2003d: 1). Comme l'explique Jean-Robert, la tâche du distributeur est importante : « C'était certainement l'une des problématiques les plus importantes vécues par les groupes en auto-production. C'est qu'une fois qu'ils avaient leur disque, ils ne savaient plus quoi faire avec parce qu'ils n'avaient pas accès à la vente au détail, ou faiblement... en distribuant eux-mêmes » (Jean-Robert, 06/05/2003). Local Distribution est une branche de la SOPREF, partageant ses locaux, ses revenus et son conseil d'administration. En 2007, Local Distribution donne son catalogue à un autre distributeur, Outside Music, pour lequel il agit à titre d'étiquette.

⁵ Voir chapitre quatre.

que sa branche dédiée à la distribution de phonogrammes, Local Distribution, comptait également trois employés réguliers et deux pigistes. À ce jour jusqu'à 700 personnes et entreprises ont été membres de la SOPREF à un moment ou l'autre de l'existence de l'organisme (SOPREF, 2005a)⁶. Bien que ses locaux soient situés au centre-ville de Montréal, la SOPREF s'étend en un large filet de membres situés sur presque tout le territoire du Québec. Depuis sa création, l'organisme s'est progressivement imposé comme l'un des intervenants importants, entre autres dans les différents dossiers publics ou politiques touchant les « musiques émergentes » sur la scène culturelle de Montréal.

À la suite de la première rencontre organisée dans le cadre du FDMA, les organisateurs se surprennent qu'une proportion importante des interventions faites au cours des deux jours que dure l'événement consiste en des demandes de renseignements de la part des participants (Faites de la musique, 1998). Désirant répondre à ce « besoin pressant d'information » (Parazelli, 1998a), les initiateurs du projet annoncent les grandes lignes de la mission et de l'offre de services de la SOPREF quelques jours avant le début de la quatrième et dernière rencontre du FDMA :

« Qu'on le dise et qu'on l'affirme une bonne fois pour toutes, le premier cri de ralliement, le premier réflexe spontané qu'a généré le FDMA fut d'exprimer le besoin pour la création d'un point de chute, d'un regroupement favorisant les échanges, d'une 'place pour se parler', d'une association, d'un endroit pour s'informer » (Faites de la musique, 1998: non paginé).

M'inspirant des propositions de Massumi (2002) concernant la primauté de la relation, je dirais que par ce mandat la SOPREF est située au cœur même de la production de ce qu'elle met en rapport. Ce qui est premier n'est pas les termes, les artistes ou organismes auxquels la SOPREF s'intéresse ou auxquels elle s'adresse, mais leur rencontre au sein d'une « place pour se parler ». En ce sens, la primauté de la relation implique que la SOPREF n'est pas ce qui vient *après* les termes, ni *avant* d'ailleurs, mais qu'elle est simultanée à ceux-ci : c'est dans la rencontre qu'elle opère leur mise en rapport et participe du coup à leur devenir-ensemble.

⁶ À la fin de l'exercice 2001-2002, la SOPREF déclarait dans son rapport annuel avoir 309 membres en règle et 230 dont le paiement était en retard; pour 2002-2003, 300 membres individuels; pour 2003-2004, 300 membres individuels et 65 membres collectifs; pour 2004-2005, 341 membres; pour 2005-2006, 505 membres; et pour 2006-2007, 586 membres.

Des recommandations du FDMA ayant mené à l'apparition de la SOPREF, le tiers place « l'information » au centre de la mire. L'une de celles-ci est que l'organisme serve de « point de chute pour l'information » et « assume un rôle de modérateur » (Faites de la musique, 1998: non paginé). Ce double rôle dévolu à la SOPREF la conduit à récolter des renseignements à propos « des divers intervenants de l'industrie musicale » (SOPREF, 2003d: non paginé) et à les mettre à la disposition de ses membres. J'aimerais partir de l'idée selon laquelle ce double rôle de modérateur et de point de chute à l'information dévolu à la SOPREF en est un de centre de calcul au sens que lui donne Bruno Latour : un lieu où sont récoltées et combinées des informations rendues mobiles (Latour, 1989). Prenant l'exemple d'une expédition maritime organisée par Lapérouse au profit de Louis XVI en 1787 afin de trancher un débat géographique, Latour décrit les façons par lesquelles une partie du monde est transformée en information par son inscription sur des bouts de papiers ambulants. La possibilité de cumuler ces informations – ainsi qu'une panoplie d'autres – en un même lieu, permet de les comparer les unes avec les autres, de faire des rapprochements ou de percevoir de nouveaux voisinages, de les synthétiser ou de les analyser. Bref, elle permet de les transformer, par exemple, en une carte qui permettra aux navigateurs qui suivront les traces de Lapérouse de connaître à l'avance ce qu'ils verront et à Louis XVI de tracer les frontières de ses zones d'influences ou de celles qu'il perdra. Pour Latour, les centres de calcul sont ces positions – comme Versailles au 18^{ème} siècle dans le cas de l'expédition de Lapérouse – d'où il est possible d'agir à distance sur « des événements, des lieux ou des gens qui ne nous sont pas familiers » :

« En inventant des moyens qui *a)* les rendent *mobiles* de façon à pouvoir les ramener; *b)* en les maintenant *immuables* de façon à pouvoir les bouger dans tous les sens sans distorsion, perte ou corruption supplémentaire, et *c)* en les faisant se *combiner* pour que l'on puisse les cumuler, les réunir, les battre comme un paquet de cartes quelle que soit la manière dont ils sont constitués » (Latour, 1989: 534, emphase originale).

Les recommandations du FDMA donnant à la SOPREF le mandat de servir de « point de chute à l'information » et de modérateur de celle-ci, pavent la voie à ses actions futures. Dans ce chapitre, je m'attarde à celles-ci comme des opérations effectuées sur « des

événements, des lieux ou des gens » (Latour, 1989) – ou plus précisément certaines de leurs dimensions – afin de les transformer en connaissances, entre autres.

J'utilise ici le terme connaissance par contraste avec savoir, en ce sens que j'use du premier à la suite de Jean-François Lyotard et de Michel Foucault comme se référant à « [...] un ensemble d'énoncés dénotant ou décrivant des objets [...] et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux » (Lyotard, 1979: 36), par rapport au deuxième qui se réfère à la conjoncture permettant de faire entrer un objet dans le champs de la connaissance :

« Ils [les éléments formant le savoir] sont ce à partir de quoi se bâtissent des propositions cohérentes (ou non), se développent des descriptions plus ou moins exactes, s'effectuent des vérifications, se déploient des théories. Ils forment le préalable de ce qui révélera et fonctionnera comme une connaissance ou une illusion, une vérité admise ou une erreur dénoncée, un acquis définitif ou un obstacle surmonté » (Foucault, 1969: 237)⁷.

Dans les termes de Lyotard, le savoir est ce qui permet de formuler de « bons énoncés dénotatifs ». C'est ce qui représente les conditions de possibilité permettant à des connaissances d'être produites, à des énoncés dénotatifs – John L. Austin (1970) les appellerait des constatifs – d'être proférés et vérifiés. La transformation « d'événements, lieux ou gens » en connaissances implique un choix et un aménagement des informations qui seront recueillies par la SOPREF. C'est une opération à caractère analytique découlant d'un travail de discrimination entre les informations et d'un travail d'organisation des unes par rapport aux autres par l'organisme. En fait, cette opération permet à la fois de constituer l'objet de la connaissance produite par l'organisme et d'en apprécier divers aspects comme le contenu – qui et qu'est-ce qui fait partie de cet objet de la connaissance ? –, l'étendue – combien sont-ils ? quelles en sont les caractéristiques ? quel en est le profil ? –, les préoccupations – quelles sont leurs inquiétudes ? que veulent-ils ? – ou la santé financière – quelle est la taille des

⁷ Dans le cadre de sa discussion du voyage de Lapérouse, Latour définit le savoir comme une « familiarité par rapport aux événements, aux lieux et aux peuples rencontrés à de nombreuses reprises » (Latour, 1989: 526). Sans marquer de distinction entre les deux notions, il propose une version de la connaissance comme une « accumulation » : « [...] ce qui est appelé 'connaissance' ne peut être défini. Seule l'*accumulation* de connaissance peut l'être. En d'autres termes, la 'connaissance' n'est pas quelque chose qui peut être défini en elle-même ou par opposition à 'l'ignorance' ou à la 'croyance', mais seulement par tout le cycle d'accumulation et de capitalisation » (Latour, 1989: 527, emphase originale). Pour lui, cette accumulation permet de se familiariser – de produire du savoir – avec « des objets, des gens ou des événements *distant*s » (Latour, 1989: 527, emphase originale).

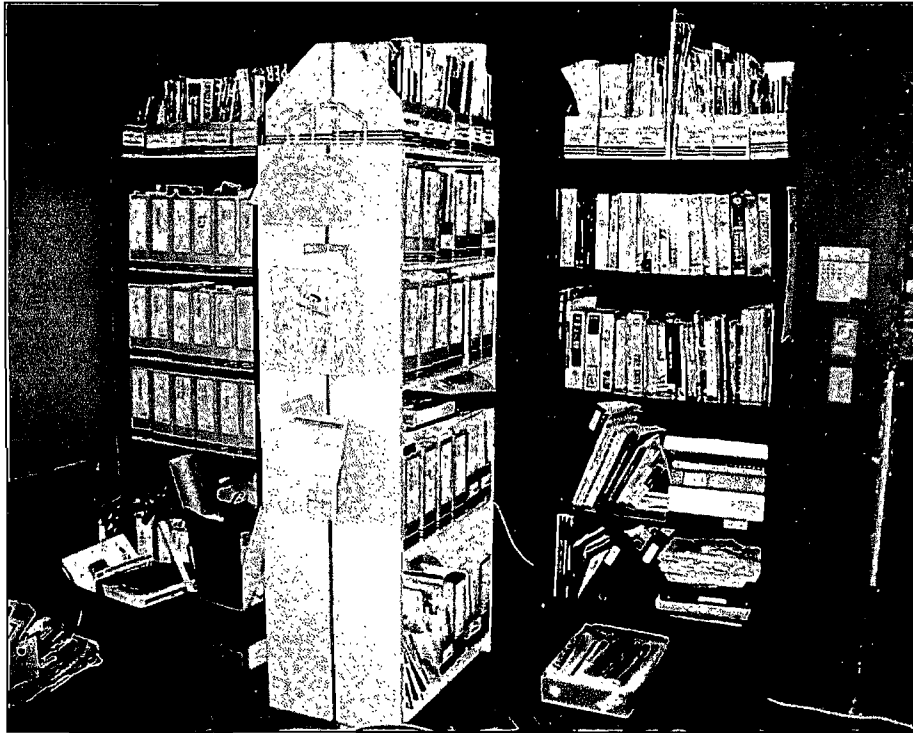
entreprises ? quel poids représentent-elles dans l'économie montréalaise ? quel est leur bilan financier ? où sont les lacunes ? – , par exemple (voir Bellemare, 2004; J.-R. Bisailon, 2001, 2003; M. Bisailon, 2002; SOPREF, 2003b).

Ce chapitre s'intéresse à la production et au partage des connaissances effectués par le centre de calcul qu'est la SOPREF, dans l'optique où il participe de ce fait en tant qu'opérateur de la propagation des « musiques émergentes ». Il vise à explorer les façons par lesquelles l'organisme est opérateur de la transformation de ses membres actuels et potentiels en les faisant entrer dans le devenir-« musiques émergentes » : filer l'effectivité de l'opérateur-SOPREF, c'est-à-dire les transformations et les passages qu'il rend possible au sein des « musiques émergentes » ainsi que dans leurs rapports à d'autres jeux de relations. Comment la SOPREF, en tant que centre de calcul, participe-t-elle au devenir-ensemble des « musiques émergentes » ? Dans la première partie de ce chapitre, je présente l'emphase et l'importance que prend la notion d'expérience pour la SOPREF permettant à la fois de reconnaître la pertinence de l'expérience de ses membres – et des « musiques émergentes – et de fonder sa production de connaissance. La deuxième moitié du chapitre est pour sa part consacrée à l'effectivité du partage des connaissances produites par l'organisme avec ses membres actuels et potentiels : d'une part, ce geste participe à les transformer en « connaisseurs » et d'autre part, à asseoir l'expertise de la SOPREF.

La SOPREF et l'expérience

La première action prise par la SOPREF est de donner une forme matérielle à ses rôles de point de chute et de modérateur en créant le Centre d'information pour les musiques émergentes (CIME) (SOPREF & Bisailon, 2006). Deux processus, récolter et traiter l'information, prennent forme au sein de la SOPREF par le biais de ce centre d'information et impliquent, comme je le présente plus loin, un ensemble d'autres pratiques, comme l'archivage et l'analyse des informations.

Figure 2.1. Section nord du Centre d'information pour les musiques émergentes (CIME)



Photographie : Martin Lussier, septembre 2006

Comme en témoigne en partie la figure 2.1, en entrant dans les locaux de la SOPREF – par la porte dont l’embrasure apparaît en partie à la droite de l’image – ce qui frappe l’œil sont les classeurs et les boîtes de rangement qui y sont disposés. En fait, les bureaux de la SOPREF sont utilisés à la fois à des fins de gestion quotidienne de l’organisme et d’hébergement du CIME qui regroupe plus de 3000 documents (SOPREF & BNQ, 2003). Ce que la figure 2.1 ne permet pas de montrer, c’est que le CIME prend également la forme d’une banque de données informatisée donnant accès à de nombreuses autres sources documentaires. Que ce soit de façon physique ou numérique, le CIME regroupe des documents variés : des rapports de recherches, des publications de la SOPREF, des dépliants de divers organismes, des renseignements et formulaires provenant de programmes gouvernementaux, des informations concernant des concours ou des festivals, des dossiers de presse de quelques artistes, « Le CIME contient aussi de nombreux livres et des archives du disque indépendant de la

francophonie » (SOPREF, 2002a: 6)⁸. En fait, par le biais du CIME, l'organisation cherche à rassembler le plus d'informations possible sur les acteurs entourant les « musiques émergentes » afin de les rendre disponibles à ses membres :

« Nous aimerions être dépositaire des diverses études industrielles réalisées ou financées par Patrimoine Canada et les offrir en référence à nos membres. Nous croyons que nous avons comme mandat de resserrer nos liens avec les associations sectorielles pour pouvoir se faire le relais des informations qu'elles détiennent auprès des jeunes entreprises » (J.-R. Bisailon, 2001: 28).

Dépassant l'entreposage de documents écrits, les petits locaux de l'organisation sont transformés en un lieu où toutes sortes de supports à connaissance se croisent, s'incarnant même dans les membres rémunérés de l'équipe de l'organisme : entre autres, certains d'entre eux sont responsables de répondre aux questions des visiteurs à propos des « musiques émergentes ». En effet, le CIME est également utilisé comme lieu de consultation « [...] avec l'équipe de la SOPREF, pour qui la scène locale n'a aucun secret » (Robillard Laveaux, 2006d: 16). Ainsi, bon nombre de connaissances qui n'existent pas sous forme écrite y sont tout de même disponibles sous forme orale.

Non seulement l'organisme fait-il lui-même la cueillette des informations, mais il invite ses membres à partager avec lui celles qu'ils possèdent et qu'ils jugent appropriées. Ainsi, lors de la dernière des rencontres du FDMA, l'objectif visé par les organisateurs était d'amener les participants à voir dans la SOPREF plus qu'une simple source d'information, plutôt un endroit où ils peuvent également déposer les leurs. L'information est considérée comme utile, politiquement entre autres, dans les actions que met en branle l'organisme – l'information n'est pas que « renseignement » donné, elle est aussi instrument :

« Pour le dernier Forum, l'idée, c'est de convaincre les gens de la nécessité de non seulement venir chercher de l'information, mais aussi de revenir pour partager leurs expériences à long terme, en devenant membres de l'association, pour constituer une masse critique de gens qui échangent de l'information et qui ont un poids politique » (Bisailon, dans Parazelli, 1998b: 16).

⁸ Je devrais ajouter à cette liste le produit de mes propres recherches. La SOPREF m'a fait la demande d'apporter une copie de mon mémoire de maîtrise sur la scène punk montréalaise (Lussier, 2003) afin de le rendre disponible pour les utilisateurs du CIME, ainsi qu'une copie d'un article scientifique que j'ai écrit traitant du gala des MIMIs (Lussier, 2006). La liste des documents conservés au CIME est disponible aux membres en règle de la SOPREF sur le site Internet de l'organisme : www.sopref.org.

En leur proposant de « revenir pour partager leurs expériences », l'organisme se pose comme rassembleur des expériences transformées en informations – Latour (1989) les appellerait des « mobiles immuables », j'y reviendrai – *pour* et *provenant* de ses membres. Ainsi, la SOPREF est conçue comme dépositaire des informations s'adressant à ses membres et ayant pour objet les industries musicales⁹. L'organisme se pose non seulement comme un observatoire des industries *pour* ses membres, mais aussi celui qui observe ses propres membres.

Le Bottin des musiques amplifiées

Un projet de l'organisme annoncé dès la dernière rencontre du FDMA est l'élaboration du Bottin des musiques amplifiées comprenant un répertoire des artistes et des autres acteurs des musiques amplifiées au Québec (Faites de la musique, 1998), incarnant ainsi la mission de la SOPREF : « Pour moi, la fonction première d'une association de producteurs [sic] est de maintenir à jour une banque de données des artistes et groupes en développement ou en émergence » (Bisaillon, dans Brunet, 1998a: 90). Prenant la forme d'une liste de plus de 3000 contacts (SOPREF, 2003a), le Bottin devient un outil parmi d'autres permettant à la SOPREF de gérer les informations sur ses membres et les intervenants qui leur sont apparentés. Comme Jean-Robert me l'expliquait en 2003, la SOPREF produit le Bottin comme un répertoire dans lequel « [...] on essaie de documenter nos fiches d'informations [...]. Donc, l'idée c'est de compiler l'information, de la rendre accessible, mais aussi de la vulgariser ou de la mettre en forme [...] » (Jean-Robert, 6/5/2003). La SOPREF donne des formes à une masse impressionnante d'informations à propos des différents acteurs visés par sa mission. Par exemple, dans la version 2003 du Bottin, elle les organise en catégories d'acteurs – artistes; organismes; professionnels et soutien à la gestion; éditeurs; écoles; gérants et agents; graphistes, photographes et illustrateurs; soutien créatif et réalisateurs; concerts;

⁹ J'utilise l'expression « les industries musicales » par opposition à « l'industrie » – qui est utilisée à la fois dans les études en musique populaire, dans les publications officielles, par les journalistes, ainsi que dans les propos des organismes représentant les intérêts de certains secteurs et dans ceux de la SOPREF – afin de marquer la complexité et la diversité des acteurs et des domaines d'activité économique visés par la formulation. John Williamson et Martin Cloonan (2007) soulignent que l'expression « l'industrie musicale », au singulier, laisse non seulement entendre qu'il y aurait homogénéité dans le type d'acteurs représentés et leurs intérêts, mais également que les activités économiques reliées à la musique se résumeraient à celles de « l'industrie de l'enregistrement sonore » – un terme qui mériterait également d'être mis au pluriel selon eux.

disques; médias et promotion; Internet ainsi que international – et selon le genre musical auquel ils se rapportent – notamment pour les catégories artistes et disques. Ces classements sont effectués sur la base des évaluations que font les membres de l'équipe de l'organisme ou suite à une auto-définition de la part de ces acteurs. Le Bottin comprend également des commentaires concernant l'historique ou les actions de plusieurs acteurs. Il indique également les adresses et les moyens de contacter ces acteurs. Par exemple, une entrée du Bottin a été faite à mon nom, dans la catégorie artistes – malgré le fait qu'en 2003 je n'avais aucune activité proprement artistique en cours – où j'ai été lié au genre « punk franco ». Une note a été ajoutée sous mon adresse personnelle, mon numéro de téléphone et mon adresse courriel du moment : « Ancien batteur des Marmottes aplaties » (SOPREF, 2003a: 73). D'autres acteurs reçoivent des notes : par exemple, certains commentaires sur les activités ou l'historique d'artistes ont été ajoutés – « Batteur mythique », « Participant au Polliwog¹⁰ », « Également studio d'enregistrement », « Lié à l'étiquette X » ou encore « Party mémorable ».

Cette liste produite et commentée par l'organisation apparaît comme une opération transformant l'information qu'elle recueille en connaissance *sur* et s'adressant *aux* « musiques émergentes ». Le geste de mise en forme de l'information par la SOPREF est celui de l'aménagement et de la production d'une image de ce qu'elle observe. Comme me le soulignait Cynthia, responsable du service aux membres et des communications de la SOPREF jusqu'en avril 2008 : « [Avec le Bottin] On [la SOPREF] va porter le chapeau de dire 'voici c'est quoi les musiques amplifiées au Québec'. On va pouvoir vraiment donner le paysage, une photo de ce que c'est » (Cynthia, 5/4/2006). Dès lors, la SOPREF n'est plus uniquement la dépositaire ou la gestionnaire de l'information : ce type d'opération fait glisser l'organisme vers la fonction de producteur. Au cours des années, cette fonction productive de l'organisme prendra plusieurs formes : des études statistiques (voir J.-R. Bisailon, 2001, 2003; M. Bisailon, 2002; SOPREF, 2003b), un recensement annuel (voir Bellemare, 2004) et des

¹⁰ Le Polliwog est un concours dédié à la musique alternative créé et organisé par l'étiquette de disques et compagnie de production MPL en 1993. En 1996, un volet festival est ajouté jusqu'à ce que le Polliwog cesse ses activités, en 2002.

guides sur les pratiques en cours (voir Assuied, Bielski, & Bisailon, 2002; Bigotti & Bisailon, 2006), entre autres.

Les opérations qu'effectue la SOPREF contribuent à transformer les connaissances des membres de son équipe en connaissances appartenant à l'organisme. Par exemple, lorsque j'ai demandé à Maxime, le responsable des deux premières éditions du Bottin¹¹, d'où il tenait l'information ayant mené à la publication de ce répertoire, il m'a répondu que quelques informations avaient été recueillies lors des discussions du FDMA menant à la naissance de la SOPREF. Mais, selon lui, les données se sont multipliées grâce à l'expérience des membres de l'équipe de l'organisme. Ils sont eux-mêmes des ressources pour l'établissement du Bottin. Par leurs pratiques culturelles récurrentes, ils participent à la mise à jour des informations : « [...] on va voir des shows, on ramasse des numéros de téléphone, on ramasse des CDs ou des démos. Donc, ça on le rentre [dans le Bottin] au fur et à mesure » (Maxime, 21/11/2003). Comme je l'ai souligné plus haut, ce n'est pas uniquement de l'équipe de la SOPREF dont l'organisme cherche l'apport, mais aussi de l'ensemble de ses membres. Elle étend son champ d'action en faisant appel à leur contribution :

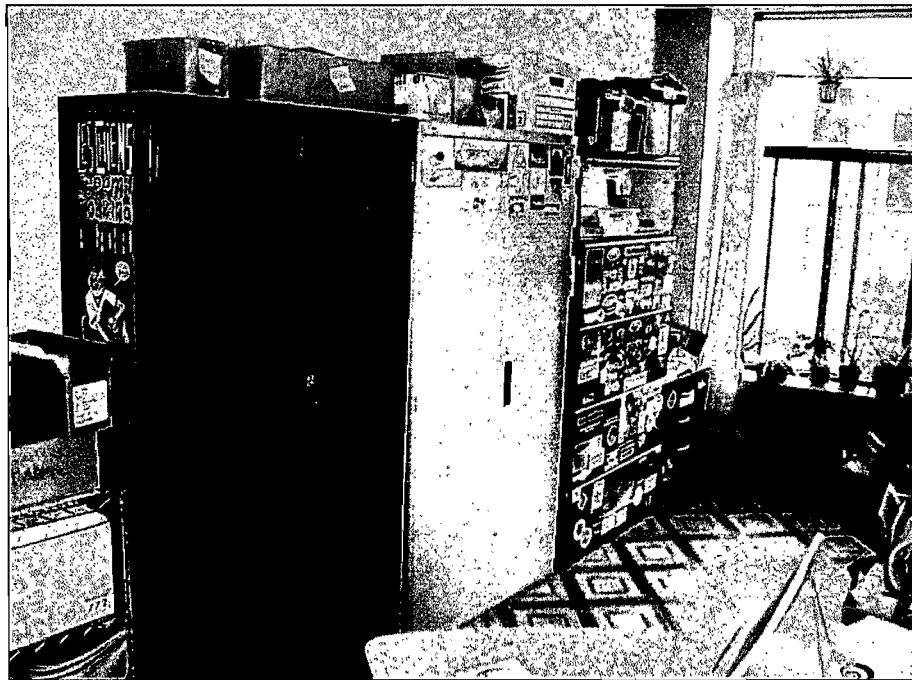
« Il nous fait plaisir de vous livrer cette nouvelle édition [du Bottin] en vous rappelant qu'elle a été rendue possible grâce à un travail soutenu de collecte d'information pour lesquelles vous êtes nos sources. [...] Un outil collectif se construit collectivement » (Bisailon, dans SOPREF, 2003a: 7).

Que ce soit pour des renseignements aussi simples que leur adresse ou leur activité, ou pour « revenir pour partager leurs expériences à long terme », les membres sont appelés à participer à cet effort de transfert d'expériences vers l'organisme afin d'en garder les traces sous forme d'informations archivées au CIME. Le Bottin est l'aboutissement de cette transformation de l'expérience des membres de l'équipe et celle de ses membres en général en informations traitables par l'organisme. Dans la transformation qu'elle effectue de l'expérience en informations, la SOPREF discrimine entre les dimensions de cette expérience qui sont pertinentes et les codifie afin de les enregistrer sous une forme déplaçable, archivable et traitable : ce n'est pas tout qui est jugé pertinent, mais

¹¹ La version de 2003 était la troisième édition du Bottin.

seulement certaines dimensions – comme la sonorité de certains artistes, leur adresse, les moments marquants de la carrière musicale d'intervenants, l'intérêt de programmes d'organismes subventionnaires, les personnes ressources dans certains médias qui ont démontré un intérêt envers la SOPREF ou l'un de ses membres, par exemple. C'est par leur déplacement qu'elles sont « dites pertinentes » par l'organisme.

Figure 2.2. Section est du Centre d'informations pour les musiques émergentes (CIME)



Photographie : Martin Lussier, septembre 2006

À travers le travail effectué pour produire le Bottin, la SOPREF déplace vers ses bureaux ce monde qu'elle observe à l'aide des informations qu'elle produit afin de les y regrouper et les archiver au CIME, par exemple grâce au système des « grands classeurs » (SOPREF, 2002a) tel qu'illustré par les figures 2.1 et 2.2. Comme le souligne Latour (1989), les centres de calcul sont vite débordés par la multiplication des informations et ont besoin d'un travail supplémentaire pour gérer ce surplus. À la SOPREF, ce recodage prend la forme de la saisie de données dans une base informatique utilisant des menus déroulant afin, entre autres, de qualifier et de permettre la comparaison des informations dites pertinentes. Cette transformation permet de faire de

ces informations brutes et trop nombreuses, des données traitables et évaluables selon certaines dimensions à travers l'attribution de valeurs ou leur entrée dans des cases spécifiques. Par exemple, après avoir été catégorisés en tant qu'artistes, un genre musical est attribué à certains acteurs et enregistrés à l'aide d'une liste déroulante à l'intérieur du logiciel permettant le traitement des données :

« Il y avait 'world', il y avait 'reggae-latino', il y avait 'musique industrielle', il y avait 'punk-rock' et 'garage'. Moi je trouvais que ce n'était pas très précis ces catégories-là ce qui fait qu'à un moment donné j'ai demandé aux artistes qu'ils se définissent eux-mêmes. C'est sûr que certains bands ça embête ! Ça fait que je leur proposais aussi des styles » (Maxime, 21/11/2003)

Ce recodage est assez important : il est l'occasion de faire à rebours le parcours de l'information à traiter et d'assurer qu'elle correspond bien à l'expérience qu'elle traduit. En confirmant cette adéquation directement avec l'artiste, la SOPREF s'assure que son intervention ne soit pas perçue comme un biais dans la production du Bottin. Il en va de même avec toutes les informations traitées, comme me l'expliquait Maxime :

« Tous ces contacts-là sont structurés en 'artistes', 'entreprises' ou 'médias' et ont été vérifiés un par un. Je me suis pogné des bénévoles qui ont reçu des listes et faisaient des appels. Ils vérifiaient l'adresse, ils vérifiaient le style musical du groupe, ils vérifiaient, si c'étaient des médias, qu'est-ce qu'ils couvraient comme styles de musique. Donc à partir de ce moment-là, c'était de vraiment vérifier quelque chose comme 800 contacts 'artistes' et, mettons, 700 contacts 'entreprises et médias' » (Maxime, 21/11/2003, voir aussi SOPREF, 2003c).

À l'aide de ces listes déroulantes mises sur pieds par Maxime et ses bénévoles, les informations sont comparées les unes avec les autres et classées afin de produire le Bottin. Un dernier codage est nécessaire pour terminer le Bottin, soit celui de l'évaluation subjective que font les membres de l'équipe de la SOPREF du niveau de « maturité » d'un acteur :

« On a une case qui est 'Bottin inclure', qui sélectionne ce qui va sortir pour le Bottin. On a une base de données de 8000 contacts et on a à peu près 1500 à 2000 qui s'en vont dans le Bottin. Donc quelqu'un qu'on ne considère pas prêt [...], [on va] attendre qu'il donne des nouvelles et de voir s'il a avancé à quelque part » (Maxime, 21/11/2003).

La case « Bottin inclure » permet ainsi de coder l'appréciation que font les membres de l'organisme de la valeur des expériences codées. Comme me l'expliquait Maxime, cette évaluation du niveau de maturité en est une de la carrière d'un acteur au sein des

industries musicales, de l'expérience que les membres de l'équipe de la SOPREF ou d'autres acteurs ont de lui, entre autres. La case code ainsi ce que Maxime appelle le *fit*, c'est-à-dire le produit de l'évaluation de la maturité :

« Donc quelqu'un qu'on considère pas prêt : [par exemple] c'est tout simplement quand il va adhérer, je vais lui demander 'dans quelle catégorie tu veux être inscrit dans le Bottin', il va me dire 'gérance, booking, maison de disque, communication, promotion...', je vais dire 'wô, tu offres tes services à du monde', 'Ah, OK, je ne veux pas que tout le monde m'appelle'. Le monde ne clique pas tout le temps. Là je vais dire 'Qui tu as en gérance?', 'Bien, je n'en ai pas, je sors de l'École du Showbusiness¹²', là je vais essayer de déduire si c'est quelqu'un qui est un peu dans la même lignée de pensée que nous autres. Si je vois qu'il ne *fit* pas, je vais attendre qu'il me donne des nouvelles et de voir s'il a avancé à quelque part » (Maxime, 21/11/2003).

Dans les termes des recommandations du FDMA l'organisme agit à la fois comme « point de chute à l'information » et comme « modérateur » en produisant des connaissances. En cours de route, les transformations sont nombreuses : recodage des informations dans une base de données, vérification de leur rapport « réel » à une expérience, comparaison et classement des informations recodées ainsi que codage de l'appréciation des membres de la SOPREF. À chaque fois, une notion entre en ligne de compte : celle de l'expérience, que ce soit celle transformée en information, ou celle permettant d'opérer les transformations. J'y reviendrai plus loin.

La mise à jour

Ce n'est pas que grâce au Bottin que la SOPREF opère la transformation des expériences en connaissances. Un autre document contribue à cette production et mérite qu'on s'y attarde : le guide Autoprod 101 (Assuied et al., 2002). Ce guide rend explicite la marche à suivre pour la production d'un enregistrement sonore : il couvre plusieurs aspects du monde musical, dont la plupart des moments du cycle de vie d'un produit culturel. Il fournit des informations sur de nombreuses facettes de la production de disques : des droits d'auteurs et d'édition jusqu'au statut légal d'une entreprise, en passant par la pré-production de la bande maîtresse, le financement, les méandres des

¹² L'École du Showbusiness est une entreprise montréalaise offrant des formations de niveau collégial axées sur la gestion des entreprises culturelles, la gérance d'artistes, l'organisation d'événements et la réalisation sonore.

clauses contractuelles, la duplication des disques, la promotion et la distribution. Selon l'organisme, la tâche n'était pas facile : « l'ouvrage a nécessité environ 18 mois de préparation. Ce fut une tâche énorme [...]. Rappelons qu'aucun guide similaire n'est disponible et que la demande pour celui-ci sera très forte » (SOPREF, 2002a: 6). En cours de route, la SOPREF fait passer cette collection d'informations à la forme de connaissances explicites, officielles, en y opérant une suite de transformations. Non seulement le transfert qui est fait est celui d'expériences facilement exprimables codifiées en informations positives – des trucs du métier, des bonnes adresses, etc. – mais c'est aussi celui des « critiques, commentaires et besoins ». La SOPREF se positionne ainsi comme un acteur pouvant codifier de multiples aspects de l'expérience :

« [Autoprod 101] C'est aussi un projet ouvert, susceptible de s'ajuster avec le temps : n'hésitez pas à nous faire parvenir vos critiques, commentaires ou autres remarques. Plus nous connaissons la diversité de vos besoins et plus nous pourrions parfaire les outils qui soutiennent l'étonnante pluralité de vos démarches musicales » (Bielinski, dans Assuied et al., 2002: 172).

Cet appel fait par l'organisme aux commentaires, critiques, remarques ou besoins à propos du guide, de l'expérience de ses lecteurs et de la cohérence entre les deux, lui permet de consolider les connaissances qu'elle produit et de les rendre de plus en plus extensives. Ces commentaires participent à faire de l'organisme un « centre fort » – pour paraphraser Latour – par leur participation au flux des informations pouvant y être traitées. Les règles du jeu sont claires : le rapport entre les utilisateurs du guide, les acteurs consultés, les membres de la SOPREF et l'organisme en est un d'intégration des expériences par ce dernier – qu'elles soient peuplées de préoccupations, de critiques, de trucs du métier ou d'adresses, par exemple – ainsi que d'ajustements permettant de les transformer en connaissances susceptibles d'être diffusées. Faire parvenir des commentaires ou des critiques à la SOPREF devient une actualisation de ce rapport. Les critiques seront absorbées comme informations traitables – et du coup, désamorçées : en effet, dans cet extrait la SOPREF ne dit pas autre chose que « C'est dans votre intérêt de nous faire part de vos observations pour nous améliorer ». Ces observations ou ces commentaires peuvent porter sur des connaissances produites ou sur

des connaissances à produire, comme en fait foi cet extrait du Rapport annuel 2003-2004 de la SOPREF :

« Nous souhaitons réviser le guide pédagogique Autoprod 101, écrit il y a quatre ans, afin d'en améliorer généralement le contenu. [...] Nous profiterons de l'exercice de révision pour ajouter une nouvelle et importante section sur la diffusion de ces mêmes œuvres via le marché du spectacle. C'est sur scène que de nombreux auteurs-compositeurs-interprètes font leurs premières armes. L'ajout d'une section sur le spectacle nous est demandé systématiquement par les lecteurs de l'ouvrage » (SOPREF, 2004: 10)

La mise à jour – dans la citation, le terme utilisé est celui de révision – implique que les critiques ou les lacunes inhérentes au guide ne peuvent remettre en cause le travail de l'organisme : tel un immense trou noir, la SOPREF les intègre et les traduit en connaissances positives. Elle les enrôle dans un programme de production d'une connaissance exhaustive, tandis qu'en filigrane se dessine une conception de la connaissance comme cumulative et perfectible.

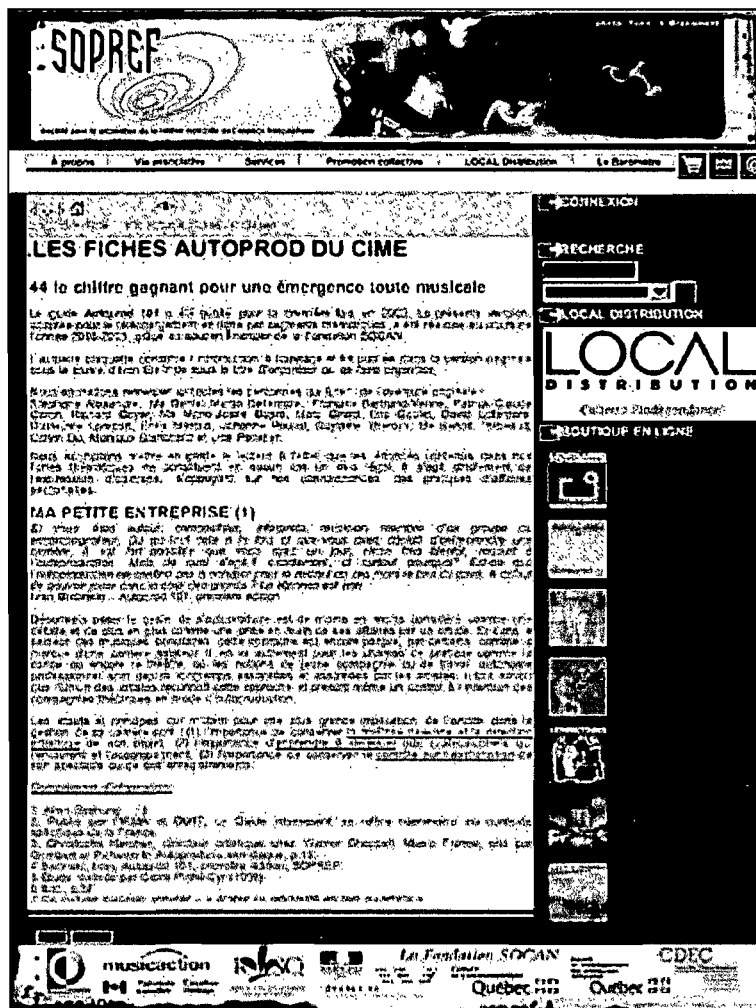
Avec la transformation par la SOPREF de l'expérience en connaissances, une autre transformation se déroule en parallèle : le passage de la forme orale à la forme écrite. Paraphrasant Jack Goody (1978), je dirais que l'inscription donne la forme la plus aboutie de la « décontextualisation du savoir » en rendant possible à la fois la vérification des informations – Est-ce la bonne adresse ? Avez-vous des remarques à propos de notre guide ? – et leur circulation dans un format relativement stable à travers le temps et l'espace. Au bureau de la SOPREF, ce sont des tas de formulaires, de coupons réponses, de courriels, d'articles de journaux, de livres ou de rapports provenant de toutes sortes d'organismes, qui opèrent le passage de l'oral à l'écrit et qui permettent à l'expérience d'être communicable, de dépasser la personne qui en est le support¹³. Dans le cas de la SOPREF, il y a deux mouvements : (1) elle codifie l'expérience en information inscrite, entre autres par le biais de formulaires (par exemple: SOPREF, 2002b), et (2) produit des connaissances sous forme écrite rendant ainsi compte du travail effectué en cours de route par l'organisme, entre autres par la publication

¹³ Pour Goody, cette dépersonnalisation est une forme de détachement des connaissances de la chasse gardée d'un individu : « Le discours ne dépend plus d'une 'circonstance' [...]. Il n'est plus solidaire d'une personne ; mis sur papier, il devient plus abstrait, plus dépersonnalisé » (Goody, 1978: 97).

d'Autoprod 101. Vue sous cet angle, la publication est une façon de transformer l'exercice d'analyse fait en vase relativement clos et dans un instant particulier, en « mobile immuable » (Latour, 1989) – c'est-à-dire en trace, en inscription, pouvant voyager et témoigner pour la SOPREF du travail accompli. Par la publication de mises à jour, la SOPREF souligne la validité des connaissances qu'elle produit et rend explicite son travail régulier d'intégration des expériences, qu'elles soient peuplées d'intérêts, de trucs ou de problèmes, par exemple. La mise à jour est alors la trace de l'actualité des connaissances produites, du parcours suivi par les informations dans une direction précise – de l'épreuve des faits à leur intégration par la SOPREF – et de leur flux continu : « Le populaire ouvrage [Autoprod 101] avait grandement besoin d'une mise à niveau afin que tous ses contenus soient bien en phase avec le contexte actuel et correspondent à une expertise éprouvée par la pratique » (SOPREF, 2006d: 11). La publication de mises à jour par la SOPREF est le moyen de traduire à l'écrit non seulement son travail constant de centre de calcul, mais aussi et de façon paradoxale, l'imperceptibilité de ce travail. La mise à jour est faite au profit d'un rapport de proximité, presque de superposition, de la connaissance produite et écrite avec l'expérience. Elle témoigne à la fois du travail de l'organisme et met en retrait les nombreuses transformations y prenant part.

La publication périodique du Bottin sur un support papier en rend vite les informations désuètes : par exemple, les nombreux déménagements et changements d'adresse des artistes, que ce soit au niveau de la compagnie de disques, de leur logement ou de leur site web, fait du Bottin un outil rapidement dépassé et obsolète. Pour que la forme écrite puisse témoigner du travail constant d'analyse par l'organisme et de l'actualité des connaissances qu'elle produit, elle doit permettre des ajustements de façon continue par la mise à jour impliquant la publication des modifications et des corrections dans les connaissances qu'elle produit. Depuis 2004, la SOPREF a mis en branle un projet culminant en septembre 2006 par la mise en ligne du guide Autoprod 101 et du Bottin permettant, entre autres, une mise à jour plus facile et régulière des informations (SOPREF, 2004). Des captures d'écran des deux interfaces sont présentées aux figures 2.3 et 2.4.

Figure 2.3. Le Wiki SOPREF, ou la version en ligne du guide Autoprod 101 :
Fiche 1 – Introduction aux fiches thématiques



Source : www.sopref.org, capture d'écran faite le 8 mars 2007, montage par Martin Lussier

La transformation du guide en une base de connaissances sur Internet, modifiable en tout temps – sous le modèle du wiki¹⁴ et appelé le WikiSOPREF – et conservant l'historique des rectifications apportées, permet de donner corps à cette actualité des connaissances publiées et à leur proximité avec l'expérience « [...] notamment [par] un travail de

¹⁴ « 'Wiki' is a term used to identify both a type of hypertext document and a software used to create it. Wiki pages can be viewed and edited by anyone with an Internet connection, and page content may be duplicated in any way, as long as the user maintains the same openness in his or her own version » (Remy, 2002: 434). Bien que cette définition propose des critères spécifiques au wiki, des variations peuvent apparaître et nombreux sont les wikis ne répondant pas à cette description, notamment sur des plans importants comme l'accès et l'édition universelle.

révision permanent des informations » (SOPREF, 2005b: 9). La figure 2.3 présente une capture d'écran de la première fiche du guide Autoprod 101 dans sa version en ligne¹⁵. L'observateur attentif peut y remarquer l'absence de bouton ou de formulaire permettant la modification de la page, contrairement à l'usage dans d'autres wikis. Lorsque j'ai demandé à Cynthia comment il était possible pour les utilisateurs de faire les corrections qu'ils désiraient, elle m'a répondu qu'il fallait lui envoyer un courriel avec les modifications et qu'elle veillait par la suite à les faire dans les pages du guide.

Figure 2.4. Le Bottin des musiques amplifiées dans sa version en ligne

The screenshot shows the SOPREF website interface. At the top, there is a navigation menu with links like 'À propos', 'Vie associative', 'Services', 'Promotion collective', 'LOCAL Distribution', and 'Le Baromètre'. Below the menu is a search bar and a list of search filters. The search results are displayed in a table-like format, listing various music-related organizations with their contact details.

OPTIONS DE LA RECHERCHE		A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z Autres Toes
Notices :		Titre par / Nom (A à Z) / Nom (Z à A) / Domicile contacté ajouté / Dernière entrée modifiée ?
Catégories :		Rés. 1 à 10 de 25 (0.358 sec.) Pages 1 2 3 >
Disquaire		Anges Vagabonds (Les)
Tel: Nom (A à Z)		[Redacted], Canada
Ville: Montréal		
Filtre par date:		
Aucun		Atom Heart
Membre SOPREF ancienement ? non		Téléphone : (514) 543-8484 (Franco Gosselin & Raymond Trudel)
		Télécopieur : (514) 843-5351
		Adresse : 354b, Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E8, Canada
		Courriel : info@atomheart.ca
		Web : www.atomheart.ca
		Avant-Gardisques (L)
		Téléphone : (514) 277-7115 (Francis)
		Télécopieur : (514) 277-7044
		Adresse : 6405, rue St-Hubert, Montréal (Québec) H2S 1L8, Canada
		Beatsick
		Téléphone : (514) 642-0084 (Nick)
		Télécopieur : (514) 642-5541
		Adresse : 3170, rue St-Denis, Montréal (Québec) H2W 2H1, Canada
		CD Esotérique
		Téléphone : (514) 927-5192 (Clara)
		Télécopieur : (514) 937-8521
		Adresse : 1841c, rue Ste-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H3H 1M2, Canada
		Courriel : cd'esoterik@sympatico.ca
		Cell Block
		Téléphone : (514) 289-0635 (Stéphane)
		Télécopieur : (450) 826-3247
		Adresse : 5831-A, av. du Parc, Montréal (Québec) H2V 4H4, Canada
		Center Rec
		Téléphone : (514) 885-2780 (Philgood)
		Télécopieur : (514) 895-2885
		Adresse : 5129, boul. St-Laurent, Montréal (Québec) H2T 1R8, Canada
		Web : www.centerrec.com

Source : www.sopref.org, capture d'écran et montage par la SOPREF

Comme le montre la figure 2.4, le Bottin n'est pas en reste : sa publication en ligne permet une mise à jour plus facile des connaissances et passe aussi par le filtre de la

¹⁵ Il est à noter que l'accès au wiki et au Bottin est réservé aux membres de la SOPREF ayant payé un supplément de 55\$ à leur membership de 20\$ pour un abonnement annuel (les prix sont pour l'exercice 2006-2007).

SOPREF. La possibilité pour la SOPREF d'héberger un guide corrigé en continu par ses utilisateurs, tout en assumant son rôle de modérateur du flux d'informations hérité des suites du FDMA par l'intermédiaire de l'administration des mises à jour, lui confère un surcroît de légitimité fondé sur la mise en retrait de son travail. Plus les mises à jour sont régulières, plus les connaissances produites et publiées sont perçues comme correspondant à l'expérience, et plus l'organisme et ses opérations se font imperceptibles. Avec les versions en ligne du guide et du Bottin, les changements les plus imperceptibles – comme la correction d'une faute de frappe, d'une erreur de mise en page¹⁶ ou une modification à une adresse – sont présentés comme garants d'une proximité des connaissances et de l'expérience et ouvrent la voie à la mise en scène d'un rapport direct entre les utilisateurs :

« C'est de mettre les gens en relation pour qu'ils puissent apprendre les uns avec les autres, et aussi des expériences des uns et des autres. Et le wiki [et le Bottin] va servir à ça aussi. Quelqu'un met un texte sur le wikipedia, un autre le renchérit et vlan... finalement tout le monde comprend une certaine problématique » (Cynthia, 5/4/2006).

Par la mise à jour continue rendue possible dans le transfert vers l'Internet du Bottin et du guide Autoprod 101, la SOPREF s'efface au profit de ses membres. En fait, cet effacement est tributaire du fait que la mise à jour participe à fondre ensemble l'organisme, ses membres et l'expérience : la SOPREF devient ses membres actuels et potentiels par l'incarnation de leur expérience. Plus les transformations d'expériences en connaissances sont publiées rapidement, plus le travail de l'organisme est en quelque sorte efficace, moins il est apparent. Son invisibilité est la mesure de son efficacité. Malgré le travail de modération qu'assume toujours la SOPREF, ce qui est mis de l'avant est un processus de monitoring et d'analyse décentralisé où chaque utilisateur devient potentiellement un petit centre de calcul – et de vérification de la correspondance des connaissances et de l'expérience. En ce sens, les versions en ligne du Bottin et du guide sont présentées comme le gage d'une production de connaissances d'autant plus près de l'expérience qu'elle semble provenir de la personne qui en est le support. À travers tout ceci, ce qui apparaît est entre autres la valorisation de

¹⁶ Il est possible de constater ces petites modifications en vérifiant l'historique des rectifications apportées à quelques fiches du guide Autoprod 101 dans sa version wiki.

l'expérience comme fondement ainsi que comme étalon de la pertinence des connaissances produites et publiées.

La grille de l'expérience

La présentation de l'expérience comme le socle sur lequel s'appuie la SOPREF dans sa production de connaissances et l'invitation qu'elle fait à ses membres de « revenir pour partager leurs expériences », en marque l'importance pour l'organisme. Comme il a été montré, la mise à jour participant à assurer des connaissances *fondées* sur des expériences et l'invisibilité de la SOPREF permettant l'adéquation des deux, donne à l'expérience le rôle particulier d'origine, de fondement. Dans le traitement qu'en fait l'organisme, l'expérience semble apparaître sous trois visages. Elle est ce dont il est question : elle sert ainsi non seulement de référent, mais aussi d'alibi permettant de justifier la production de connaissances, de la naturaliser – la présupposition d'une expérience particulière et différente d'autres autorise et rend légitime la production de connaissances portant sur elle. Le deuxième visage de l'expérience est celui d'étalon permettant de mesurer la validité des connaissances produites. En filigrane de ces deux visages, se dessine une conception de l'expérience comme la source, la réalité première et indiscutable dans laquelle la Vérité peut être puisée. Enfin, il faut ajouter à ces deux visages de l'expérience un troisième, dont je traiterai en détails plus loin : elle apparaît également comme la légitimation du travail de la SOPREF et de son bon droit à le faire.

L'importance accordée à l'expérience et l'autorité qui lui est conférée comme fondement de la production de connaissances opérée par la SOPREF donnent à cette notion la solidité de « l'évidence » pour l'organisme, elle est un « allant-de-soi ». Le rôle de fondement tenu par l'expérience repose sur une conception de la connaissance donnant plus d'importance à la pratique qu'à des formes intellectualisées – faute d'un meilleur terme – de celle-ci. L'expérience se présente à la fois comme la source de la production de connaissance et comme celle de l'autorité à le faire (voir Grenier, 2007b). Bien souvent, l'expérience tient sa valorisation d'une hiérarchisation sous-entendue des formes d'expérimentation accordant une prépondérance – un surplus de capital de

légitimité – à l'expérience sensorielle vécue par rapport à d'autres formes moins « brutes »¹⁷ :

« [...] 'experience' signifies a realm of rocky solidity and certainty, over against the airy abstraction of philosophy and social theory. It often confers authority when it is associated with the direct experience of life as opposed to 'book learning', and it often serves as a common-sense, eyewitness guarantee of truth : 'I know because I was there' » (M. Bérubé, 2005: 122)¹⁸.

Cette « évidence de l'expérience » en tant que fondement permet de légitimer la production de connaissances de la SOPREF et en rend possible l'évaluation de la véracité : en ce sens, elle est utile à l'organisme. Cette utilisation d'une conception fondamentaliste a notamment été remise en questions par Joan W. Scott (1991) qui insiste plutôt sur son statut de production discursive : « Experience in this definition then becomes not the origin of our explanations, not the authoritative (because seen or felt) evidence that grounds what is known, but rather that which we seek to explain, that about which knowledge is produced » (Scott, 1991: 779-780). En ce sens, la production effectuée par la SOPREF ne se limite pas à celle de connaissances, mais participe également à instaurer l'expérience comme donnée. Elle participe du coup à la production de l'expérience de ses membres actuels et potentiels, des personnes qu'elle consulte ou la sienne – nous le verrons – et la met en jeu afin de fonder la légitimité de ses propos, entre autres.

En agissant comme centre de calcul par la codification de l'expérience en information et par sa transformation en connaissance, la SOPREF laisse entrevoir une conception de l'expérience comme le fondement par l'épreuve des faits. L'expérience est pour l'organisme une forme d'accumulation d'apprentissages pratiques et locaux tout au long

¹⁷ Les épistémologues se sont attardés à cette hiérarchisation en proposant un ordre inversé à celui que je décris : ils dépeignent le « [...] cercle infernal expérience/théorie qui a fini par mettre l'expérience au service de la construction théorique, toujours considérée comme le but ultime de l'entreprise scientifique » (Stengers & Bensaude-Vincent, 2003: 140). Dans le cas de la SOPREF, l'importance accordée à la correspondance la plus exacte possible des connaissances avec l'expérience – par le biais de la mise à jour – place l'expérience comme plus près de la Vérité que la connaissance qui en témoigne.

¹⁸ Dans un petit livre dédié aux mots associés au monde professionnel des communications, un publicitaire écrit : « [...] l'expérience est indiscutable comme un fait. Ce que le temps a vérifié est consacré, consolidé, comme ces métaux que les ans ont patinés, et qui en sont devenus inoxydables. L'expérience est l'une de ces rares vertus que le temps donne, alors qu'il est tant de vertus que le temps emporte » (Lévy, 2006: 57). Ici, l'expression « rocky solidity » utilisée par Michael Bérubé prend tout son sens.

des trajectoires de vie des acteurs qu'elle consulte ou de ses membres. Ce sont des apprentissages qui ont « laissé leurs marques » sur des corps¹⁹, qui s'y sont cristallisées. En fait, *qui* incarnent précisément ces expériences n'a guère d'importance : comme le travail menant au Bottin des musiques amplifiées et au guide Autoprod 101 décrit plus tôt le laisse entrevoir, c'est plutôt en tant que porteurs de l'expérience que les personnes consultées ou les membres sont repérables par le centre de calcul que représente la SOPREF. De façon paradoxale, nous pourrions également dire que *qui* est aussi tout ce qui importe, dans l'optique où il s'agit de la désignation de l'expérience même. Pour l'organisme, ces corps ne peuvent *être* dans le giron de ce qu'elle observe, ne peuvent « surfacer » (Probyn, 1996), apparaître à son radar, que par leur expérience. L'invitation à « revenir pour partager leurs expériences », lancée à ses membres dès les débuts de la SOPREF, participe à les produire comme porteurs de cette expérience pouvant être codifiée. De ce point de vue, le corps qui est le support à l'expérience en est la projection : il n'est pas la cause de l'expérience, mais bien son produit.

L'expérience produite à travers le codage qu'en fait l'organisme, impose à ses membres et aux acteurs qu'il consulte ce que Deleuze et Guattari appellent un mot d'ordre :

« Nous appelons *mot d'ordre*, non pas une catégorie particulière d'énoncés explicites (par exemple à l'impératif), mais le rapport de tout mot ou tout énoncé avec des présupposés implicites, c'est-à-dire avec des actes de parole qui s'accomplissent dans l'énoncé, et ne peuvent s'accomplir qu'en lui. Les mots d'ordre ne renvoient donc pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une 'obligation sociale' » (Deleuze & Guattari, 1980: 100, emphase originale).

Le mot d'ordre produit des « transformations incorporelles » qui font passer un corps d'un état avant à un état après, tout en lui imposant une position dans une relation. Il donne des ordres et met en ordre des corps (voir Massumi, 1992)²⁰. L'expérience est un

¹⁹ J'utilise ici le terme corps dans le sens très large que lui donnent Deleuze et Guattari : « Nous pouvons donner au mot corps le sens le plus général (il y a des corps moraux, les âmes sont des corps, etc.) [...] » (Deleuze & Guattari, 1980: 102). Deleuze ajoute dans ses Dialogues avec Claire Parnet : « Les corps ne se définissent pas par leur genre ou leur espèce, par leurs organes et leurs fonctions, mais par ce qu'ils peuvent, par les affects dont ils sont capables, en passion comme en action » (Deleuze & Parnet, 1996: 74). Pour lui, le corps ne se définit pas par ses organes, encore moins par son organisation, mais par ses possibilités expérientielles (voir aussi Alain Beaulieu, 2002).

²⁰ Deleuze et Guattari utilisent l'exemple du détournement d'avion : « Dans un détournement d'avion, la menace du pirate qui brandit un revolver est évidemment une action; de même l'exécution des otages si

mot d'ordre transformant des corps : ils ne sont plus que des corps, ils sont maintenant des corps expérimentés ou dès lors, des membres actuels ou potentiels de la SOPREF. C'est déjà une importante transformation qui implique la reconnaissance de l'expérience et de ceux qui en sont le support. Mais l'expérience, telle que produite par la SOPREF, rend détectable ces corps expérimentés et les fait passer dans un autre monde. En les inscrivant – à leur insu ou non – dans un tout autre réseau de relations que celui des corps non expérimentés, l'organisme les fait entrer dans un nouvel ensemble de rapports, incluant les industries musicales québécoises, les différentes lois et subventions gouvernementales, des traditions héritées d'autres organismes en France – comme le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)²¹ – ou des médias, par exemple. Bref, l'expérience telle que codifiée par la SOPREF – et du coup, produite – implique une transformation incorporelle de corps conçus comme des supports à expériences en corps expérimentés, et leur passage instantané dans un monde où ils entrent en relation avec les industries musicales – entre autres – où ils s'imposent et sont imposés comme des corps avec lesquels il faut maintenant compter. L'expérience agit comme mot d'ordre, invitant un corps à se transformer et à se qualifier pour passer dans un nouveau réseau de relations, qu'il soit industriel, médiatique ou gouvernemental.

elle a lieu. Mais la transformation des passagers en otages, et du corps-avion en corps-prison, est une transformation incorporelle instantanée, un *mass-media act* au sens où les Anglais parlent de *speech-act* » (Deleuze & Guattari, 1980: 103, emphase originale). Avec cet exemple, les philosophes français montrent comment le mot d'ordre des pirates ne représente pas le monde, mais intervient sur des corps (les passagers et l'avion) pour les transformer et les inscrire dans de nouvelles relations ainsi que de nouveaux rapports de force : de passager (relativement) maître de son destin, le corps passe à otage inscrit dans des relations complexes entre (par exemple) la politique étrangère d'un État, l'idéologie et des pressions sociales, les médias, un système de sécurité et les réclamations des pirates. Il se transforme et passe dans un tout autre monde, où il n'est plus maître mais bien pion dans un jeu qui le dépasse. Le lien que font Deleuze et Guattari avec les actes de langages (*speech act*) est qu'à la manière des thèses de John L. Austin (1970) sur la nature transformationnelle du langage qu'il perçoit dans les performatifs, mais aussi dans tout énoncé, les mots d'ordre ne décrivent pas un état mais commandent des effets pragmatiques.

²¹ À de nombreuses reprises la SOPREF a mis en évidence un lien de parenté avec le mouvement associatif français. Lors d'un colloque organisé par la SOPREF où plusieurs structures des musiques actuelles françaises étaient invitées, l'organisme avouait dans l'introduction du programme : « [...] il faut être franc, la SOPREF a puisé une bonne part de son inspiration et de sa détermination au contact des acquis français obtenus par les structures invitées dans le cadre du présent colloque professionnel » (SOPREF & La saison France-Québec, 2001a: non paginé).

Par exemple, l'expérience permet de faire poindre à la surface quadrillée notamment par les industries musicales des corps avec lesquels il faut composer et sur lesquels il faut se pencher. C'est entre autres ce travail de transformation incorporelle qu'accomplit l'organisme par sa production de connaissance faisant apparaître des corps expérimentés dans un périmètre ratissé par d'autres²². Comme me l'expliquait Jean-Robert, la publication des connaissances produites permet de rendre visible – pour paraphraser Scott – l'expérience de ses membres et de faire être les corps qui les incarnent pour les industries – ou « l'industrie », selon ses termes – ainsi que les programmes d'aides parrainés par des instances gouvernementales :

« S'assurer que les données qui concernent les groupes auto-produits et les groupes undergrounds [entre autres] figurent dans ces études-là et dans ces statistiques là, pour qu'éventuellement les programmes de soutien qui vont être créés tiennent compte de l'existence de ces gens-là. Parce qu'avant, on passait en dessous de la table tout le temps. On ne recevait jamais une cenne, et tout le monde se demandait pourquoi. On ne recevait pas une cenne parce qu'il était facile pour l'industrie établie de faire comme si on n'existait pas parce qu'on était absents » (Jean-Robert, le 6/5/2003)²³.

L'absence décrite par Jean-Robert n'est pas uniquement celle de corps individuels, mais aussi celle d'un collectif (Latour, 2006). Ainsi, l'expérience qui permet de produire des corps et de les faire apparaître aux yeux des industries, entre autres, permet aussi de les articuler les uns aux autres. Non seulement, l'expérience permet-elle de produire des corps, mais elle permet aussi de les regrouper.

L'appel au partage de l'expérience par la SOPREF amène également ces corps expérimentés à entrer dans un autre processus de transformation incorporelle : celui faisant passer dans l'ordre du collectif. En ce sens, partager l'expérience n'est pas uniquement participer aux flux d'informations nourrissant l'organisme dans sa

²² Scott (1991) décrit la façon par laquelle la notion d'expérience permet de rendre visibles dans le discours historiographique des groupes qui n'apparaissent pas dans les études traditionnelles. Elle les fait surfacer aux yeux des historiens comme des sujets à analyser : « It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience » (Scott, 1991: 779).

²³ Jean-Robert ajoute que le travail de la SOPREF permet de faire apparaître une part importante des productions phonographiques québécoises pour de nombreux organismes para-gouvernementaux : « Donc de plus en plus, on est amené à faire plein de choses pour représenter cette masse de production qui étaient auparavant complètement ignorées dans les statistiques officielles. Donc ça nous amène à travailler avec la Bibliothèque Nationale du Québec, ça nous amène à travailler avec l'Observatoire de la culture et des communications, de l'Institut de la statistique » (Jean-Robert, le 6/5/2003).

production de connaissances, mais c'est également avoir avec d'autres une expérience collective : ce que les membres expérimentés et les acteurs consultés ont en commun, est cette expérience mise en évidence par l'utilisation qu'en fait la SOPREF. C'est un enrôlement sur la base de l'articulation des expériences entre elles, faisant entrer les corps les incarnant dans un devenir-ensemble : le mot d'ordre de l'expérience transforme les corps et les met en ordre en les organisant collectivement. Donna Haraway a déjà souligné cette possibilité qu'ouvre la notion d'expérience dans le cas des études féministes :

« [...] what counts as 'experience' is never prior to the particular social occasions, the discourses, and other practices through which experience becomes *articulated* in itself and *able to be articulated* with other accounts, enabling the construction of an account of *collective* experience, a potent and often mystified operation. 'Women's experience' does not pre-exist as a kind of prior resource, ready simply to be appropriated into one or another description. What may count as 'women's experience' is structured within multiple and often inharmonious agendas » (Haraway, 1991: 113, emphase originale).

Haraway souligne le passage de l'expérience dans l'ordre du collectif. « L'expérience partagée » par les membres de la SOPREF et les acteurs consultés, permet à l'organisme d'affirmer – de façon implicite et explicite – l'existence d'une collectivité pour et sur laquelle elle s'emploie à produire des connaissances.²⁴ Cette « expérience partagée » produite par le travail de centre de calcul de la SOPREF permet d'en légitimer en quelque sorte l'activité. Elle devient *l'expérience*, comprise comme l'articulation *des* expériences. C'est à propos de cette expérience – *l'expérience* – que la connaissance produite par la SOPREF formule des énoncés dénotatifs.

L'expérience – en tant qu'articulation *des* expériences – est ce qui vient fonder la production de connaissances de la SOPREF en un autre sens. Cette notion permet non seulement de fonder les connaissances produites et d'en mesurer la validité, d'imposer des transformations incorporelles, mais également d'assurer l'autorité de l'organisme dans son travail de production : elle permet à l'organisme de fonder son bon droit à agir comme centre de calcul sur une base solide, non contestable. C'est la promotion de sa

²⁴ Pour Scott et Haraway ont toutes deux une conception du savoir inspirée de Foucault. J'utilise plutôt dans ce chapitre le concept de connaissance.

propre expérience comme grille de discernement – et comme outil d'évaluation – entre les informations pertinentes et celles qui ne le sont pas²⁵. Ici, l'expérience est présentée comme permettant de mettre chaque chose à sa place et d'en évaluer la portée. Elle vient cautionner la production de connaissance en assurant la capacité de juger que possède l'organisme. Au moment de la création de la SOPREF, dans les commentaires entourant le dernier volet du FDMA, la trajectoire de Jean-Robert Bisailon – le principal fondateur de l'organisme et directeur du Forum – est mise de l'avant. Que ce soit à titre de musicien au sein du groupe French B²⁶, de co-fondateur de Netmusik²⁷, de représentant pour le distributeur Cargo²⁸ ou de membre du Groupe de travail sur la chanson québécoise (1998), par exemple, Bisailon est présenté comme possédant une grande expérience du monde de la musique montréalaise (par exemple, voir Laurence, 1998; Titley, 1998). Ceci permet de garantir l'autorité de l'organisme auquel serait en quelque sorte transféré son expérience, comme par osmose. En fait, lorsque la SOPREF est créée, sa légitimité à remplir son mandat de modérateur est fondée sur l'expérience accumulée par son fondateur : « [...] il [Bisailon] pourra faire partager à tous les leçons qu'il a tirées de ses années passées à bouffer de la vache enragée » (Titley, 1998: 15). L'emphase mise sur l'expérience en termes de trajectoires de carrière dépasse le fondateur de la SOPREF et devient un leitmotiv pour chaque membre de l'équipe²⁹. Par

²⁵ Cette idée selon laquelle l'expérience permet de bien juger de la valeur des informations est reprise par Maurice Lévy, dans son petit livre sur les mots de la communication et, plus spécifiquement, de la publicité : « L'expérience, en effet, c'est avant tout la faculté de distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas. C'est la juste place accordée à chaque chose dans ce nuancier qu'est le monde compliqué » (Lévy, 2006: 57).

²⁶ Le groupe French B – anciennement les French Bastards – fondé en 1989 a attiré l'attention des critiques et du public dès leurs débuts avec un premier simple intitulé « Je me souviens » qui a bénéficié du support de quelques stations de radios privées. Au début de 1998 le groupe se saborde, au cours du FDMA, après trois albums.

²⁷ Créé en 1995, un des premiers sites Internet dédiés à la musique québécoise (www.netmusik.com).

²⁸ Cargo était une entreprise de distribution phonographique se disant alternative. Cargo fait faillite à la fin de 1997, après une décennie d'activités.

²⁹ Un bon exemple de cette mise en exergue de l'expérience des membres de l'équipe de la SOPREF est David Laferrière, le directeur de l'organisme en 2004 et 2005 qui était qualifié par un journaliste de l'hebdomadaire montréalais Voir dans la chronique Scène locale « d'acteur important de notre scène underground » (Robillard Laveaux, 2004b: 16). Pour sa part, Cynthia Bellemare, la directrice des services aux membres et communications, a fait l'objet l'année suivante d'une courte entrevue dans le cadre d'une série d'articles dédiés aux « Local Heroes » (L. Martin, 2005) dans le magazine Nightlife, un mensuel culturel montréalais, et est qualifié de « Miss 'scène locale' » (Robillard Laveaux, 2005a) à son tour par l'auteur de la chronique Scène locale dans l'hebdomadaire Voir.

exemple, le 26 septembre 2006 avait lieu au Divan orange³⁰, un bar montréalais, la neuvième assemblée générale de la SOPREF. L'un des points à l'ordre du jour était l'élection des membres du conseil d'administration, chargés d'assurer la gestion de l'organisme. Les personnes désirant présenter leur candidature ont été invitées à se présenter en décrivant leur expérience pertinente en regard des postes qu'elles briguaient. Les personnes élues ont été, sans surprise, celles qui avaient la feuille de route la plus longue au sein des industries musicales³¹. En mettant l'accent sur l'emploi de personnes expérimentées – que ce soit dans son conseil d'administration ou dans son équipe – la SOPREF justifie sa capacité à remplir le mandat hérité des recommandations du FDMA par cette expérience acquise par les membres de son personnel. Avec l'expérience, la trajectoire de carrière associée à des corps spécifiques se mute en une autorité qui leur est créditée tout comme à l'organisme qui les emploie. Une trajectoire de carrière au sein des industries musicales apparaît comme l'incarnation de l'expérience et semble prendre le pas sur les aspects strictement artistiques des pratiques musicales : ce ne sont pas toutes les expériences qui sont pertinentes, mais certaines plus que d'autres. Cette prépondérance de l'attention donnée à l'industriel sur celle donnée à l'artistique sera d'ailleurs explorée plus loin.

Dans la production de connaissances associée aux activités de la SOPREF, l'expérience est également mise de l'avant. En fait, cette notion est déployée afin de légitimer le choix des informations traitées, celui des expériences qui sont codifiées ou des façons de les classer et de les combiner. Ce qui produit le discernement n'est pas la personne, mais l'expérience en tant que telle³². Elle devient l'acteur de la production de

³⁰ Le Divan orange est un bar et restaurant situé sur la rue St-Laurent à Montréal. Il a ouvert ses portes en 2004.

³¹ Par exemple la directrice des Francouvertes a été élue à ce moment. Les Francouvertes est un concours consacré à la « relève musicale francophone » créé en 1995 par Faites de la musique – organisme également à l'origine du FDMA – qui a lieu chaque année à Montréal (à l'exception d'une pause en 2004).

³² La science moderne est fondée sur cette idée voulant que l'expérience donne accès au vrai alors que l'expérimentateur représente un biais qu'il faut contrôler par des protocoles expérimentaux détaillés et qu'il faut rendre inopérant par la reproductibilité de l'expérience. La publication des comptes-rendus d'expériences sont en ce sens des « technologies de témoignage virtuel » (Shapin & Schaffer, 1993) permettant de mettre l'expérience au devant de la scène, plutôt que la crédibilité de l'expérimentateur : elles produisent « [...] dans l'esprit du lecteur une image de la scène expérimentale qui supprime la nécessité du témoignage direct ou de la reproduction » (Shapin & Schaffer, 1993: 63). C'est une technologie permettant de laisser parler les expériences en quelque sorte.

connaissances, reléguant le corps qui la porte au rang de biais pouvant être contourné par l'expérience. Par exemple, dans un rapport statistique sur les « perceptions et attentes des créateurs et collectifs amateurs ou intermédiaires de musiciens populaires du Québec », Bisailon explique le choix des questions et de l'échantillon sondé :

« Les questions ont été choisies sur la base de mon expérience générale (18 ans de pratique musicale active), de mes rencontres quotidiennes avec les adhérents de l'association et autres artistes en émergence, ainsi que de l'expertise que j'ai eu la chance de développer avec les milieux professionnels et institutionnels » (J.-R. Bisailon, 2003: non paginé; voir aussi M. Bisailon, 2002).

C'est à l'expérience que se réfère Bisailon lorsque vient le temps de fonder la légitimité de ses propos. Elle permet de justifier la production de connaissances en effaçant la participation du fondateur de la SOPREF au profit de celle de sa trajectoire de carrière, cette « rocky solidity » décrite par Michael Bérubé dont j'ai fait mention plus tôt. En ce sens, l'expérience – qu'elle soit liée à un corps particulier ou à l'organisme en tant que corps – devient l'outil privilégié permettant à la SOPREF d'assurer un traitement transparent – d'autres diraient objectif – des informations recueillies : c'est l'expérience qui parle, dont on parle et qui est performée par l'organisme.

Les connaissances, l'expertise

La production par la SOPREF de connaissances dont la validité est garantie par leur mise à jour, ouvre la voie à d'autres actions : l'organisme utilise les connaissances produites et les redistribue sous forme de conseils, d'avis et, éventuellement, de formations, entre autres. Déjà au moment de sa création, la SOPREF semble lancée sur cette voie : les nombreuses demandes d'information reçues lors des quatre rencontres organisées dans le cadre du FDMA mettent la table pour une préoccupation et un travail qui deviendra avec le temps central pour l'organisme. Au sein de la SOPREF s'articulent de façon particulière un ensemble de pratiques visant le partage des connaissances, lui accordant tour à tour le rôle de conseiller et d'accompagnateur dans des projets musicaux précis ou de formateur, ainsi que d'expert ou de porte-parole des « musiques émergentes » face à d'autres instances.

Le manque de connaissances, ou former des corps

Comme je l'ai souligné plus tôt, un problème de « manque d'information » semble faire l'unanimité lors des premières rencontres du FDMA (Parazelli, 1998a). La SOPREF est créée afin de répondre en partie à ce problème : les personnes présentes au cours de la dernière rencontre du FDMA où a été votée la fondation de l'organisme demandent à l'organisme d'agir en ce sens à titre de modérateur et de point de chute pour l'information. C'est dans cet esprit que la SOPREF produit des connaissances fondées sur l'expérience de ses membres et des acteurs qu'elle consulte, et qu'elle regroupe au sein du CIME des documents portant sur d'autres intervenants qu'elle juge pertinents. De façon explicite, elle pose un diagnostic concernant ses membres et les corps pouvant éventuellement se joindre à eux : ce qui les caractérise et qui en justifie en partie l'appartenance est leur manque de connaissances. Comme l'évoque un communiqué émanant en 1998 du FDMA : « [...] un manque chronique de notions de base face à leur développement affecte et hypothèque les nouveaux artistes » (Faites de la musique, 1998: non paginé). Pour l'organisme, il s'agit d'un problème de première importance. Le directeur de la SOPREF en fait d'ailleurs l'un des thèmes principaux de son introduction au rapport annuel 2002-2003 de l'organisme : « J'affirme qu'un artiste ignorant aujourd'hui, est un artiste dépossédé demain » (SOPREF, 2003c: 6). Le ton de cet énoncé permet d'entrevoir la place privilégiée que le problème de l'ignorance et du manque de notions de base de ses membres actuels ou potentiels occupe pour la SOPREF. Si ce sont des corps expérimentés, ce ne sont pas des corps connaissant, contrairement à la SOPREF qui est à la fois expérimentée et connaissante : collectivement ils ont beaucoup d'expériences, mais peu de connaissances comprises comme des énoncés dénotatifs susceptibles d'être déclarés vrais ou faux.

La SOPREF met en branle toutes sortes de façons de corriger la situation : il ne suffit pas que les expériences aient été traitées et transformées en connaissances par l'organisme, la redistribution vers ses membres de connaissances jugées pertinentes sous la forme de nouvelles informations ou d'informations mises à jour, entre autres, est également nécessaire. Son « axe d'intervention privilégié » étant la « diffusion de l'information » (Faites de la musique, 1998: non paginé), le rôle de modérateur tenu par

la SOPREF – qui met en jeu la grille de discernement que représente l’expérience de l’organisme permettant de choisir ce qui est pertinent de ce qui ne l’est pas – prend ici tout son sens :

« C’est une chose que d’informer ses jeunes membres sur les modifications apportées aux tarifs X de l’entente Z, ou sur l’importance de se prémunir d’une protection légale en cas de non-respect d’une clause concert. Cela en est une autre que d’informer ces mêmes artistes sur les implications de participer ou non à un concours de la relève, de livrer des conseils sur la pertinence de chanter en anglais ou en français, ou de jouer au ‘Cavern Club’. Il faut pouvoir disposer de temps pour faire un accompagnement de qualité et il faut connaître les rouages d’une relève en constante mutation pour livrer une information qui fasse preuve de professionnalisme, de discernement, qui soit structurante pour le milieu » (Faites de la musique, 1998: non paginé).

La SOPREF se propose donc d’agir de façon à transformer non seulement ces corps en corps expérimentés, mais également en corps connaissants. Pour l’organisme, cette connaissance à partager ne peut se résumer en l’accumulation d’informations : celles-ci doivent avoir été traitées par un centre de calcul expérimenté et connaissant. La grille de discernement que représente l’expérience pour la SOPREF lui permet de se différencier d’autres acteurs intervenant dans la distribution d’informations. Elle l’autorise notamment à commenter la pertinence de ces informations – à les traiter – et à en choisir les plus importantes. Bref, pour la SOPREF, les connaissances ne sont pas toutes également pertinentes pour ses membres : tout comme certaines expériences uniquement semblent pertinentes, *certaines connaissances* permettent d’opérer la transformation de ces corps expérimentés en corps connaissants. La SOPREF favorise le partage, sous forme d’activités de formation, de connaissances liées « au métier » de la musique au Québec au détriment de celles liées aux aspects artistiques. Ainsi pour la SOPREF, transformer des corps expérimentés en corps connaissants passe par *certaines connaissances*, liées au métier notamment, non offertes par d’autres organismes québécois proposant des formations aux artistes, et qui sont systématisées par l’organisme :

« L’État met beaucoup de sous dans la formation. Mais c’est pas tout : c’est pas avec les formations que tu reçois à Petite-Vallée³³ ou au Festival [international]

³³ Le Festival en chanson de Petite-Vallée a été créé au début des années 1980 en Gaspésie et compte une facette concours. Le Festival comprend également de nombreuses formations destinées aux participants

de [la] chanson de Granby³⁴ ou à Dégelis³⁵, c'est pas avec ce genre de concours de chansons-là que t'aides vraiment les gens à appréhender les réalités industrielles, les réalités sectorielles. Les formations qu'on offre règle générale [dans ces concours] aux jeunes artistes, c'est des formations plus liées à leurs pratiques artistiques qu'à la pratique industrielle. C'est pour ça que la SOPREF est fondamentale » (Jean-Robert, le 18/7/2006).

Un coup d'oeil aux activités de formation qu'offre la SOPREF à ses membres – allant du déjeuner causerie, à l'atelier, en passant par le week-end complet d'enseignement rassemblant plusieurs experts – permet de caractériser ces connaissances qu'elle souhaite partager avec eux³⁶. Que ce soit par la Formation initiale à la gestion de carrière ou les Formations professionnelles courtes sur l'industrie du disque et les spectacles, les ateliers portant sur l'autoproduction inspirés du guide Autoprod 101, les formations portant sur le développement de projets en France, ou encore les matinées-conférences portant chaque fois sur des aspects particuliers des industries musicales (voir SOPREF, 2006d), la SOPREF partage des informations traitées portant sur les pratiques du métier. Le contenu de ces différentes formations permet de voir ce qui est de l'ordre de ces pratiques du métier pour l'organisme : les différentes formes de contrat, les démarches menant à la mise sur pied de nouvelles entreprises, la planification de tournées et l'organisation d'événements, les différents modes de distribution de la musique, la rédaction de plans d'affaires et le suivi de livres de comptes, la promotion de disques et de spectacles, la recherche de financement auprès des intervenants gouvernementaux, les relations avec les médias, etc³⁷. Les différentes formations, ateliers et matinées-conférences mettent en vedette des membres de l'équipe de la SOPREF venant discuter de certains de ces aspects « du métier », ainsi que des

visant à développer les aspects artistiques de leurs pratiques musicales, comme les techniques de composition et d'interprétation.

³⁴ Le Festival international de la chanson de Granby, dont la première édition a eu lieu en 1969, est le plus vieux et l'un des plus importants concours du genre au Québec. Un des volets du Festival comporte des ateliers de formations pour les participants. En 1998, il s'est associé au Cégep de Granby Haute-Yamaska pour mettre sur pied l'École nationale de la chanson, un lieu offrant des programmes de formation collégiale portant sur les pratiques artistiques, les industries musicales, l'histoire de la chanson, etc. Il est à noter que Jean-Robert est déjà intervenu à l'École nationale de la chanson à titre d'invité.

³⁵ Depuis 2000, Dégelis (Québec) est l'hôte du Tremplin, un festival axé sur la chanson et l'humour comportant un volet formation pour les participants.

³⁶ Une liste des formations et ateliers offerts par la SOPREF est disponible sur son site Internet (www.sopref.org/tiki-index.php?page=ateliers, consulté le 20 mars 2007).

³⁷ Ces pratiques industrielles sont proches parentes des « dimensions administratives » de la musique dont il sera question au chapitre cinq.

« connaisseurs » recrutés par l'organisme le temps de quelques heures afin de traiter d'un thème spécifique, pour lequel ils sont considérés comme compétents ou expérimentés – des musiciens, des présidents de compagnie de disques ou des avocats spécialisés dans la loi sur le droit d'auteur, notamment. Par exemple, dès janvier 1999, soit quelques mois à peine après sa création, l'organisme met en branle une série de déjeuners-causeries : « [...] chaque mois, un invité différent, et à l'expérience solide, parlera des arcanes du métier, que ce soit à propos du financement, des maisons de disques, de la tournée » (Saâdoune, 1999: D4, mon emphase, voir aussi Cormier 1999)³⁸. Par le recrutement de ces « invités » le temps d'une formation, l'organisme appose sa signature sur une activité pédagogique visant à répondre à une lacune dans les « connaissances du métier » de ses membres actuels et possibles, les faisant passer d'objets à supports de la connaissance.

De leur côté, les sessions d'aide-conseil sont axées sur les pratiques spécifiques des artistes ou des autres intervenants présents :

« Les formations, on s'est rendu compte que c'était vraiment en demande. Les gens arrivent avec un disque ou avec un CD-R, c'est leur première maquette, leur première chanson : 'OK. Où est-ce que je peux aller porter ça ? Qu'est-ce que je peux faire avec ça ? Quels sont les différents organismes desquels je peux devenir membre ?' Ils ont besoin de gestion artistique, d'aide à ce niveau-là. Et c'est ce qu'on va leur apporter avec les différentes formations initiales en gestion de carrière » (Cynthia, 5/4/2006).

Pour paraphraser Jean-Robert, le rôle de ces sessions d'aide-conseil n'est pas d'agir au niveau de la maîtrise d'un instrument de musique ou des techniques de chants, mais bien des pratiques du métier. C'est également le cas des « cliniques sans rendez-vous » (SOPREF, 2006d: 8), où les corps concernés peuvent aller consulter les membres de l'équipe pour obtenir des conseils ou des renseignements spécifiques ponctuels. Par ce type d'interventions, la SOPREF agit non seulement sur la matrice générale des « connaissances du métier », mais également sur leur actualisation au quotidien par les

³⁸ Ces déjeuners-causeries sont très appréciés des personnes y assistant : « [...] j'ai reçu un fax d'un participant, Gillou K, qui me disait à quel point il avait apprécié l'expérience : 'Une source très profitable pour les jeunes artistes désirent aller chercher les réponses à leurs questions'. Alors, si Gillou le dit, vous pouvez certainement lui faire confiance » (Parazelli, 1999b: 27). En 2000, ils font une pause, mais à leur retour en 2006, les déjeuners-causeries – maintenant appelés les matinées-conférences – sont tout autant appréciées et une moyenne de 70 personnes participent à chacune d'elles (SOPREF, 2006d).

usagers de ses services. De ce fait, elle a la possibilité d'agir à la fois sur les connaissances et sur leur mise en œuvre, faisant ainsi le saut vers *les expériences*. Le modèle n'est pas uniquement celui de la classe, du cours magistral, mais inclut la possible modulation en continue de l'activité des corps connaissant. Il semble que cette action continue soit d'ailleurs un succès : dans son rapport annuel de 2005-2006, la SOPREF déclarait avoir reçu plus de 750 visites, dont 200 sans rendez-vous, pour des consultations avec des membres de l'équipe, et plus de 2500 appels téléphoniques (SOPREF, 2006d). En 2005, l'organisme estimait avoir répondu à plus de 8000 sollicitations – par téléphone, en personne ou par courriel – au cours de l'exercice 2004-2005 (SOPREF, 2005b). Pour la SOPREF, la popularité de ce service-conseil en continu oblige à le poursuivre, malgré des restrictions budgétaires importantes (SOPREF, 2006d) – j'y reviendrai. La clinique sans rendez-vous rend possible la transformation des corps par des connaissances du métier non pas de façon ponctuelle, mais en continue : elles rendent possible en tout temps la transformation incorporelle.

Dans ses formations, la SOPREF « enseigne » les façons dont doivent se comporter des corps dans un certain tissu de relations. Du point de vue de l'organisme, si d'autres acteurs doivent compter avec ces nouveaux corps expérimentés, ceux-ci doivent également apprendre comment agir et entrer en relation avec ces interlocuteurs. Dans cette perspective, ce sont des « savoir-faire » qu'il faut distribuer aux membres de la SOPREF afin qu'ils maîtrisent les règles du jeu. Dans un document préparatoire à des « formations initiales de mise à niveau sur les pratiques et enjeux sectoriels de l'enregistrement sonore », Bisailon met en lumière l'objectif de former les membres actuels et possibles de l'organisme sur les « règles de pratiques spécifiques » et sur les façons de se comporter dans les rapports avec les industries et les acteurs gouvernementaux :

« Ce secteur culturel [les industries musicales], à l'instar de tous les autres, vit selon plusieurs règles de pratique spécifiques et il commande aux futurs praticiens de posséder une bonne connaissance des enjeux sectoriels, s'ils veulent tirer profit des enseignements académiques. [...] [La SOPREF] constate chez sa clientèle de fortes carences au plan de la compréhension des enjeux et des pratiques du milieu. Ceci est vrai peu importe le niveau de formation académique des musiciens et créateurs du monde musical, puisque les

dynamiques industrielles sont fort éloignées de la stricte pratique de leur discipline [musicale] » (J.-R. Bisaillon, 2005: 9).

Les formations visant l'amélioration du jeu d'un instrument de musique ou celle de l'écriture de paroles de chansons, entre autres, sont laissées à d'autres instances au profit d'une approche visant la « compréhension des enjeux et des pratiques du milieu » de l'enregistrement sonore. Ainsi, transformer des corps en corps connaissant, c'est leur distribuer les informations concernant en particulier les savoir-faire du métier, permettant notamment de maximiser l'utilisation des ressources disponibles :

« Pour y parvenir, non seulement faut-il des ressources matérielles et financières, mais encore faut-il savoir utiliser celles que l'on a pour faire de meilleurs disques et mieux rejoindre les différents types d'auditeurs de créneaux. Le savoir industriel et les ressources doivent être partagés par un plus grand nombre d'intervenants. C'est là une autre responsabilité de la SOPREF » (SOPREF, 2004: 6)

En distribuant des savoir-faire du métier – notamment en ce qui a trait à l'enregistrement sonore – la SOPREF vise à les intégrer aux apprentissages pratiques et locaux qui sont supportés par les corps de ses membres actuels et possibles. Il s'agit de faire passer ces connaissances dans le champ de leur expérience par une voie autre que celle de « l'expérimentation sensorielle et directe » – forme prônée par la SOPREF pour fonder les connaissances qu'elle produit. Si ces corps ont déjà, du moins en partie, une expérience directe des industries musicales – entre autres par le discours médiatique dont elles sont l'objet – l'organisme propose une connaissance systématique et « vraie », car fondée sur les expériences de ses membres et sur sa propre expérience. Au contraire d'un scénario où des corps auraient à « expérimenter directement » et sans connaissance préalable des relations avec les industries et d'autres intervenants orbitant autour de la musique au Québec – à « apprendre sur le tas » –, la SOPREF mise sur la formation afin de permettre à de nouveaux apprentissages pratiques et locaux de trouver un support dans les corps de ses membres. Retour du balancier : l'organisme propose d'enrichir l'expérience par des connaissances fondées sur des expériences. Par exemple, la SOPREF souligne dans son rapport annuel 2004-2005 :

« La SOPREF, en collaboration avec Emploi Québec, tient depuis le 29 mai 2005 une série de formations initiales de mise à niveau sur les pratiques et enjeux sectoriels de l'enregistrement sonore. Cette formation permet d'accroître chez

les participants les réflexes et comportements d'affaires et les revenus découlant de leur pratique professionnelle » (SOPREF, 2005b: 9).

Retourne vers l'expérience, vers les apprentissages pratiques et locaux supportés par des corps, non pas une connaissance fondée sur l'expérience comprise comme directe et individuelle, mais plutôt sur une expérience collective. Ces formations sont attachées et donnent forme à une certaine expérience partagée et systématique des industries musicales et des acteurs gouvernementaux orbitant autour de l'enregistrement sonore, issue de l'articulation des expériences individuelles entre elles.

À travers ses activités de formation, le centre de calcul qu'est la SOPREF offre la possibilité de faire passer des connaissances collectives – un agrégat d'expériences individuelles recueillies sous forme d'informations et analysées par l'organisme – vers les corps afin d'assurer qu'ils n'aient pas à l'expérimenter chacun de leur côté. Comme l'explique Cynthia :

« Cette scène là [...] ne peut pas avoir toutes sortes de petites initiatives indépendantes. Il y en a un qui a réussi à percer par essais-erreurs, pis l'autre... À un moment donné il faut apprendre des erreurs des autres et il ne faut pas répéter les mêmes. C'est bien qu'il y ait un organisme qui dise les *does and don't*. Qui dise : 'Voici une façon de faire, il y en a d'autres, mais inspirez-vous de celle-là pour faire votre propre cheminement. [...] Ça, ça a déjà été essayé [...] c'est pas nécessaire de dépenser ton 3000\$ là dessus en partant' » (Cynthia, 5/4/2006)³⁹.

Les membres de l'organisme sauront comment agir dans ces nouveaux rapports au sein desquels ils ont été (re)placés car ils l'auront *déjà expérimenté* dans une formation fondée sur d'autres expériences. Cette possibilité de collectionner les expériences et surtout de les partager est d'ailleurs le principal avantage technique d'un centre de calcul selon Latour : par exemple, il décrit l'expédition maritime de Lapérouse en 1787 comme l'envoi de traceurs permettant de dessiner des cartes et d'accumuler des récits portant sur une région du monde éloignée de Versailles. Cette accumulation permet à d'autres

³⁹ Cynthia était invitée à titre de présentatrice d'un prix au Gala de l'Alternative Musicale Indépendante du Québec (GAMIQ) en septembre 2006. L'introduction qu'elle fit du prix alla en ce sens : « [...] je crois qu'en 2006 on devrait arrêter de parler du DIY 'do it yourself' pour plutôt parler du DIT 'do it together', parce que c'est ça qu'on prône à la SOPREF, on veut justement mettre en commun les connaissances de tout le monde [...] » (Cynthia, au GAMIQ, 17/09/2006).

capitaines de navires de se familiariser une première fois avec cet endroit – « [...] lors d'un moment libre, chez lui, à l'Académie des sciences ou au ministère de la Marine, en fumant sa pipe » (Latour, 1989: 526) – afin de pouvoir déjà faire des affirmations à son propos. Lorsque les navigateurs suivant Lapérouse arrivent dans la région cartographiée par l'explorateur français, ils la voient toujours pour la deuxième fois. Tout comme les corps connaissants de la SOPREF, ils deviennent des connaisseurs : « La première fois que nous sommes confrontés à un événement, nous ne le connaissons pas ; nous commençons à connaître quelque chose quand c'est au moins la *deuxième* fois que nous le rencontrons, c'est-à-dire quand il nous est devenu familier » (Latour, 1989: 525, *emphase originale*). Avec ses formations, la SOPREF donne l'occasion à ses membres de se familiariser avec une connaissance produite à partir de l'accumulation et l'analyse d'une multitude d'expériences, d'avoir déjà l'expérience des « bonnes façons de faire » avec les industries et les organismes gouvernementaux, entre autres⁴⁰. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'expression de Cynthia pour souligner l'importance des formations pour l'organisme : « Les formations, c'est tellement primordial ! » (Cynthia, le 5/4/2006).

Les formations offertes par la SOPREF tablent sur une connaissance systématisée, fondée sur l'expérience, dans une perspective pédagogique visant à répondre à une lacune au niveau du manque de connaissances du métier par ses membres actuels et possibles. La transformation de corps en corps connaissants qu'elle opère sous-tend une uniformisation de la connaissance et de ceux qui en sont les nouveaux sujets. Les connaissances et règles de pratiques du métier proposées par l'organisme ne sont pas

⁴⁰ C'est également l'un des principaux avantages techniques de la bureaucratie selon Max Weber (1995). Bien qu'elle ait plutôt mauvaise presse (Busino, 1993; du Gay, 2000), la description qu'en fait Weber permet d'en comprendre « l'efficacité technique » (Chazel, 1995). Il met en lumière les façons par lesquelles les mécanismes qui composent l'idéal-type de la bureaucratie permettent l'atteinte de l'idéal moderne de rationalisation des différentes sphères d'activités humaines. C'est en s'attardant à ce succès de la bureaucratie que Weber en vient à en souligner les principales caractéristiques, dont la continuité assurée par l'archivage des traces de toutes les actions et façons de faire ayant cours dans l'organisation. La bureaucratie formalise – par l'utilisation continue de l'écrit – les rapports entre les positions administratives de façon à ce que des témoignages de tout ce qui se déroule dans l'organisation puissent être consignés dans un lieu précis. Ces caractéristiques permettent d'assurer la pérennité de l'organisation bureaucratique à travers les générations de travailleurs et à travers les époques : « Once it is fully established, bureaucracy is among those social structures which are the hardest to destroy » (Weber, 1984: 35). Elles permettent également de garantir la séparation radicale entre la personne et l'organisation.

hétérogènes, comme le seraient par exemple des apprentissages pratiques et locaux fondés sur *des* expériences individuelles, mais d'une certaine homogénéité. Le centre de calcul qu'est la SOPREF permet d'uniformiser ces connaissances en limitant le nombre « d'avis » dans ses formations, et du coup de restreindre les différences entre les points de vue exprimés en donnant toujours la même information à qui pose la même question. Du point de vue de la SOPREF, la formation est une réduction – profitable – de la possibilité de variation dans les pratiques du métier de et avec les corps connaissants. Par exemple, utilisé en tant qu'outil pédagogique, le guide Autoprod 101 limite le spectre des conseils possibles partagés avec les membres :

« Précédemment, nous répétions toujours les mêmes recommandations aux membres et prenions du temps important à les conseiller, nous sommes maintenant mieux outillés pour *uniformiser* les recommandations de base et par la suite, ils peuvent arriver mieux documentés à une session d'aide conseil » (SOPREF, 2002a: 6, mon emphase).

Dans la perspective du programme de formation de la SOPREF, l'uniformisation des recommandations a son lot d'avantages fonctionnels, le plus important d'entre eux est sans contredit d'assurer l'efficacité de la production phonographique – surtout dans le cas d'Autoprod 101 – en consolidant un édifice de connaissances sur lequel fonder la marche à suivre et les actions à prendre par des corps connaissants. Mais ce serait sans compter sur le fait que le guide est conçu comme le premier pas vers une rencontre avec les membres de l'équipe de la SOPREF pour une session d'aide-conseil ou une formation plus structurée (voir aussi SOPREF, 2004). Il en est le préambule visant à donner aux corps conseillés ou formés un vocabulaire et des connaissances générales communes. Bref, le guide a l'avantage d'uniformiser les usagers qui consulteront l'organisme par la suite, en assurant à la SOPREF un point sur lequel fixer son action de conseil ou de formation. Tout comme les autres actions de formation, il produit un dénominateur commun aux corps permettant à l'organisme de les articuler ensemble.

Comme je l'ai soulevé plus tôt, la SOPREF permet de faire passer des corps dans de nouveaux ensembles de relations, en les transformant en corps expérimentés et en corps connaissants. En fait, elle se propose de jouer le rôle de lien avec les industries musicales, les intervenants associés aux organismes gouvernementaux et les médias –

avec lesquels, les savoir-faire du métier qui font l'objet des formations sont supposés faciliter les rapports : « On veut agir comme courroie de transmission entre la relève et l'industrie établie » (Bisailon, dans Parazelli, 1998b: 16)⁴¹. Ce rôle présuppose que la relation entre les deux termes se dessine sur un axe diachronique, faisant de la SOPREF le connecteur faisant entrer des corps – ici associés à la relève –, en fin de parcours, en relation avec les industries et les différents intervenants gravitant autour du monde de la musique au Québec. Vu sous cet angle, l'organisme se présente comme le « club-école » avec lequel les industries, entre autres, doivent apprendre à agir. Dans cet ordre d'idées, l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) propose à son tour à ses membres une réflexion à propos des façons de faire à favoriser dans les rapports avec la SOPREF : « On sait qu'il y a un point au prochain lac-à-l'épaule de l'ADISQ sur la SOPREF, sur les façons de travailler avec. On est leur piscine : avec tous les petits menés dedans. C'est ici qu'on forme leurs prochains producteurs et leurs prochains artistes » (Cynthia, le 5/4/2006)⁴². Entrer en relations avec les industries musicales ouvre la porte pour les membres actuels et possibles de la SOPREF à leur qualification en tant que professionnels. Pour l'organisme, non seulement les transformations en corps-expérimentés et en corps-connaissants de ses membres actuels ou potentiels leur permettent-elles d'interagir avec les industries musicales québécoises, mais elles rendent également possible leur entrée dans le cercle des « professionnels ». La SOPREF s'est d'ailleurs donné comme mission « [...] de soutenir la professionnalisation des structures et créateurs musicaux en émergence, des praticiens amateurs et travailleurs autonomes du secteur » (SOPREF, 2003d, non

⁴¹ Les rapports avec les associations comme la Guilde des musiciens, l'ADISQ et la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique du Canada (SOCAN) sont également visés par ce rôle : la SOPREF désire « [...] maintenir un dialogue permanent entre la relève et les institutions professionnelles du milieu » (Brunet, 1998b: B8).

⁴² Ce rôle de courroie de transmission, comme la plupart des formes de médiation (Hennion, 1993b), demeure souvent dans l'ombre. Cynthia le déplore : « Je pense que l'industrie nous doit beaucoup : les Trois accords, Dobacaracol, Champion, Malajube. Ça part tout d'ici ça, c'est tous des artistes qu'on a aidé à développer. Il faut que les gens soient redevables du travail que la SOPREF a fait pour eux. Et c'est là que je trouve que le bat blesse souvent : les gens nous oublient [...]. On y met nos trippes, notre cœur, on y met tout ce qu'on a et finalement au bout de la ligne on se fait dire 'bon ben merci, je vais aller voir ailleurs' et ils ne renouvellent plus leur membership. [...] Alors qu'ils devraient continuer à soutenir l'association pour ce qu'elle a fait pour eux et ce qu'elle pourra encore faire pour les autres » (Cynthia, 5/4/2006).

paginé)⁴³ Ceci implique qu'être « professionnel », c'est entrer dans un jeu de relations avec *certaines* industries musicales – celles dont sont enseignés les savoir-faire – qui peuvent être considérées professionnelles. La SOPREF produit ses membres actuels et possibles comme ne faisant pas partie de ce cercle, et se positionne comme les aidant à y entrer : « Mère de groupes [...]. La SOPREF aide à en faire des pros » (Grégoire, 2000: 112). En soutenant la professionnalisation de ses membres, l'organisme participe à poser les pratiques des industries musicales – du moins, de certaines – et les relations avec elles comme étant ce vers quoi il faut tendre – que ce soit voulu ou non. Elle est un connecteur permettant de transformer des corps en corps professionnels, mais aussi de garantir qui sont les professionnels et quelles en sont les pratiques. Ainsi, la SOPREF participe à transformer des corps et des industries pour en faire des professionnels – ou en affirmer le professionnalisme. Mais, ces transformations qu'opère la SOPREF sur les corps agissent également sur elle : son rôle de « courroie de transmission » sous-entend l'entrée de l'organisme même dans un nouveau tissu de relations avec les différents acteurs des industries musicales. Cette configuration des rapports qu'entretient la SOPREF avec d'autres acteurs met en scène sa reconnaissance en tant qu'experte des musiques émergentes (voir Robillard Laveaux, 2005b).

Le mandat et l'expertise

Le 8 mars 2003, Bibliothèque et archive nationale du Québec (BANQ) annonçait la conclusion d'une entente avec la SOPREF. Cet accord devait favoriser le dépôt légal⁴⁴ des enregistrements sonores produits par les « musiques émergentes » :

⁴³ Il est intéressant de noter que les mouvements de professionnalisation dans le domaine artistique au Québec ont été étudiés et mis en relation avec les transformations dans les modes d'apprentissage des fonctions associées aux arts au cours du XX^{ème} siècle. Selon Guy Bellavance et Benoît Lacroix, ce passage d'un mode d'apprentissage « par initiation » à un mode institutionnalisé et accrédité s'est surtout joué au niveau des savoirs-faire connexes aux fonctions purement créatives : « La professionnalisation des artistes demeure en effet un phénomène ambigu, dans la mesure où elle touche moins la fonction de création ou de conception en tant que telle, que l'ensemble des emplois connexes dans l'ensemble de ces métiers : l'enseignement en premier lieu, mais aussi un ensemble d'autres fonctions de médiation ou d'organisation qui se sont multipliées dans le sillage de l'intervention publique ou des industries culturelles. En ce sens, la professionnalisation du champ artistique concerne moins les occupations artistiques au sens strict, même élargies aux nouveaux emplois créatifs du secteur des médias et de la fonction publique, que celles du plus vaste champ organisationnel au sein duquel évoluent les artistes » (Bellavance & Laplante, 2002: 318).

⁴⁴ Le dépôt légal se fait par l'envoi obligatoire à Bibliothèque et archive nationale du Québec par le producteur de deux copies de tout ce qui est publié au Québec comme livres, affiches, cartes postales,

« L'entente entre la SOPREF et la BNQ⁴⁵ permettra à cette dernière de toucher une clientèle artistique émergente qu'elle ne parvenait pas à informer adéquatement et d'exercer ainsi un de ses mandats fondamentaux, soit la constitution la plus exhaustive possible du patrimoine documentaire québécois. Les deux organismes se réjouissent en outre de contribuer à la préservation et à la diffusion des albums d'une communauté artistique volatile [...] auprès de laquelle la SOPREF a développé une expertise unique » (SOPREF & BNQ, 2003: non paginé)⁴⁶.

Une institution gouvernementale qui a pour mission de conserver pour les « générations futures » les documents produits au Québec reconnaît ainsi en la SOPREF un expert en ce qui a trait aux « musiques émergentes ». De l'expérience à l'expert il n'y a qu'un pas : étymologiquement, les deux termes sont d'ailleurs de proches parents⁴⁷. Si le lien entre les deux semble à première vue évident, le saut de l'un à l'autre nécessite tout de même la participation d'au moins un connecteur, une médiation : le mandat – dans toutes ses déclinaisons – qui sous-entend la capitalisation de l'expérience en expertise reconnue. L'entente entre la BANQ et la SOPREF concernant le dépôt légal agit en tant que connecteur permettant à l'expérience de passer à l'expertise. Comme me l'expliquait en novembre 2006 la responsable du dépôt légal à la BANQ au moment de cette entente, le contrat signé entre les deux organismes découle de recommandations effectuées par un consultant extérieur – un autre expert mandaté – proposant de rencontrer Bisailon et l'équipe de la SOPREF. L'objectif était d'avoir leur avis sur les moyens à mettre en œuvre pour faciliter le dépôt légal des phonogrammes associés aux « musiques émergentes ». Dans son rapport, le consultant écrit :

« Tous les intervenants de ce milieu à qui j'ai demandé de m'indiquer la meilleure personne-ressource m'ont tous, sans hésitation, indiqué Jean-Robert Bisailon. [...] Bisailon et quelques personnes ont mis sur pied la SOPREF qui aura bientôt pignon sur rue. L'organisme se constitue présentement une banque de données informatiques sur les artistes du milieu alternatif québécois. Elle pourrait éventuellement être un instrument de grande valeur pour la BNQ et il importe de garder ouverte des pistes de collaboration avec cet organisme » (Thérien, 1999: 46-47).

estampes et enregistrements sonores. Une copie est alors mise à la disposition du grand public alors que l'autre est conservée pour les générations futures (SOPREF & BNQ, 2003).

⁴⁵ Acronyme pour Bibliothèque nationale du Québec, appellation de la BANQ jusqu'au début de 2006.

⁴⁶ Une entente similaire a été paraphée avec Bibliothèque et Archives Canada, le pendant fédéral de la BANQ (voir SOPREF & Bibliothèque et Archives Canada, 2005).

⁴⁷ Comme le souligne Jean-Yves Trépos : « [...] celui qui a éprouvé (*expertis*), qui a affronté les dangers (*experiti*) [expérience], est supposé capable de surmonter passions et idéologies » (Trépos, 1996: 4).

La SOPREF apparaît à la BANQ comme une consultante à mandater afin d'obtenir un avis « éclairé » – le terme est de Thérien – sur les meilleurs moyens de rejoindre certains producteurs de phonogrammes. Son directeur de l'époque est l'une des « [...] personnes-ressources de haut niveau dont les connaissances dans leur milieu font autorité » (Thérien, 1999: 38), identifiées pour et par la BANQ. Or, rejoindre les producteurs et les artistes auto-producteurs afin de leur faire connaître leur obligation à effectuer le dépôt légal semble une tâche ardue pour le personnel limité de la Bibliothèque. La SOPREF apparaît alors comme un expert à mandater⁴⁸ afin de trouver les meilleures solutions et de les mettre en pratique. Comme me l'expliquait Lise, la responsable du dépôt légal à la BANQ :

« J'avais commencé un petit peu [à contacter les artistes et producteurs des 'musiques émergentes'] mais je voyais que ce n'était pas une tâche facile. Donc on a fait les premières approches avec eux [la SOPREF] et ils nous ont dit : 'Nous, c'est notre clientèle. On a fondé une association pour ces gens-là'. De là est venue l'idée d'éventuellement faire une entente » (Lise, 15/11/2006).

L'entente à laquelle fait allusion Lise prit comme forme finale celle évoquée plus tôt dans le communiqué conjoint des deux organismes. Par ce mandat accordé par la BANQ à la SOPREF, l'expérience de cette dernière est explicitement reconnue et convertie en expertise : elle est une reconnaissance publique provenant de l'extérieur du domaine stricte de la musique populaire. D'apprentissages pratiques et locaux, l'expérience devient ressource et autorité permettant d'intervenir afin de trouver une solution à une difficulté d'un tiers. La BANQ n'est pas la seule à mandater la SOPREF :

« [...] sa participation [la SOPREF] au Groupe de travail sur la chanson québécoise, à la réflexion en regard de la création des volets para-industriel et de tournée en milieu collégial de la SODEC [la Société de développement des entreprises culturelles du Québec], aux Rencontres de l'ADISQ, aux ateliers SOCAN [Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique] du Festival International de la Chanson de Granby, au sommet Culture-Montréal,

⁴⁸ Selon Robert Castel, le rôle de l'expert mandaté est d'intervenir « [...] comme un tiers, dans une position d'extériorité par rapport à l'institution-cadre dans laquelle se déroule l'expertise. [...] L'expert est ainsi un professionnel qui fait un bilan, donne un avis, un conseil, arbitre une situation, conflictuelle, etc., à partir de sa compétence spécialisée dont l'autonomie au moins relative par rapport aux intérêts de l'institution dans laquelle il intervient permet une certaine objectivité, une certaine neutralité de son intervention » (Castel, 1985: 84).

témoigne d'une certaine prise en compte de son expertise » (Bisaillon, dans SOPREF & La saison France-Québec, 2001b: 19).

D'autres acteurs comme le FDMA ont également accordé des mandats à la SOPREF afin que son expérience serve de ressource à des solutions et ont montré l'importance de l'expérience du directeur de l'organisme dans ce passage vers l'expertise.

Le mandat ouvrant la voie à la reconnaissance de l'expérience de la SOPREF en expertise est mis en valeur par l'organisme de différentes façons. L'une de celles-ci est par des « actions de communication » (SOPREF, 2002a) comme celle entourant l'entente avec la BANQ. Ces actions de communication ont pour but « [...] [d']augmenter la visibilité de l'entreprise [la SOPREF] et de ses membres et maintenir notre statut de référence incontournable du domaine de l'autoproduction et des musiques émergentes » (SOPREF, 2002a: 14). Elles prennent la forme d'une mise en valeur des connaissances produites par l'organisme afin d'en rendre possible la reconnaissance. Pour ce faire, les communiqués envoyés aux différents journalistes, portant sur les activités de la SOPREF et sur celles de ses membres, sont utilisés comme argument stimulant l'apparition de nouvelles marques de reconnaissance par le mandat – sans égard à son ampleur. Par exemple, mettant l'emphase sur la notoriété de son expertise, l'organisme soulignait dans son premier rapport annuel : « En voyant l'étendue de notre connaissance du milieu, plusieurs journalistes ont pris l'habitude de se référer à notre centre d'information sur les musiques émergentes pour tout type de questions » (SOPREF, 2002a: 16)⁴⁹. Ces petits mandats, permettant aux journalistes d'obtenir des avis sur des questions précises, sont un exemple des façons par lesquelles la SOPREF peut convertir son expérience – incluant ses connaissances locales à elle, dont le Bottin et le guide Autoprod 101, entre autres – en expertise. Par la mise en valeur de son expérience, elle s'impose comme autorité légitime pouvant être mandatée. En ce sens, la publicisation de ses connaissances locales participe à les transformer en valeur

⁴⁹ La SOPREF souligne que ses « actions de communication » sont efficaces et stimulent la reconnaissance par des demandes d'informations concernant les « musiques émergentes » provenant de divers horizons : « [...] la notoriété de la SOPREF s'est accrue cette année. Les effets sont visibles lorsqu'on regarde le nombre de demandes d'informations auprès de l'association, portant sur les musiques émergentes. Les demandes sont effectuées autant de la part des instances gouvernementales, des associations de producteurs établis, des médias, que des artistes non-membres » (SOPREF, 2002a: 18).

échangeable contre un mandat – qu'ils soient de l'ordre de l'entente avec la BANQ ou de l'ordre des questions des journalistes – permettant de faire reconnaître l'organisme comme expert.

Cette expertise de la SOPREF va de paire avec une autre forme de mandat, celui de porte-parole des « musiques émergentes », lui permettant de rendre signifiant l'ensemble des corps expérimentés et connaissant qu'elle produit pour les industries musicales⁵⁰. Mandat implicite s'il en est un, la SOPREF se pose – et est perçue – comme la seule apte à agir à titre de porte-parole pour les « musiques émergentes » alors que d'autres organismes qui agissent en ce sens au sein des industries musicales auraient pu se voir confier ce rôle :

« Tout le monde est pas mal d'accord pour dire que si la SOPREF abdiquait ce rôle-là, de porte-parole de la scène en émergence, les autres associations n'auraient ni le temps, ni l'expertise pour reprendre ça. Même aujourd'hui, alors que la situation a beaucoup évolué et s'est améliorée, le rôle politique, le rôle de représentation des musiques émergentes de la SOPREF est encore reconnu et pertinent, de l'aveu même des autres associations. Pas qu'elles ne sont pas conscientes ou qu'elles ne veulent pas le faire, c'est qu'elles ne s'estiment pas capable de le faire » (Jean-Robert, 18/7/2006)⁵¹.

Ce rôle de porte-parole de « la scène en émergence » face à un « Autre » ouvre la porte à un paradoxe : en les reliant, la SOPREF participe à les (re)produire tous deux en tant que séparés. En effet, cet argument voulant que l'organisme soit le seul possédant l'expertise nécessaire, propulse la SOPREF au statut de représentant d'un ensemble

⁵⁰ Ce type de mandat lui a également été confié par d'autres : en 2007, la SOPREF se voyait confié le rôle de gestionnaire des contenus d'un portail Internet créé par une agence publicitaire – Saint-Jacques Vallée Young & Rubicam – et pour le compte de Ford Focus, destiné aux « musiques émergentes » (www.miouze.ca). Martine Groulx, présidente du conseil d'administration de la SOPREF, a été désignée comme porte-parole du site et du coup, de cet Autre associé aux industries musicales (voir Robillard Laveaux, 2007a).

⁵¹ Ce rôle de porte-parole n'est pas qu'une question de représentation des « musiques émergentes » face aux instances gouvernementales, mais également face à tout un ensemble d'autres acteurs compris comme leur étant extérieur : « Jusqu'à ce que la SOPREF existe, quand le gouvernement ou un bras quelconque du gouvernement, ou un journaliste, ou un étudiant à l'université cherchaient des statistiques, cherchaient des faits pour pouvoir expliquer ou comprendre l'industrie du disque au Québec, il était pogné pour aller à l'ADISQ. Il y avait juste là. C'était à peu près la seule organisation, malgré qu'il y en a d'autres [...]. L'idée c'est d'être le plus possible un porte-parole crédible des scènes undergrounds, des 'musiques émergentes' et des artistes en auto-production auprès de tous ceux qui veulent avoir des informations sur le disque et le spectacle québécois et qui savent qu'il n'y a pas juste Garou et Daniel Bélanger, mais qu'il y a aussi toute sorte d'affaires qui grenouillent par en dessous » (Jean-Robert, 6/5/2003).

autrement non représenté. Elle permet à un collectif d'entrer en relation avec des acteurs des industries musicales tout en demeurant un peu à l'extérieur de celles-ci : ils sont autres, différents. Ainsi, mandater la SOPREF comme porte-parole – peut être implicitement – permet de donner une voix à des acteurs qui, sans elle, ne peuvent s'imposer⁵². Mais comme le souligne Michel Callon (1986), le rôle du porte-parole est de parler pour d'autres, tout en taisant cet autre dont il est question. Dans le cas de la SOPREF, il s'agit de parler plus fort que tous ses membres actuels et possibles à propos de « ce qu'on pense qui serait bon pour les besoins de tous nos membres » :

« [La SOPREF,] C'est une voix qui parle plus fort que toutes ces petites voix-là qui essaient de parler en même temps. Il y a une voix qui va s'imposer pour les gouvernements par exemple, qui va donner le point de vue de la scène émergente : 'Voici ce qu'on pense qui serait bon pour les besoins de tous nos membres'. Je pense que c'est nécessaire qu'il y ait une voix qui s'élève au-dessus de la mêlée pour pouvoir faire entendre les intérêts, défendre les intérêts des artistes émergents » (Cynthia, 5/4/2006).

Pour Michel Callon, ce que signifie le porte-parole, ce dont il est la voix ou le signe déchiffrable par d'Autres, en est sa propre projection : « Le répondant (ou référant) existe après coup [...]. Il constitue le résultat et non le point de départ » (Callon, 1986: 198). Le rôle de porte-parole tenu par la SOPREF pose non seulement que le collectif dont elle est la voix est produit par son action pour les Autres, mais également que l'organisme *résume* ce dont il est la voix par un rapport métonymique. Par exemple, lorsque la SODEC désire soutenir le « milieu de la musique émergente », elle le fait par un appui à la SOPREF :

« Dans le milieu de la musique émergente, la Société pour la promotion de la relève musicale et de l'espace francophone (SOPREF) est un intervenant incontournable. [...] Ainsi, le soutien au milieu émergent – un milieu particulièrement dynamique depuis quelques années, au point que certains de ces artistes obtiennent désormais une reconnaissance internationale – passe par le soutien à la SOPREF » (SODEC, 2005: 46-47).

⁵² Par exemple, elle intervient auprès de la SODEC en tant qu'interlocuteur privilégié dans la révision de ses programmes d'aide aux « formes émergentes d'expression artistique », comme l'organisme gouvernemental en témoigne dans son rapport annuel pour l'exercice 2005-2006 : « La SODEC a également pris part à plusieurs rencontres avec la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) afin d'établir des critères de programmes en fonction de cette clientèle et de s'assurer qu'elle reçoive sa juste part d'aide. Ainsi, les modifications apportées au volet d'aide au secteur para-industriel pour l'exercice 2006-2007 permettront de favoriser la structuration des entreprises en émergence » (SODEC, 2006: 44).

En tant que porte-parole, la SOPREF participe à produire et à résumer l'un pour l'autre ce collectif et ces Autres avec lesquels il faut apprendre à faire affaire et desquels il faut apprendre les savoir-faire. Il faudrait ajouter cependant dans l'équation le rôle de porte-parole en tant que tel qui participe à capitaliser l'expertise de l'organisme : en incarnant la face signifiante d'un collectif pour un Autre, elle s'expose comme experte.

Comme le laissent entrevoir les derniers exemples, non seulement la SOPREF apparaît-elle comme experte mandatée sur la base de son expérience capitalisée en expertise, mais elle participe également à en tracer les frontières. En fait, ce que l'organisme produit est non seulement un avis sur des corps, connaissances et expériences « déjà classées », mais également son propre champ d'expertise : comme je l'ai déjà soulevé, elle produit entre autres les expériences de ses membres et la sienne propre⁵³. Son action est double : elle répond à une commande, mais constitue également ce qu'elle analyse, et pour qui elle analyse, en champ d'expertise. La SOPREF se situe à la croisée de l'expert mandaté et de l'expert constituant distingués par Robert Castel (1985) : si elle a été instituée pour répondre à un mandat spécifique, sa mission et ses projets la font participer à la transformation d'une partie du monde en domaine circonscrit de connaissance qu'elle s'affecte, ou qui lui est affecté. Elle joue sur les deux tableaux, à la fois consultante – ou mandatée – et instituante : « La fonction de l'expert va ici bien au-delà du fait de donner un avis, de constituer un bilan, de procurer des informations pour arbitrer un conflit ou éclairer un choix. Elle définit la matière même, le 'réel' sur lequel on va 'travailler' [...] » (Castel, 1985: 90-91). En ce sens, le développement de l'expertise de la SOPREF est corollaire de celui de son domaine d'expertise. L'organisme ne travaille pas uniquement sur un corpus « déjà classé » (Moulin, 1995) duquel il ne faudrait qu'extraire les informations, mais lui donne également des formes : elle en institue et en valide les frontières. C'est ce que

⁵³ Un exemple de cette action produisant des expériences se retrouve dans les règlements généraux de la SOPREF, qui soulignent comme l'un des « principes » guidant ses actions est la stimulation d'expérience – comprise comme l'épreuve des faits – pour les personnes impliquées dans l'organisme : « [...] la Corporation [SOPREF] suscite, encourage, favorise et supporte la participation et l'implication de ses membres, notamment par le biais de leur action bénévole; elle prend les mesures nécessaires pour que l'implication bénévole et le travail de ses membres et de ses employés constitue pour ces personnes une expérience qualifiante et valorisante » (SOPREF, 2006e: 5).

Raymonde Moulin appelle « l'expertise comme validation » (Moulin, 1995: 249), faisant passer par différents modes de certification l'objet – dans son cas, les œuvres d'art contemporain – dans ce qui procède de son ressort. Par cette double action de consultation et de constitution d'un corpus, le mandat permet à la SOPREF de se positionner comme compétente à en exercer la commande en la plaçant d'office devant un champ d'expertise qu'elle produit et qui lui est propre.

La SOPREF donne une forme organisationnelle à ce que le mandat ouvre comme possibilité en termes d'expertise. Ainsi, non seulement l'expertise donne-t-elle forme à son objet mais elle intervient également dans la forme administrative de la SOPREF. Par exemple, suite au départ de son fondateur, Jean-Robert Bisailon, et à la fin de son financement par divers intervenants paragouvernementaux⁵⁴ – comme la SODEC et la Corporation de développement économique et communautaire Centre-Sud/Plateau Mont-Royal – la SOPREF annonçait en 2004 une restructuration de ses activités, de ses modes de financement et de sa structure organisationnelle :

« Consigné au rapport financier 2003-2004, la SOPREF enregistre un déficit de 111 294 \$. La santé financière de la corporation n'est pas bonne et nous devons rapidement réagir par une gestion plus serrée et plus créative. [...] Un plan de redressement et de restructuration doit impérativement être mis en route en 2005-2006. Ceci dit, nous croyons toujours que ces démarches passent par une meilleure reconnaissance du rôle de nos membres dans le paysage culturel et par une plus grande responsabilisation des différents acteurs culturels en regard au soutien à la relève » (SOPREF, 2005b: 7, voir aussi Lamarche, 2004b).

La figure 2.5 présente une publicité s'inscrivant dans ce « plan de redressement et de restructuration » de l'organisme au cours de cette période et visant à stimuler l'augmentation du nombre de membres, aidant par le paiement de leurs frais d'inscription à la survie financière de l'organisme et participant par l'accroissement des adhésions à lui accorder un mandat plus large.

⁵⁴ En 2006, le financement de la SOPREF était assuré principalement par des subventions de différents organismes publics : Emploi Québec, le Fonds d'économie sociale, le Ministère du Patrimoine Canadien, la fondation Musicaction, le Ministère de la Culture et des Communications du Québec, le Ministère des Relations internationales du Québec, la SODEC et la Bibliothèque nationale du Québec (SOPREF, 2006d). Pour les années 2004-2005 et 2005-2006, l'organisme estimait que la part de son financement provenant de subventions était respectivement de 68 et 65%, couvrant entre le quart et le tiers de ses coûts de fonctionnement – salaires, loyer, amortissement des équipements, entre autres (SOPREF, 2005b, 2006d).

Figure 2.5. Publicité de la SOPREF dans Bang Bang⁵⁵

Tiré de Bang Bang 2(1), janvier 2007, p. 4.

La publicité de la figure 2.5 s'inscrit dans une palette de solutions envisagées – allant du « rebranding » de l'organisme incluant une modification au nom de celui-ci, à l'abolition d'une direction générale, par exemple (Rioux Soucy, 2006), en passant par l'organisation d'une série de concerts bénéfiques à Montréal, mettant en vedette certains de ses membres les plus prestigieux (SOPREF, 2006b, 2007a) – afin de permettre à la SOPREF de se garder à flot. Comme Cynthia me l'expliquait, la restructuration amène

⁵⁵ Bang Bang est un périodique culturel distribué gratuitement à travers le Québec. Issu de la fusion de deux fanzines – Rien à déclarer et Motel/Bazouka – il se veut le « seul magazine québécois traitant des musiques émergentes et des courants culturels alternatifs » (Bang Bang, 2005). En 2006, quelques mois seulement après sa première parution, Bang Bang a été acheté par le propriétaire d'un autre hebdomadaire gratuit consacré à la culture, le Voir. Bang Bang est également à l'origine du Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec (GAMIQ), dont il sera brièvement question au chapitre quatre.

à repenser la configuration même de l'organigramme afin de l'arrimer aux demandes des bailleurs de fonds comme les banques et les organismes subventionnaires. Cette refonte de la structure de la SOPREF lui permet d'assurer aux bailleurs de fonds la pérennité et la solidité de l'organisme, notamment par le respect de normes administratives et organisationnelles. Elle permet également d'adapter la SOPREF à des transformations perçues par l'organisme au sein des industries musicales :

« La SOPREF annonçait récemment la mise en route d'un comité interne chargé de restructurer ses modes de fonctionnement et activités. Notre sous financement fréquemment évoqué, ainsi que les pressions qu'exerce le milieu sur la structure, sont à l'origine de cette restructuration. En tant qu'association responsable, la SOPREF doit s'adapter et réagir aux nouvelles conjonctures et bouleversements que vit actuellement l'industrie du disque et spectacle au Québec. Je suis convaincu de la nécessité et de l'importance de cette démarche. Les objectifs sont clairs : maintenir une qualité de service à nos membres et adapter les méthodes pour répondre adéquatement à leurs besoins. Au cours des prochains mois, la SOPREF procédera à une série d'actions structurantes et novatrices afin de permettre son développement » (Laferrière, dans SOPREF, 2005b: 5).

En même temps, cette restructuration permet d'inscrire l'expertise dans la forme même de l'organisme, entre autres en assurant que son fondateur/directeur n'en soit pas le seul garant. En effet, Bisailon quitte ses fonctions en 2004 pour « [...] revenir sur le terrain. Je voulais vivre la 'précarité du travail autonome' [sic], je voulais avoir plus de temps pour réfléchir et travailler de façon plus suivie avec certains artistes pour comprendre d'autres dynamiques » (Jean-Robert, 18/07/2006). Comme il le souligne, son départ est l'occasion d'exprimer la pérennité de la SOPREF par sa dissociation d'avec l'organisme : « Il est pertinent de démontrer que cette association n'est pas strictement mon bébé ni ma vision [...] » (Bisailon, dans Lamarche, 2004a: B8). Cette reconfiguration de la structure organisationnelle et l'expression de la séparation entre la SOPREF et son fondateur/directeur a participé à la reconnaissance de son expertise par d'autres intervenants des industries musicales : « Ça a été un facteur, entre autres, pour que les organisations sectorielles se rapprochent de la SOPREF, ça a créé une nouvelle dynamique » (Jean-Robert, 18/07/2006). Par l'évaluation des accomplissements et objectifs de la SOPREF à la lumière de la lecture que l'organisme fait de l'état des

industries musicales québécoises qu'elle sous-entend⁵⁶, la restructuration permet également de mettre en oeuvre son expertise en centrant ses actions sur celles pouvant faire l'objet de mandats « réellement porteurs », entre autres. Comme me l'expliquait Cynthia :

« On s'est carrément posé la question [à propos de la restructuration] : on s'est demandé une fois que le fondateur s'en va, est-ce qu'il peut y avoir une survie à cette association-là ? Est-ce que les besoins qu'on avait cernés au départ sont toujours existants ? Comment réussir à intervenir auprès du plus de monde possible [...] ? On a décidé de se recentrer sur nous-mêmes, donc d'être en restructuration à ce niveau : de dire 'Ok, quels sont les services qui sont réellement porteurs' » (Cynthia, le 5/4/2006).

La restructuration rend possible le mandat et la conversion de l'expertise qu'il implique. Mais au même moment, elle est la configuration organisationnelle que prend l'expertise et le mandat : elle est à la fois ce qui permet l'expertise et ce qui en résulte. Bref, par le biais de l'expertise qu'il implique, le travail effectué par la SOPREF agit sur la structure administrative de l'organisme même, ses actions et ses modes de financement. La restructuration permet de capter une partie de cette expertise et de l'actualiser dans la composition et les actions de l'organisme.

L'opérateur-SOPREF

La SOPREF met en œuvre un bouquet d'opérations sur des corps afin de les transformer en corps expérimentés et en corps connaissant, ainsi que de permettre leur passage à de nouveaux jeux de relations. Le rôle d'opérateur de la SOPREF – et son opérationnalité – ne doivent pas être compris comme une caractéristique essentielle de l'organisme. Il ne s'agit pas d'une vérité de l'organisme débusquée grâce à l'analyse : en fait, elle ne le tient jamais tout à fait exactement, elle le devient – devenir-opérateur de la SOPREF, devenir-SOPREF de l'opérateur. C'est en ce sens qu'il me semble impossible de traiter de l'opérateur ou de la SOPREF de façon séparée : l'opérateur-SOPREF – qui n'est pas purement organisme, ni fonction, mais se situe à la rencontre des deux. Les transformations et le passage qu'il opère impliquent une sélection des éléments pertinents à transformer et à faire entrer dans un nouveau jeu de relations, ainsi que des

⁵⁶ Selon Cynthia, un document confidentiel a été produit à ce sujet, mais son accès étant restreint, je n'ai pu le consulter.

éléments vers lesquels ils vont tendre et avec lesquels ils vont interagir. L'opérateur-SOPREF propage l'impulsion à devenir *d'une certaine façon*, qui implique à la fois les membres actuels ou potentiels de l'organisme et les industries musicales, entre autres. Ses opérations font également entrer l'organisme dans un devenir : au même moment où elle propage l'impulsion, elle est transformée par cette opération en acteur de premier plan de ce grand échiquier, un « point de passage obligé » (voir Latour, 2001). Comme me l'expliquait Jean-Robert, l'efficacité de ses actions fait de la SOPREF un joueur de plus en plus important de la musique au Québec, et s'impose en tant qu'interlocuteur de choix aux différents intervenants : « [...] la SOPREF va finir par tirer son épingle du jeu [...] au Québec au niveau du disque, parce qu'elle a prouvé son efficacité en termes de lieu de passage obligé » (Jean-Robert, 18/7/2006). Entre autres, sa capitalisation de l'expérience en expertise permet non seulement à l'organisme d'assurer la légitimité de ses opérations ayant pour objet ses membres actuels et possibles ou d'autres acteurs des industries musicales, mais également d'entrer dans son devenir-opérateur.

Comme il a été brièvement souligné, l'opérateur-SOPREF n'agit pas que sur les membres possibles ou actuels de l'organisme, mais également sur les Autres : les industries musicales. Les actions de l'organisme ont un effet performatif sur ces dernières⁵⁷. En effet, elles permettent aux « musiques émergentes » d'endurer (Stengers, 2003) non seulement par la production de connaissances et leur archivage au sein du CIME, ou par leur entrée dans un nouveau jeu de relations, mais surtout par l'imposition de leur existence parmi les acteurs de la musique au Québec de façon sous-entendue. La SOPREF impose la reconnaissance de l'existence des « musiques émergentes » dans sa relation avec les industries musicales en présupposé implicite – au sens que lui donne Oswald Ducrot :

⁵⁷ Il est intéressant de souligner que dans *Quand dire c'est faire*, Austin examine la possibilité d'utiliser le terme anglais « operative » pour nommer les énoncés qui font l'action qu'ils semblent décrire. Il lui préférera cependant le terme performatif : « Parmi les termes techniques, il y en a un qui, peut-être, se rapprocherait le plus de ce que nous cherchons. Il s'agit du mot [anglais] *operative*, tel qu'il est employé (au sens strict) par les hommes de loi, lorsqu'ils veulent se référer à la partie (i.e. aux clauses) d'un acte juridique qui sert à effectuer la transaction elle-même (: son but principal) – un transfert de biens, ou que sais-je? – le reste du document ne faisant que 'débiter' les circonstances dans lesquelles la transaction devra s'effectuer. Mais *operative* a d'autres significations; de nos jours, il est même souvent employé pour signifier à peine plus qu'important'. J'ai donc préféré un mot nouveau [...] » (Austin, 1970: 42, emphase originale).

« [Le présupposé implicite] est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours. En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même nous ne pouvions faire autrement que de l'accepter » (Ducrot, 1984: 20).

Ainsi, l'opérateur-SOPREF permet aux « musiques émergentes » d'endurer par ses rapports aux industries musicales, sous un mode présupposé : il introduit leur existence comme prémisse, acceptée implicitement dans les relations de l'organisme et des industries musicales. Il agit sur les limites de ces relations : par son action, il « [...] fixe, pour ainsi dire, le prix à payer pour que la conversation puisse continuer » (Ducrot, 1972: 91). L'opérateur-SOPREF insère le collectif formé par les membres actuels et possibles de l'organisme dans le cadre guidant ses rapports aux industries, et du coup lui permet de se propager et de devenir-« musiques émergentes ».

TROIS

Affrontement, partage et mise à distance.

L'affaire du Café Sarajevo

Un grand partage

En 2001, le milieu musical montréalais est secoué par un affrontement entre les dirigeants de la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles de la ville. Parmi les salles entrant en conflit, on note, entre autres, le Café Sarajevo¹ qui devient rapidement l'icône médiatique du conflit (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005b; voir aussi Titley, 2002c)². Les premiers indices de cet affrontement font cependant leur apparition au cours de l'été 2000, alors que le journal L'Entracte de la Guilde des musiciens du Québec pose les jalons de ce qui deviendra au cours des années un conflit très médiatisé (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005b). Dans son éditorial, Émile Subirana³, le président de l'organisme, dénonce les pratiques ayant cours dans les bars et petites salles de spectacles du Québec : « Trop souvent, les musiciens tombent dans le piège de

¹ Petit bar spectacle qui a ouvert ses portes en 1993 sur la rue Clark à Montréal, le Café Sarajevo a dû fermer ses portes en 2006 des suites de la controverse avec la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec et d'autres difficultés administratives avec la Ville de Montréal. Le Café Sarajevo a cependant rouvert ses portes en 2007 sur la rue St-Laurent. Depuis ses débuts, le petit endroit est reconnu pour les artistes qui s'y produisent de façon spontanée et y passent par la suite le chapeau en guise de rétribution.

² L'association de cet affrontement aux « musiques émergentes » tient au fait qu'il implique à la fois des musiciens considérés comme « émergents » – j'y reviendrai – et des lieux de spectacles réputés présentant les concerts de ces artistes.

³ Président de la Guilde des musiciens du Québec de 1982 à 1990 et de 1997 à 2002, Émile Subirana est rapidement placé au centre de la controverse dont il est question dans ce chapitre. Il fût également pointé du doigt comme le principal responsable du départ du prestigieux chef de l'Orchestre symphonique de Montréal, Charles Dutoit, en 2002. Souvent pris comme bouc émissaire par les musiciens et les journalistes, surtout dans le dossier des petits bars pour lequel il fût même traité de dangereux (Cottrill,

propriétaires de salles de spectacles et de producteurs sans scrupules qui leur ‘permettent’ de jouer à des tarifs ridicules, voire gratuitement » (Subirana, 2000: 3). Suite à cet éditorial, la Guilde envoie des avis de négociation – j’y reviendrai – aux propriétaires des différentes salles ou bars qui n’ont pas encore signé de contrats d’engagement avec l’organisme afin de les forcer à respecter les tarifs minimaux de rémunération pour les artistes qu’elle a établis. Ces conditions minimales semblent cependant trop élevées pour bon nombre d’entre eux. Comme l’explique Sébastien, à l’époque membre des formations Necrotic Mutation⁴ et Globe Glotters⁵ ainsi qu’organisateur de concerts pour le Café Chaos⁶ à Montréal, le respect de la rémunération minimale des musiciens établie par la Guilde implique une hausse considérable du coût des billets pour les spectateurs :

« [...] là on a reçu ça [l’avis de négociation], ça veut dire qu’il faut négocier mais c’est quoi qu’ils [la Guilde] veulent dire ? Ils veulent dire que c’est nous qui produisons les *shows* ? Mais on loue la salle à des producteurs : ce n’est pas nous autres qui produit. Il veut qu’on produise les *shows* ? [...] Je me suis renseigné à savoir c’était quoi le salaire que les musiciens étaient payés – je me disais ‘on va produire tous les *shows*’. En me rendant compte que c’était 147\$ par musicien plus le double pour le chef. [...] Je faisais le calcul : on produit un *show* à trois *bands* et il y a six musiciens par *band*, ça fait 18 musiciens et 18 fois 150\$ [sic]. Ça va passer de 4\$ à la porte à 38,25\$: il n’y a personne qui va voir un *show* d’un groupe de la relève à ce prix-là » (Sébastien, 18/04/2006).

L’obligation de salaires minimaux aux musiciens représente un problème majeur pour les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles. Pour la Guilde, la pratique de rémunération des artistes en usage dans ces établissements se doit d’être corrigée en

2002b), Subirana a été battu à l’élection du conseil d’administration de la Guilde en 2003 par Gérard Masse, renversé à son tour en 2006 par Luc Fortin.

⁴ Créé à Rimouski au début des années 1990, Necrotic Mutation devenu au cours de cette décennie l’un des groupes métal les plus importants au Québec. En 10 années d’existence – le groupe se saborde en 2000 –, Necrotic Mutation a produit deux maquettes, un album EP promotionnel et un album complet : The Realm of Human Illusions (1995). Le groupe a été mis en nomination dans la catégorie Concert de l’année aux MIMIs 2000.

⁵ Les Globe Glotters est un groupe de musique créé en 1998 à Montréal. S’inspirant notamment de différentes traditions de chants de gorge, le groupe s’est fait connaître pour le traitement moderne qu’il en a fait. Les Globe Glotters ont lancé leur premier album, intitulé Garg, en 2004. Ils ont été mis en nomination pour le prix Nova dans le cadre du gala des MIMIs en 2004 et 2005.

⁶ Le Café Chaos est un bar situé au centre-ville de Montréal, sur la rue St-Denis. Coopérative de travail ouverte en 1995, l’endroit est reconnu comme l’une des adresses principales de la scène punk montréalaise (voir Lussier, 2003).

suivant la ligne tracée par les ententes qu'elle a conclues avec les propriétaires d'autres salles de spectacles.

Comme le présentait le président de l'organisme, l'envoi d'avis de négociation risquait de faire bondir les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles : « Attendez-vous à ce que des propriétaires de salles de spectacles commencent à jeter les hauts cris parce que leur droit d'exploiter les musiciens est menacé » (Subirana, 2000: 3). Néanmoins, lorsque les premiers signes de tempête apparaissent – en 2000 et 2001 – une tactique « d'ignorance » semble être privilégiée par les bars et petites salles de spectacles ainsi que les musiciens s'y produisant. En effet, les propriétaires auxquels la *Guilde* s'adresse restent muets aux lettres et avis de négociation qui leur sont envoyés : « Pour l'instant, mon conseil aux petites salles, c'est de ne pas s'énerver avec ça. Si jamais on leur colle une amende et qu'elle leur semble illégitime, elles n'ont qu'à ne pas la payer » (Jodoin, cité dans Titley, 2002c: 14). Ce mode d'action s'inscrit dans une logique bien établie, l'organisation syndicale ayant toujours fermé les yeux devant les pratiques en cours dans ces établissements. Les propriétaires se voient forcer de changer de tactique lorsqu'ils sont convoqués devant la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP) – sur laquelle je reviendrai plus loin – afin de négocier avec la *Guilde* les conditions d'engagement des musiciens : « La plupart du temps, on envoie des avis de négociation qui restent lettre morte. Quand ils reçoivent un avis d'arbitrage, avec en-tête officiel du gouvernement, là ils réagissent » (Subirana, dans Vallières, 2002: 62).

La prédiction du président de la *Guilde* voulant que les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles « jettent les hauts cris » s'avère juste. En effet, la réplique des propriétaires ne tarde pas à se faire entendre par le biais de quelques articles dans les quotidiens présentant leur point de vue (Lamarche, 2000). Le ton monte et l'affrontement s'intensifie, donnant naissance à ce qui est qualifié par la *Guilde* de « période trouble ». En 2005, à l'occasion de ses 100 ans, le syndicat d'artistes

consacre un chapitre complet à cette affaire dans un livre commémoratif⁷, marquant ainsi l'importance qu'a pris ce conflit. Selon l'organisme :

« Cette initiative [l'envoi d'avis de négociation aux propriétaires de bars et de petites salles de spectacles] a l'effet d'une bombe dans le milieu musical alternatif montréalais. La plupart de ces établissements, le Café Sarajevo en tête, déclarent qu'ils feront faillite s'ils sont contraints de rémunérer les musiciens en fonction de barèmes qui ne tiennent pas compte de leur réalité » (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005b: 107).

Comme je le soulignerai plus loin, cette « période trouble » pour la Guilde met en cause le statut des bars et petites salles de spectacles, celui des musiciens s'y produisant ainsi que leur rapport à l'organisme. Une ligne de partage s'y dessine, opposant tour à tour et les uns des autres les musiciens, la Guilde et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles.

J'aimerais partir de cette « période trouble » afin de filer les pratiques de partage qu'elle implique et qui prennent forme dans des rapprochements ou des mises à distance entre musiciens, propriétaires de bars et de petites salles de spectacles et la Guilde. Comment les affrontements qui entourent l'affaire du Café Sarajevo participent-ils à l'exposition du devenir-ensemble des « musiques émergentes » ? Dans ce chapitre, je désire suivre la proposition de Foucault (1972) dans son étude de l'instauration de la grande séparation entre folie et raison, amenant à s'attarder à la pratique de partager plutôt que de prendre le partage comme naturel. Pour Foucault, le partage entre le fou et le sain d'esprit est une pratique qu'il est possible de voir à l'œuvre dans les propositions de la médecine, de la philosophie, de l'art et de la morale, notamment. Mais cette pratique prend surtout corps dans bon nombre d'institutions, comme l'Hôpital général, qui rendent bien concrètes les pratiques de partage et de mise à distance : partage entre raison et folie, isolement de l'une par rapport à l'autre, notamment par le biais de l'enfermement des fous – avec les pauvres, les chômeurs, les mendiants, les vagabonds, les libertins et toute une collection de personnages « déraisonnables ».

⁷ Il est à noter que ce livre souvenir a été publié alors que Gérard Masse était le directeur de la Guilde. Celui-ci a été propulsé à la tête de la Guilde notamment en réaction à ces affrontements. Il en sera question plus loin dans ce chapitre.

Dans une « période trouble », comme celle de l'affaire du Café Sarajevo, les gestes de partage se déploient le long d'un axe d'affrontement qui permet de disposer les adversaires, de les différencier et d'établir une distance entre eux. C'est d'ailleurs ce que Foucault appelle « l'émergence » : l'apparition d'un partage rendant possible un affrontement qui dessine les rivaux et les situe les uns en face des autres. Comme il le propose :

« [...] l'émergence désigne un lieu d'affrontement ; encore faut-il se garder de l'imaginer comme un champ clos où se déroulerait une lutte, un plan où les adversaires seraient à égalité ; c'est plutôt [...] un 'non-lieu', une pure distance, le fait que les adversaires n'appartiennent pas au même espace. Nul n'est donc responsable d'une émergence, nul ne peut s'en faire gloire ; elle se produit dans l'interstice » (Foucault, 1971b: 1012).

Dans l'affrontement se distribuent les différents termes qui y participent et s'établissent leur mise à distance. Du coup, dans l'interstice qui s'y dessine, se déploient les pratiques de partage qui établissent le jeu des altérités et des similitudes répartissant les positions dans les camps. Au terme de l'affrontement, gagnants et perdants ne sont plus les mêmes, ils s'inscrivent dans des devenirs particuliers marqués par les affrontements qui ont eu lieu et par le partage qui les a répartis les uns par rapport aux autres. Plus souvent que par une décision unilatérale, l'affrontement s'éteint dans le rétrécissement de cette distance, dans l'établissement d'une appartenance commune au grand partage en tant que tel et à la distance qu'il induit. Mettre fin à un affrontement implique une occupation de la distance séparant les différents camps, mais pas nécessairement la fin du partage en tant que tel : comme le montre Foucault, reconnaître des droits à la folie permet peut-être de peupler la distance la séparant de la raison, mais n'annihile pas la différence entre les deux.

Ce chapitre se penche sur les façons par lesquelles le devenir-ensemble des « musiques émergentes » s'expose dans l'affrontement entourant l'affaire du Café Sarajevo. Il vise à en explorer le déploiement dans le partage qui s'effectue dans le cadre de cette « période trouble », dans l'interstice qui s'y dessine. Pour des raisons de présentation de l'argument, ce chapitre est marqué plus profondément que les autres par la logique chronologique. Dans la première partie, les pratiques de partage disposant et qualifiant les participants de l'affrontement sont explorées en s'attardant aux façons par lesquelles

elles prennent forme dans un découpage d'un possible « nouveau secteur d'activité culturelle » et la quête d'un représentant légitime. Marquant une bifurcation⁸ dans l'affrontement, l'élection d'un nouveau conseil d'administration à la tête de la Guilde met la table à des pratiques de (re)peuplement de la distance s'étant créée entre l'organisme et les musiciens « émergents » avec l'affaire du Café Sarajevo. Deux formes de diminution de la distance sont explorées dans la deuxième partie de ce chapitre : la première est la mise en exergue des trajectoires de carrière des membres du nouveau conseil d'administration, et la seconde est la création d'un comité destiné à la diversité musicale.

Un tour d'horizon de la Loi sur le statut de l'artiste

Au cours de l'année 1987, par le biais de son Ministre des Affaires culturelles, Mme Lise Bacon, le gouvernement du Québec dépose un projet de loi visant la reconnaissance d'un statut de « professionnel » aux artistes. Après des discussions impliquant entre autres des intervenants du milieu des arts de la scène – comme l'Union des artistes (UDA) – dans le cadre d'une commission parlementaire, le gouvernement provincial propose de légiférer les « relations de travail » des artistes. Par le fait même, la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma – plus communément appelée la Loi sur le statut de l'artiste – définit les artistes et les conditions de leurs « pratiques professionnelles » : « [la loi] est venue encadrer la négociation des conventions collectives des artistes travaillant dans ces domaines. Cette loi a aussi défini leur statut professionnel, les reconnaissant désormais comme travailleurs autonomes » (Québec (Province), 1992: 68). Par l'instauration de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes (CRAA), la Loi implique la reconnaissance et la légitimation de certains organismes comme interlocuteurs dans la négociation avec des producteurs de conditions minimales d'engagement pour les artistes. Aujourd'hui appelé la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP), ce tribunal administratif institué par la Loi sur le statut de l'artiste a pour mission principale l'interprétation de la loi et, surtout, la reconnaissance juridique d'associations représentant certains secteurs

⁸ Le concept de bifurcation est développé au chapitre cinq de cette thèse.

d'activités culturelles. Lors de sa fondation, la CRAA ne reconnaît que les associations d'artistes, mais elle est autorisée quelques années plus tard à reconnaître la légitimité des associations de producteurs. Ceci permet des négociations entourant les conditions de travail des artistes réunissant et couvrant à la fois l'ensemble des artistes et des producteurs d'un secteur d'activités culturelles visé (voir CRAAAP, 2004). Avec sa cousine, la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs déposée devant l'Assemblée nationale le 10 novembre 1988, l'adoption de la Loi sur le statut de l'artiste est devenue l'une des premières étapes concrètes de l'édification de tout un cadre législatif entourant les conditions de travail des artistes au Québec, mais aussi la première loi du genre au Canada⁹.

Sous l'impulsion des travaux entourant l'adoption de la Loi provinciale sur le statut de l'artiste, la Guilde des musiciens de Montréal et l'Association des musiciens du Québec fusionnent afin de former la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec et ainsi, avoir la possibilité de représenter les musiciens devant la CRAAAP (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005b; D. Lavoie, 1988). Dès l'adoption de la Loi, des mesures temporaires sont prises afin d'en assurer l'application : six associations sont reconnues pour une période transitoire afin de représenter leurs secteurs respectifs et la Guilde des musiciens est du nombre (M. Roy, 1988). L'association devient rapidement l'interlocuteur reconnu tacitement comme le seul apte à négocier des ententes concernant la pratique musicale professionnelle au Québec. Bien qu'en 1988 le président de la CRAAAP prévoyait la possibilité d'un référendum auprès des membres potentiels dans le cas où plusieurs associations réclameraient la reconnaissance pour un même secteur d'activité (M. Roy, 1988), la Guilde n'aura pas à être pëblicité. En effet, aucune objection n'est formulée et aucune autre association ne demande à

⁹ Déjà en 1984, le Gouvernement du Québec, par le biais de son Ministère des Affaires culturelles, publiait une série d'études « visant à mieux connaître divers aspects de la condition socio-économique et juridique des artistes » (Brûlé, dans Pichette, 1984: non paginé). Dans une de celles-ci, l'auteur écrit : « Un statut doit être reconnu à l'artiste afin de ne plus l'empêcher de bénéficier des lois du travail et de la législation sociale. Les artistes doivent exprimer leur volonté concernant leur statut, sans toutefois confondre le statut de l'artiste avec la juridiction qu'un syndicat voudrait se voir reconnaître par voie législative » (Pichette, 1984: 121, voir aussi Cliche, 1996).

représenter les musiciens au cours des démarches entreprises par la Guilde afin d'être reconnue de façon permanente. Suite à une décision de la CRAAAP en 1991, son rôle de représentant officiel est confirmé. Du coup, la CRAAAP (ré)affirme la définition du secteur de négociation au sein duquel il nomme la Guilde représentante de tous les musiciens :

« Tous les artistes qui pratiquent l'art de la musique instrumentale dans tous les domaines de production artistique, y compris toute personne qui chante en s'accompagnant d'un instrument de musique pour la partie instrumentale de sa performance sur le territoire du Québec, excluant tout le champ des droits d'auteurs » (Hardy, Picard, Côté, & CRAA, 1991: 7; Moro, 1991).

Elle constate également que la Guilde « [...] rassemble la majorité des artistes du secteur de négociation [...] » (Hardy *et al.*, 1991: 6), constat qui ne sera finalement contesté qu'une décennie plus tard avec l'affaire du Café Sarajevo.

En 1997, lors d'une refonte de la Loi, le gouvernement inclut la reconnaissance des associations de producteurs culturels. Cette mesure permet de légitimer l'existence de certains organismes comme les interlocuteurs exclusifs pour la « partie patronale » et d'obliger tous les producteurs culturels du champ couvert par ces différentes associations à se plier aux clauses des ententes négociées avec les syndicats d'artistes – qu'ils soient membres ou non. L'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) – l'un des interlocuteurs de l'industrie musicale le plus présent sur la place publique au Québec, notamment grâce à son gala et ses nombreuses interventions – ne tardera pas à se faire valoir comme le représentant légitime de l'industrie musicale : « Selon l'ADISQ, cette nouvelle reconnaissance va favoriser un rapport de force plus équilibré entre les partenaires et une plus grande uniformisation des conditions de travail » (Colpron, 1997: D9). De nombreux affrontements entre la Guilde des musiciens et l'ADISQ montreront ce que cet « équilibre » implique : des moyens de pression musclés de la part des musiciens, des recours devant les tribunaux par l'ADISQ, et l'intervention d'un arbitre¹⁰. Ces affrontements entre l'ADISQ et la Guilde des musiciens sont alors l'occasion pour certains intervenants, comme le

président de l'association des musiciens, Émile Subirana, de demander une nouvelle refonte de la Loi sur le statut de l'artiste – qui demeure cependant lettre morte (April, 1999).

(Dé)partager

Servant de trame de fonds aux affrontements qui ont cours dans le cadre de l'affaire du Café Sarajevo, la Loi sur le statut de l'artiste est articulée autour de la reconnaissance des associations d'artistes et de producteurs pouvant négocier des ententes relatives aux conditions du travail culturel, incarné par la CRAAAP. Le mandat de cet organisme au sein de l'appareil législatif est de « Définir les secteurs de négociations ou les champs d'activités pour lesquels une reconnaissance peut être accordée [...] » (CRAAAP, 2004: 11). La Loi stipule ainsi que suite à cet exercice de définition d'un champ d'activité – les expressions « secteur de négociation » ou « secteur d'activité » sont également utilisées – la CRAAAP a pour mandat de reconnaître des associations « représentatives » de ce secteur culturel. Pour cela, une association a droit à la reconnaissance si, entre autres, « [...] elle rassemble la majorité des artistes d'un secteur de négociation défini par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs » (Québec (Province), 2004: 11). Deux gestes de partage – distinguer et reconnaître, découper et représenter – dont la Loi sur le statut de l'artiste confie l'exécution à la CRAAAP et qui sont au centre de la l'affaire du Café Sarajevo.

Distribuer de part et d'autre d'une ligne d'affrontement

Dans l'affaire du Café Sarajevo, les différents intervenants convoqués dans l'affrontement participent à tracer l'axe d'affrontement autour duquel les adversaires se mettront à distance les uns par rapport aux autres. Du coup, chacun d'entre eux y proposent une façon de départager les regroupements concurrents. Tracer cet axe implique de déterminer ce qui pose problème et de caractériser les propriétés des autres termes de l'affrontement. Par exemple, au cours de l'été 2001, Émile Subirana, le

¹⁰ L'un des conflits les plus médiatisés implique le Festival international de jazz de Montréal – l'un des plus importants événements de l'été à Montréal et le plus grand du genre en Amérique. Pour un tour d'horizon de cet affrontement particulier, voir Boisvert (1999), Brunet (1997, 2002e) et Leduc (1998).

président de la Guilde des musiciens, écrit une lettre diffusée dans le quotidien La Presse :

« L'exploitation des musiciens par de nombreux propriétaires de bars et de salles de spectacles de la région de Montréal constitue le plus récent épisode de la lutte constante que doivent livrer les musiciens pour obtenir des conditions de travail décentes. À l'image des employeurs du 19^e siècle qui s'indignaient dès que leurs travailleurs osaient revendiquer plus que leur maigre pitance, les propriétaires de bars d'aujourd'hui jouent les vierges offensées devant les accusations portées par la Guilde à leur endroit, selon lesquelles ils sont les pires exploitateurs des musiciens du Québec » (Subirana, 2001a: A19).

Ce commentaire du président de la Guilde place les pions du jeu : l'organisme propose le thème de l'exploitation tiré de la métaphore de la lutte ouvrière pour organiser la façon de comprendre les rapports au sein du secteur de négociation de la musique entre des propriétaires de salles de spectacles – équivalant à ceux qui possèdent et font fructifier les moyens de production – et les musiciens – équivalant à ceux qui utilisent ces outils et vendent leur force de travail. Cette façon de tracer l'axe d'affrontement ouvre la possibilité pour la Guilde de distribuer des rôles : des exploitants, des exploités, et entre les deux une distance inscrite dans la Loi sur le statut de l'artiste et les positionnant les uns en face des autres. Cette métaphore permet de légitimer les actions prises par la Guilde en proposant une définition des camps qui s'affrontent : cette ligne tracée entre « propriétaires/exploiteurs » et « musiciens/exploités », devient rapidement le principal front. Dans cette façon de les positionner les uns face aux autres, la Guilde se situe dans l'espace des musiciens se produisant dans les bars et petites salles de spectacles : elle prend leur défense, ou du moins se dresse comme mieux au fait de faire le partage.

En partageant les termes de l'affrontement, la Guilde des musiciens trace un portrait de « ce que sont » les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles : « pires exploitateurs des musiciens », « vierges offensées », etc. Suite aux déclarations publiques de quelques musiciens à l'effet qu'il n'y a pas d'affrontement entre eux et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles de Montréal (Lamarche, 2000), la Guilde accuse les musiciens d'être victimes du syndrome de Stockholm :

« Dans toute cette histoire, les propriétaires de salles de spectacle ont des alliés pour le moins inattendus : certains musiciens. Les jeunes et impressionnables

musiciens sont eux-mêmes victimes d'un phénomène semblable au syndrome de Stockholm, qui les porte à sympathiser avec leurs exploiters » (Subirana, 2001a: A19).

Ce qui est intéressant dans cette citation est la façon par laquelle le président de l'association de musiciens met de l'avant une vision de la relation propriétaires/artistes où les premiers « profitent » des seconds avec leur consentement. Du point de vue de la Guilde, la sympathie exprimée publiquement par certains musiciens pour les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles découle d'une forme d'aliénation allant de l'adhésion simple au militantisme. Si le syndrome de Stockholm est marqué par des otages prenant la défense des responsables de leur enlèvement, venant à développer un lien étroit avec eux ou une méfiance face aux autorités en place, les musiciens des petits bars prenant le parti de leurs agresseurs ont pour la Guilde le profil des victimes atteintes. Sous le regard de l'association, la ligne de front ne se déplace pas : elle est en quelque sorte justifiée dans le rapprochement des bars et petites salles de spectacles affirmé par les musiciens. La Guilde y voit une chimère : selon elle, le partage est d'autant plus important et les rapports de force inégalitaires entre salles de spectacles et musiciens que ces derniers n'ont pas conscience de la ligne d'affrontement les traversant. Elle décrit l'affinité des musiciens pour les propriétaires comme découlant d'une « exploitation de la faible estime de soi » des artistes. Du coup, l'organisme propose une définition des deux camps : d'un côté, « d'hypocrites exploiters d'artistes » profitant, de l'autre côté, de la naïveté de musiciens décrits par la Guilde comme « émergents », « alternatifs » ou « underground » et considérés par celle-ci comme plus jeunes. Pour le syndicat de musicien, les bars et petites salles de spectacles « lavent le cerveau » (Kalinda, 2002) des musiciens, afin qu'ils adhèrent à leur façon de tracer la ligne d'affrontement (voir Subirana, 2000; 2001a, 2001b) :

« In most union situations, the workers are exploited by the employer and they form a union because they want to get better conditions. [...] In this case, the workers would love to play for nothing for many of the employers, the employers know this, and so you have the musicians resisting the union's attempts to improve conditions. Which is absolutely fascinating » (Subirana, dans Cottrill, 2002a: 6).

Il s'agit là d'une façon de situer la ligne d'affrontement, d'en définir le problème ou l'enjeu, et de distribuer les camps les uns par rapport aux autres : d'un côté des

musiciens et la Guilde qui, par le rôle que lui confère la Loi sur le statut de l'artiste, se positionne en protectrice de leurs intérêts – qu'ils en soient conscients ou non.

Du côté de nombreux musiciens « émergents » visés, le point de vue est tout autre. La ligne d'affrontement partageant les participants et distribuant les adversaires ne suit pas celle tracée par la Guilde. Pour eux, c'est cette dernière qui se voit positionnée du mauvais côté de la clôture. Selon plusieurs commentateurs dont les propos sont publicisés dans les quotidiens de l'époque, les musiciens semblent s'opposer à la Guilde :

« Franchement, depuis que je couvre la scène locale et indépendante, aucune autre organisation n'a provoqué autant de critiques et de commentaires de frustration de la part des musiciens d'ici. Combien de fois ai-je entendu l'expression 'l'ostie d'Guilde!' de la part d'artistes de la relève [...] ? » (Parazelli, 2002d: 24).

Plusieurs facettes de la Guilde sont soulignées par les musiciens et utilisées comme arguments afin de soutenir la thèse que l'organisation n'est pas bien aiguillée dans ses revendications, que la ligne d'affrontement n'est pas là où elle l'affirme. La première est l'affiliation du syndicat d'artistes à un organisme étatsuniens, l'American Federation of Musicians (AFM)¹¹. Souvent décriée par les musiciens se produisant sur les scènes des petites salles de spectacles, cette affiliation est vue comme une soumission face à un géant étranger vers lequel des capitaux fuient (par exemple, voir Parazelli, 2003b; Petrowski, 2002; Titley, 2002c). Plusieurs musiciens, dont Simon Jodoin, alors membre du groupe Mort de rire¹² et à la tête du projet Simon J and the Fuckin'grüvin Virtual Dumb Band¹³, expriment publiquement leur désaccord avec cet état de fait qui ajoute au mécontentement face au syndicat : « Ce qui m'écoeure le plus, c'est de savoir que tout

¹¹ La Guilde des musiciens fait son entrée à l'AFM en 1897 comme l'Association protectrice des musiciens de Montréal, dix ans après sa fondation. En 1900, son affiliation sera révoquée mais le syndicat sera réintégré en 1905. En 1917, une association de musiciens est également enregistrée par l'AFM à Québec et fonctionnera de façon parallèle à celle de Montréal jusqu'en 1988, où la fusion des deux organisations locales se fait sous l'impulsion de la nouvelle Loi sur le statut de l'artiste (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005b; D. Lavoie, 1988).

¹² Formé à Montréal en 1995, Mort de rire est un groupe de musique utilisant de façon prédominante des instruments acoustiques. Avant sa dissolution en 2004, le groupe a produit trois albums studios : Dans ma boîte (1998), Je me prends pour un météore (2001) et Nos coats sont plus épais que le ciel (2003).

ce monde-là travaille pour des Américains [...] » (Jodoin, dans Titley, 2002c: 14, voir aussi Kalinda, 2002). Ce n'est cependant pas la première fois qu'est remise en question cette affiliation de la Guilde au syndicat transfrontalier. Déjà, au cours des années 1990, des tentatives pour se défaire du lien avec l'AFM avaient eu lieu, allant jusqu'à obliger le recours aux tribunaux afin d'assurer que la section locale de la Guilde puisse exercer librement son droit de désaffiliation (Brunet, 1996). La tentative avorte, mais l'affiliation à l'AFM demeure un argument des musiciens « émergents » dans la distribution des opposants : la Guilde est de l'autre côté de la ligne d'affrontement, même au cours des années 2000 (Croteau, 2004).

Une deuxième facette de la Guilde utilisée comme argument par les musiciens « émergents » pour démontrer que l'organisme n'est pas au fait de leur réalité est l'aura bourgeoise et le corporatisme qu'ils lui reconnaissent (Sansfaçon, 2002; Titley, 2002a). La figure 3.1 présente une illustration accompagnant deux lettres – l'une écrite par le président de la Guilde des musiciens et l'autre, par un musicien – où l'association de musiciens est dépeinte comme un géant portant une mallette débordante de billets de banque et un veston-cravate face auquel un musicien est petit et seul. Non seulement la Guilde y est présentée sous des allures corporatistes, mais la disposition des deux lettres l'une à côté de l'autre – ou l'une face à l'autre – comme deux points de vue qui s'affrontent, souligne la ligne de front passant entre les deux. Le rapprochement de la Guilde et des musiciens de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM)¹⁴ devient rapidement le leitmotiv de ses détracteurs. Les musiciens « émergents » se produisant dans les bars et petites salles de spectacles y voient l'une des principales raisons du dérapage qu'ils perçoivent au sein du syndicat. Provenant du milieu de la musique classique, les membres du conseil d'administration de la Guilde sont décrits comme

¹³ Simon J and the Fuckin'grüvin Virtual Dumb Band est un projet mené par Simon Jodoin et avec lequel il a lancé deux albums : *Folk Off 1.0* en 2003 et *Folk-Off* en 2005. Ce projet a également été l'occasion pour Jodoin de composer la bande sonore du film *Prenez vos places*.

¹⁴ Créé en 1934, l'OSM est un orchestre de près de 90 musiciens dédié à la musique classique. Il s'est fait connaître depuis les années 1960 grâce à ses tournées de spectacles qui l'ont mené à se produire un peu partout à travers le monde, ainsi qu'à la centaine d'enregistrements sonores qu'il a produit. Il est intéressant de noter que l'OSM a été au cœur d'un conflit avec la Guilde quelques temps avant que l'affaire du Café Sarajevo n'éclate. Ce conflit a amené le chef d'orchestre et directeur musical de l'époque, Charles Dutoit, à quitter ses fonctions en 2002.

issus d'un tout autre univers culturel (Titley, 2002c). Cette association à l'OSM et l'aura bourgeoise qui s'en dégagerait serait synonyme de corporatisme pour les musiciens « émergents ». Que ce soit en qualifiant les photos des dirigeants de la Guilde de portraits de vendeurs d'assurances (Lamarche, 2002a), en dénonçant une application aveugle de règlements rigides qui ne sont pas adaptés à leur réalité changeante (Parazelli, 2002d), ou en critiquant la perception qu'ils ont selon laquelle les cotisations syndicales qu'ils sont obligés de payer ne servent qu'à gonfler le fonds de pension des musiciens de l'OSM (Barry, 2003), les musiciens contestataires reprochent à la Guilde de ne servir qu'une certaine classe de travailleurs.

Cet avis semble partagé par des propriétaires de salles de spectacles et de bars. L'un de ceux-ci, Éric Pinault, propriétaire du café Va-et-Vient¹⁵ à Montréal, monte au front : « Le coup de la Guilde est bien monté [...]. Elle a décidé de rentrer dans les petits bars et de nous obliger à accepter toutes ses lois » (Pinault, cité dans Lamarche, 2000: B8). Selon eux, la Guilde impose « d'en haut » des règles mal adaptées à leur réalité, décidées *par et pour* une certaine classe de musiciens. L'axe d'affrontement se déplace et traverse maintenant l'ensemble des musiciens : elle les partage en « musiciens de concert » – associés surtout à l'OSM – et musiciens « émergents ». Se positionnant comme l'intervenante légitime « selon la loi », se plaçant *de facto* dans les rapports relativement formels avec les bars et les musiciens s'y produisant – par des envois d'avis de négociation, par l'utilisation des services d'huissiers, par les références constantes aux termes utilisés dans la Loi – la Guilde ne semble entrer qu'en relation forcée légalement avec les musiciens. C'est d'ailleurs l'opinion de plusieurs éditorialistes qui ont parlé de la « méthode » (M. Roy, 2002) ou du « régime » Subirana (Lamarche, 2003b), d'une « attitude dictatoriale » (Titley, 2003a) et d'un « style incendiaire, voire brutal » (Vigneault, 2003a), marqué par des « sorties très peu subtiles » (Sansfaçon, 2002). Comme le souligne en partie la citation de Pinault ci-dessus, les musiciens « émergents » et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles considèrent les dispositions et les règles découlant de la Loi sur le statut de l'artiste comme n'étant pas

¹⁵ En 1999 le bistro au Va-et-Vient ouvre ses portes dans le quartier St-Henri à Montréal. Après s'être fait connaître pour les spectacles intimes qui y avaient lieu, l'endroit est fermé en 2007.

les leurs. Ils critiquent notamment la façon dont la Loi et l'interprétation qu'en fait la Guilde qualifient les musiciens « émergents » comme participants d'un espace uniforme peuplé de *tous* les musiciens et auquel participe également cette autre figure que sont les « musiciens de concert ». Le discrédit ainsi affirmé participe à positionner la Guilde dans le rôle de l'étranger à la réalité des petits bars et des musiciens « émergents » s'y produisant.

Figure 3.1 Illustration tirée de La Presse sous le titre La Guilde des musiciens a-t-elle sa place dans les bars ?



Source : Adams, 2001 : A19

Pour les musiciens et les propriétaires de bars, la Guilde n'est pas seulement un opposant ponctuel, mais est *le* dominant tentant de les « assujettir » :

« You know, a lot of musicians do not see the Guild as a helper, but as an oppressive entity [...]. The Guild understood nothing. Guys like us had been playing these venues for maybe 10 years at that point and really didn't want to see the Guild come in and start messing with them » (Jodoin, cité dans Barry, 2003: 10).

Les arguments utilisés pour contester la représentativité de la Guilde vont dans le même sens que ce commentaire. L'organisation syndicale est vue comme une entité venant de l'extérieur du monde des petites salles de spectacles et s'ingérant dans un milieu qu'elle ne connaît pas. Paraphrasant Foucault (1971b), je dirais que les musiciens

« émergents » participent au partage en affirmant que la Guilde « n'appartient pas au même espace qu'eux » : une distance les sépare. Du côté de nombreux musiciens, une chose semble ressortir : « La Guilde se mêle de choses qui ne la regardent pas » (Alexandre Beaulieu, 2002: 5). L'argument va parfois plus loin : pour plusieurs, comme Jodoin, la Guilde est dirigée par des gens n'ayant aucune compétence pour gérer les affaires de la culture « émergente » (voir Jodoin, cité dans Kalinda, 2002). Étant perçu comme l'étranger ne faisant pas partie du même espace que les musiciens « émergents », la Guilde n'est pas en mesure de s'assurer que ceux-ci souscrivent à sa proposition de ligne d'affrontement et partagent la distribution des camps qui en suit le tracé.

Les musiciens « émergents » s'alignent avec les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles. L'affrontement n'oppose plus les musiciens aux propriétaires de salles, mais plutôt les musiciens « émergents » et propriétaires de bars et de petites salles de spectacles à la Guilde. Leurs cris communs commencent à se faire entendre :

« La grogne des musiciens de la relève et des salles de spectacles qui les diffusent commence à être assourdissante : les uns exigent la démission du président de la Guilde des musiciens, Émile Subirana, les autres voudraient carrément voir disparaître le syndicat » (Titley, 2002c: 14).

Dans ces « temps troubles », certains musiciens « émergents » lancent même, avec à leur tête Simon Jodoin, le mouvement au nom sans équivoque Tous contre la Guilde !, dédié à la « guérilla musicale » (Petrowski, 2002)¹⁶ par des concerts qui, volontairement, ne respectent pas les règles dictées par l'association les représentant selon la Loi sur le statut de l'artiste. Comme l'exprime Simon, le premier événement organisé dans le cadre du mouvement se voulait une forme de « désobéissance civile » :

« [...] on invite tous les *chums* et on joue gratis. On ne demande rien, c'est 0\$ à la porte et on l'écrit sur les posters. On fait une espèce de désobéissance civile : on met en pratique ce qu'ils [la Guilde] disent qui ne devrait pas avoir lieu, mais

¹⁶ Le thème de la guérilla révolutionnaire est également appuyé graphiquement par Tous contre la Guilde, notamment dans le site web accompagnant le mouvement. Comme l'exprime Simon : « [...] le site Internet était tout en noir [...] : c'est un bonhomme avec sa guitare, un peu comme les patriotes avec le gun, c'était vraiment 'révolutionnaire'. On envoyait des bombes assez raides aussi au niveau du texte et en plus c'était bien articulé [...] » (Simon, 12/04/2006).

ils ne pourront pas dire que c'est les bars qui vont le faire, c'est nous qui allons le faire » (Simon, 12/04/2006).

Le mouvement se positionne explicitement en tant qu'adversaire de la Guilde, et surtout de son président. Après avoir publié une lettre dénonçant les agissements de Subirana dans le dossier des bars et petites salles de spectacles sur le site web de Tous contre la Guilde !¹⁷ et dans certains journaux, Jodoin reçoit une mise en demeure l'exhortant de retirer ce texte de l'Internet. Sa réponse prendra la forme d'une lettre envoyée aux médias dont certains extraits sont repris dans des articles de quotidiens, dans laquelle Jodoin se situe explicitement comme un adversaire farouche du président de la Guilde et de l'organisme qu'il représente :

« Rien ne changera sur mon site, ni dans mes propos, ni dans l'action que j'ai entreprise contre votre idéologie et votre vision du monde musical québécois. Je me positionne clairement comme votre opposant, ne cherchez pas plus loin, vous avez trouvé votre ennemi. Je suis prêt. L'êtes-vous? » (Jodoin, dans Lamarche, 2002g: B8).

Cette « vision du monde musical québécois » à laquelle Jodoin s'oppose est la distribution des belligérants de chaque côté d'une ligne de faite plaçant face à face les musiciens « émergents » aux propriétaires de bars et de petites salles de spectacles : l'expression « Tous contre la Guilde ! » marque l'appartenance de ces deux derniers à la même distance de la Guilde. C'est une autre répartition des rôles que marque le mouvement Tous contre la Guilde ! qui se qualifie et qualifie ses actions de « révolutionnaires » (Lamarche, 2002a; Petrowski, 2002). Pour la Guilde, il représente un « danger pour les musiciens » (Cottrill, 2002b).

Vers un nouveau secteur d'activité ?

Au moment où se développe l'affrontement entre les propriétaires de bars et de salles de spectacles, musiciens et la Guilde, l'apparition du mouvement Tous contre la Guilde !, témoignant de la grogne des musiciens, met à l'avant-scène le problème de la représentation. Disant représenter les intérêts des « musiciens de la relève » (Kalinda, 2002), le mouvement conteste le rôle de porte-parole conféré à l'organisation syndicale depuis 1988 par décision de la CRAAAP. Si la Guilde ne représente pas les intérêts des

musiciens, qui représente-t-elle ? Ce problème de la représentation – qui représente qui ? – prend les devants dans les débats :

« Organisation syndicale servant d'abord les musiciens d'orchestre, la Guilde semble complètement détachée des préoccupations des musiciens de la relève, appelés, plus souvent qu'autrement, à se produire eux-mêmes. L'ennui, c'est que selon la loi C-32 sur le statut de l'artiste, la Guilde est le seul organisme habilité à représenter les musiciens dans des négociations collectives » (Tittley, 2002c: 14).

Du point de vue de la Guilde, ces résistants font partie d'un espace unifié : le domaine d'activités dont elle est la représentante selon la Loi. Cet espace tracé par l'organisme est peuplé par *tous* les musiciens. Ce qui les relie est une caractéristique commune, celle de la pratique d'un instrument de musique. Pour la Guilde, ils font tous partie du même domaine d'activités culturelles – selon les termes de la Loi –, du même côté dans le partage qui se dessine au sein de l'affrontement :

« Another problem he [Jodoin] has with the Guild is the scope of its mandate. Technically, every musician, from a lofty cellist with the MSO to a spoon-tapper in a *cabane à sucre* falls under their rubric. By taking in that many diverse types of musicians, he says, the guild is placed in the impossible situation of trying to please, and work for, everyone at the same time » (Lejtenyi, 2003: 8).

Pour la Guilde, puisque la Loi concerne tous les musiciens considérés comme partageant le même domaine d'activités, il s'ensuit logiquement qu'ils doivent tous travailler selon les mêmes conditions. Faisant partie du même espace, possédant la même propriété élémentaire – celle de jouer d'un instrument de musique – les musiciens « émergents » doivent avoir les mêmes termes d'engagement que ceux de l'OSM. Le président Subirana va même jusqu'à traiter les musiciens qui se produisent « pour moins », de « concurrence déloyale » (Subirana, 2002). L'uniformisation des musiciens au sein d'un domaine d'activité homogène est imposée par le syndicat.

Mais cette uniformisation de tous les musiciens en un domaine d'activité homogène ne fait pas l'affaire de tous. Certains musiciens « émergents » visés par les actions de la Guilde soulignent l'hétérogénéité de cet espace identifié par la Guilde comme un domaine d'activité homogène : « 'The professional environments [among the province's

¹⁷ En 2008, le site n'est plus accessible. L'adresse était : www.koolos.com/contrelaguilde.

musicians] are all totally different', he [Jodoin] says. One set of rules governing all musicians, he believes, simply won't properly encompass the range of musical activity. » (Lejtenyi, 2003: 8). Plusieurs musiciens contestent leur inclusion dans un ensemble indifférencié, un espace uniforme. Par exemple, pour Sébastien Croteau les musiciens ne peuvent tous avoir le même statut, contrairement à ce qu'impose la loi et ce, compte tenu de leurs trajectoires de carrières spécifiques :

« La démarche du musicien, du niveau amateur au niveau professionnel, passe par des étapes. Si les étapes 'amateur' et 'semi-professionnel' pouvaient être reconnues au niveau professionnel pour les artistes qui veulent s'engager dans la musique, des statuts particuliers pourraient être considérés, ainsi que des tarifs et pourcentages différents selon ces statuts » (Croteau, cité dans Lamarche, 2001b: B7).

Cette citation situe la « démarche du musicien » comme une succession d'étapes, lesquelles ne sont pas considérées par le partage opéré par la Loi sur le statut de l'artiste et la Guilde. Du coup, une certaine particularisation du « secteur d'activité » couvert par le syndicat de musiciens est proposée. L'espace n'est pas homogène, mais parcouru de lignes de partage. Pour certains musiciens, malgré le poids de la Loi et des nombreuses sorties publiques de la Guilde tendant à produire l'ensemble des musiciens en un domaine d'activités culturelles homogène, des nuances doivent être apportées afin de rendre compte de la diversité des démarches. S'inspirant d'un article de la Loi voulant qu'un musicien qui se produit sur scène et reçoit une forme de rémunération soit considéré « professionnel »¹⁸, la Guilde voit le secteur d'activité qu'elle représente officiellement comme un ensemble homogène aussi sur ce plan.

Les opposants à la Guilde décrient l'interprétation qu'elle fait de la Loi en prétextant qu'elle ne tient pas compte de la trajectoire de carrière traditionnelle plaçant les petites salles de spectacles et les bars comme l'une des étapes de « formation » marquant la « démarche du musicien ». Ils font d'ailleurs par là écho à une tradition associée fortement au rock donnant aux performances *live* dans les clubs ou les pubs le rôle la fonction d'établir des racines solides – une « rockroot » – pour la carrière des artistes

¹⁸ Le texte de la Loi est : « Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé pratiquer un art à son propre compte » (Québec (Province), 2004: 2).

(Frith, 1983). Qu'ils soient qualifiés de « portes d'entrée » (Lamarche, 2000), de « pépinière » (Tremblay, 2002), de « laboratoires » ou de « tremplins » (Brunet, 2002b; Lamarche, 2003d) par plusieurs journalistes et musiciens « émergents », les bars et petites salles de spectacles visés par les déclarations de la Guilde sont positionnés comme un rouage important de la démarche de « formation » qui passe par la scène :

« Jean-Robert Bisaillon, figure de proue de la scène rock d'avant-garde, sans appel qualifie l'approche de la Guilde de 'rétrograde' : 'Les tarifs de la Guilde sont prohibitifs, tranche Bisaillon. Ils ne permettent pas un renouvellement et l'accès des musiciens de la relève à la professionnalisation'. Pour celui qui défend les musiciens émergents, la Guilde 'ne fait pas un travail approprié pour les nouvelles générations. [...] Elle ne prend aucunement compte du circuit des petits bars, une porte d'entrée à la profession' » (Lamarche, 2000: B8).

La trajectoire de carrière selon laquelle la scène et plus spécifiquement les concerts dans des bars et petites salles soient le chemin quasi obligé pour tous les musiciens afin d'obtenir – d'une façon « authentique » – une reconnaissance large et un statut de « pro » (Frith, 1983), est utilisée comme justification dans le partage du secteur d'activité. Ce partage fait en sorte que les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles ne sont pas « exploités » qui utilisent les musiciens afin de produire de la plus value, mais que ce sont plutôt des musiciens qui les utilisent dans une démarche de « formation » et d'intégration professionnelle. Ceci n'est cependant pas la position de la Guilde des musiciens qui conteste la validité de cet argument. Pour l'organisme, tous les musiciens qui se produisent sur scène moyennant rétribution ont à cet égard le même statut : « Les musiciens qui se produisent dans ces endroits possèdent le niveau de compétences adéquat. La scène n'est pas une école de formation » (Subirana, dans Lamarche, 2000: B8). Ici, c'est la présence sur une scène qui préside au partage et qui produit les musiciens « émergents » comme des personnes « visées », des membres à part entière du « secteur d'activité » couvert par la Guilde et les distribue dans l'espace en instaurant une distance par rapport aux propriétaires de bars et de petites salles de spectacles.

Plusieurs musiciens opposants à la Guilde arguent qu'il existe non seulement une pluralité de pratiques musicales particulières, dont les réalités sont tout à fait différentes, mais que certaines – associées aux « musiques émergentes » – constituent un « secteur

d'activité » à part entière. Une nouvelle entité se dessine, un nouveau champ de négociation semble apparaître :

« [...] à force de jaser avec bien du monde récemment, on s'est rendu compte que le problème vient du fait qu'il y a un seul organisme pour représenter tous les musiciens, au sens large. Il existe l'option de faire la preuve qu'il y a un secteur qui n'est pas représenté par un organisme » (Jodoin, dans Lamarche, 2002b: B2).

L'existence éventuelle d'un secteur de négociation associé aux « musiques émergentes » et non représenté par la Guilde implique la possibilité d'une nouvelle délimitation. Dans un ensemble flou de pratiques musicales, certaines sont regroupées et une frontière est tracée. Ce nouvel espace circonscrit, la Guilde n'apparaît plus comme l'association représentant syndicalement ce qui le peuple : « Si on fait la preuve que le secteur qu'on veut représenter est négligé par la Guilde, on pourra se présenter devant la CRAAAP » (Jodoin, dans Lamarche, 2002b: B2)¹⁹. Un nouveau secteur est découpé, connu et bientôt identifié : dans l'affrontement, la distance entre les musiciens « émergents » et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles apparaît moindre qu'entre eux et la Guilde. Encore une fois, celle-ci s'oppose à une telle vision en martelant l'argument selon lequel les musiciens qui peuplent le supposé nouveau secteur d'activités ne sont pas différents des autres. Lorsqu'un journaliste lui demande pourquoi il poursuit ses démarches contre les propriétaires de petits bars et salles de spectacles alors que les musiciens « émergents » qui s'y produisent semblent s'y opposer, le président de la Guilde rétorque :

« Les musiciens ne peuvent pas se plaindre, parce que ce ne sont pas des musiciens vraiment professionnels [*sic*]. C'est la relève, mais ce n'est qu'une partie de la relève. Il ne faut pas confondre ces gens-là qui sont alternatifs, émergents, underground ou ce que vous voudrez, avec la *vraie* relève musicale qui sort des conservatoires, des facultés de musique et qui existe un peu partout » (Subirana, dans Kalinda, 2002, emphase originale).

Outre la contradiction avec l'argument de la Guilde présenté plus tôt voulant que tous les musiciens qui se produisent sur scène soient professionnels, cette citation reprend le leitmotiv de la Guilde : les musiciens « de la relève » se produisant dans les bars et petites salles de spectacles sont une partie d'un ensemble plus grand de musiciens, dont

les trajectoires de carrières diffèrent – la scène face à l'école – mais demeurent au sein du champ d'action du syndicat d'artistes. Les musiciens ne sont (presque) pas différents les uns des autres : leur mode de professionnalisation diffère. Les rebelles « émergents » – ceux qui ne sont pas « la vraie relève musicale » – font partie d'un tout (quasi) homogène ne formant qu'un seul secteur d'activités.

Contestant la Loi sur le statut de l'artiste, les musiciens « émergents » et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles semblent s'y opposer. Mais le nouveau partage qu'ils proposent ne la remet pas radicalement en question. Au contraire, celui-ci suit les lignes tracées par la Loi et se produit à l'intérieur de son champ d'action. Ainsi, il n'est pas une critique de ses principes même, mais de son application par la Guilde. Proposer un nouveau secteur d'activité, c'est jouer selon les règles instituées par la Loi. Par exemple, le principe de la rémunération et des conditions similaires pour tous les membres d'un secteur d'activités demeure intact : c'est l'appartenance des musiciens « émergents » au secteur couvert par la Guilde qui est contestée. Ce respect de la législation amène d'ailleurs de nombreux musiciens « émergents » et propriétaires de bars et de petites salles de spectacles à faire un pas de plus vers la reconnaissance d'un « nouveau » secteur d'activité en soulevant la question de leur possible représentation par un nouvel organisme devant la CRAAAP, dont la prochaine section fournira un aperçu.

« No taxation without representation »²⁰

Le découpage et l'identification d'un nouveau secteur d'activité bouscule la légitimité de la Guilde à représenter ces musiciens « émergents ». Sa légitimité est constamment remise en question par le biais de diverses déclinaisons d'un principal argument : l'association ne possède pas les connaissances suffisantes pour exercer le pouvoir de négociation dont elle est investie par la Loi sur le statut de l'artiste. Que ce soit un

¹⁹ Comme me l'expliquait Simon ce secteur n'est pas uniquement négligé par la Guilde, il l'est également par la Loi sur le statut de l'artiste : « Comme on n'est pas défini dans la loi, implicitement elle [la Guilde] n'a pas le mandat de nous représenter » (Simon, 12/04/2006).

²⁰ Ce sous-titre fait référence aux réclamations des colons américains lors de la guerre de sécession qui ont été reprises dans un article dédié à l'affaire du Café Sarajevo (voir Lejtenyi, 2003: 8).

manque de connaissances de la population visée par ses actions dans les bars et petites salles de spectacles (J.-R. Bisailon, 2003; Lamarche, 2002d), de l'expérience de jouer ou d'assister à un spectacles dans un bar (Lamarche, 2000) ou des effets de ses propres actions sur les musiciens « émergents » s'y produisant (Parazelli, 2002f), les lacunes de la Guilde à ce chapitre paraissent nombreuses. Pour de nombreux musiciens « émergents », la Guilde ne possède pas ces connaissances et, qui plus est, n'est ni capable ni intéressée à les acquérir : « Le fait que la Guilde soit censée représenter les musiciens et qu'elle n'ait fait aucune recherche ou étude d'impact sur ses gestes envers les bars et petites salles de spectacles démontre à quel point elle se fout des musiciens [...] » (Croteau, dans Parazelli, 2002f: 34). Ne faisant pas partie du même espace, étant trop distante, elle ne peut en comprendre les subtilités. Des « études d'impact », des recherches ou simplement la présence dans des spectacles sont des outils que les musiciens proposent pour réduire cet éloignement – j'y reviendrai.

Comme je l'ai souligné plus tôt, selon la Loi sur le statut de l'artiste, pour avoir droit à la reconnaissance de la CRAAAP et couvrir un champ d'activité, une association doit rassembler la majorité des artistes d'un secteur de négociation défini par la Commission (Québec (Province), 2004: 2). Or, il appert que l'ensemble des musiciens peuplant le nouveau secteur « émergent » qui a été circonscrit ne comprend qu'une minorité de membres de la Guilde. Par exemple, selon un sondage mené par la SOPREF auprès de 121 musiciens « émergents » de la « scène underground et de la relève créative musicale du Québec », le nombre d'adhérents parmi eux est négligeable : « [...] respectivement 7 et 5 % seulement des répondants sont membres des associations professionnelles Guilde et UDA, témoignant soit d'une erreur de perception quant à leur statut ou d'un manque de représentativité de ces 'syndicats' » (J.-R. Bisailon, 2003, non paginé). Ce problème de la représentation décrit par le sondage de la SOPREF commence à se faire de plus en plus prégnant pour les musiciens se produisant dans les petites salles de spectacles. La délimitation d'un nouveau secteur d'activité ouvre la voie à l'apparition d'un nouvel interlocuteur pour les musiciens « émergents » et à un réajustement de l'articulation les reliant à la structure gouvernementale de la loi.

Sous l'impulsion de ce « nouveau » partage et à travers sa médiatisation – notamment dans la couverture régulière de l'affrontement par de grands quotidiens montréalais et des hebdomadaires culturels – des musiciens « émergents » se reconnaissent comme appartenant au nouveau secteur d'activité et tentent de se mettre en relation avec d'autres afin de tenir tête à la Guilde : « Il faut s'affirmer et s'organiser nous-mêmes. Il faut essayer de s'arranger contre les gros qui décident, sans eux, parce que c'est à ce moment-là qu'ils réagissent. C'est comme ça qu'il faut faire bouger les choses » (Langevin, dans Lamarche, 2003a: B3). L'affrontement permet d'exposer un ensemble de musiciens « émergents » comme distinct d'autres secteurs, comme celui des « musiciens de concert » associé entre autres à l'OSM, et de le penser comme « souverain » – entre autres, en le présentant dans une quête de « liberté » du joug des « gros qui décident ». Cette souveraineté, ou du moins la quête de celle-ci, m'apparaît à travers le désir exprimé de « s'organiser soi-même », lequel se traduit par des efforts de certains musiciens à constituer une association représentant spécifiquement ce nouveau secteur d'activité. Les musiciens sont appelés à « s'engager » dans ce processus d'organisation : « C'est essentiel de s'engager dans les affaires qui nous concernent, c'est justement parce que personne ne s'est jamais impliqué avant que Subirana a pu faire autant de ravages. Que ça nous serve de leçon! » (Goulet, dans Parazelli, 2003c: 26). La césure avec la Guilde s'attestant de plus en plus, les musiciens « émergents » ainsi que propriétaires de bars et de petites salles de spectacles se reconnaissent un nouveau secteur d'activités, l'affirment et l'organisent en tentant d'instaurer un ou des interlocuteurs valables aux yeux de la CRAAAP.

Les premiers à se reconnaître et à s'organiser afin de se choisir un nouveau porte-parole sont les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles de Montréal. Sous l'impulsion de Sébastien Croteau naît l'Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente (APLACE) lors d'une rencontre réunissant près d'une vingtaine de propriétaires de bars (Parazelli, 2002c)²¹. L'objectif est double : tenir tête à la Guilde (Lamarche, 2002c) et faciliter les négociations d'un contrat de travail avec un

²¹ Même si le nom de l'association ne comporte aucune indication sur l'étalement géographique des membres, toutes les salles représentées au moment de la rencontre inaugurale étaient situées à Montréal.

éventuel syndicat de musiciens « émergents » (Lamarche, 2001b). Tentant ainsi de proposer qu'ils ne font pas partie de l'ensemble homogène de « producteurs/exploiteurs » que dessine la Guilde, mais qu'ils sont plutôt des intervenants du nouveau « secteur d'activité » issu du partage qu'ils proposent et de la distance vis-à-vis de la Guilde qu'il induit, les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles posent l'APLACE comme une association méritant la reconnaissance de la CRAAAP :

« Sébastien Croteau, programmateur depuis un an et demi, n'est pas le premier à réagir publiquement aux méthodes de la Guilde, qu'il juge, tout comme d'autres, inappropriées. Il cherche à pousser plus loin l'idée que d'autres ont eue avant lui [...], soit contribuer à l'éventuelle fondation d'un regroupement de petites salles dans le but d'établir des règlements en accord avec la réalité de ce qu'il définit comme 'une économie parallèle' : 'Il faut trouver un moyen de donner une reconnaissance aux musiques émergentes et aux salles qui les hébergent' » (Lamarche, 2001b: B7).

Cherchant à devenir un interlocuteur valable dans le nouveau secteur d'activité qui se découpe, l'APLACE produit des pétitions appuyant ses revendications afin d'obtenir une certaine légitimité et la reconnaissance de la CRAAAP (Parazelli, 2002f). Son arrivée installe un brouillard autour de la représentativité de l'ADISQ chargée par la CRAAAP de représenter les intérêts des producteurs dans le large domaine de la musique. Avec qui la Guilde devra-t-elle discuter afin d'établir des conditions minimales d'engagement pour les musiciens « émergents » ? Avec l'ADISQ qui est la porte-parole des producteurs dans le secteur de négociation de la musique ? Avec l'APLACE qui semble moins distante du secteur « émergent » ?

« Il faudra alors mettre les choses au clair, pour savoir entre autres si les petits bars sont représentés ou non par l'association de producteurs [l'ADISQ] [...]. Après quoi, nous [la Guilde] serons en mesure de nous adapter à la réalité de ces petits établissements » (Masse, dans Brunet, 2004: 7).

La Loi prévoyant que pour chaque secteur d'activité il n'y ait qu'une seule association de producteurs et une seule association d'artistes, la nomination d'un porte-parole différent de l'ADISQ implique la reconnaissance d'un nouveau secteur de négociation.

De leur côté, les musiciens « émergents » s'organisent également et fondent une association. En fait, certains d'entre eux créent le mouvement Tous contre la Guilde

mentionné plus tôt qui devient l'Association des musiciens autoproduits du Québec (AMAQ) en 2003. L'objectif en est simple : devenir l'interlocuteur officiel des musiciens se produisant dans les petites salles de concerts. Comme Jodoin le propose : « Nous visons un secteur de représentation qui n'est pas couvert par la Guilde. Nous comptons ensuite nous présenter devant la CRAAAP afin de nous faire reconnaître en tant qu'association d'artistes [...] » (Jodoin, dans Brunet, 2002d: C3). De nombreuses techniques sont mises de l'avant afin d'établir la légitimité de l'organisme et sa représentativité du nouveau « secteur d'activité ». L'une de celles-ci est l'adoption de règlements visant, entre autres, à (1) obtenir un statut juridique pour les « musiciens autoproducteurs » ; (2) favoriser « l'unité de tous les musiciens autoproducteurs » ; et (3) étudier les problèmes de cet ensemble et assurer la participation des « musiciens autoproducteurs » dans leur gestion (voir AMAQ, Non daté: 2). Mettant en relief qu'un ensemble de musiciens ne reconnaissent pas à la Guilde la légitimité de les représenter dans les négociations avec les petites salles de spectacles (Lejtenyi, 2003) et qu'ils ne se situent pas du même côté de la ligne d'affrontement, l'AMAQ s'oppose également à la façon dont elle a cadré le débat à l'aide d'une division dominants/dominés :

« [...] we were forced to start l'AMAQ to make the union understand that no, we are not exploited people, we are not employees of the bar, but just musicians using these venues to do our shows. And if we are the producers of our shows, then we are free to ask whatever amount we want when we play » (Jodoin, dans Barry, 2003: 10).

L'association se positionne comme un interlocuteur désirant être reconnu comme valable pour un ensemble déparagé et, à son avis, non couvert par la Guilde. Tout comme l'APLACE, l'AMAQ émet la volonté d'obtenir la reconnaissance de la CRAAAP comme représentant officiel pouvant négocier les conditions de travail au sein du nouveau secteur délimité, à distance du champ d'action de la Guilde : « Il appartient maintenant aux musiciens alternatifs de se donner un autre organisme pour les représenter, qui saura composer avec leurs réalités » (Bisaillon, dans Brunet, 2002f: C3). L'exposition de cet espace dessiné dans l'affrontement n'obtiendra pas la reconnaissance de la CRAAAP en tant que nouveau secteur de négociation, distinct de celui couvert par les ententes entre l'ADISQ et la Guilde. Le partage sert tout de même de point d'appui à ce qui deviendra le détournement de la Guilde – j'y reviendrai.

(Re)peupler la césure

Le 3 mars 2003, la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec émet un communiqué à Montréal dans lequel elle confirme la victoire de l'Équipe Masse lors d'une l'élection visant à doter l'organisme d'un nouveau conseil d'administration. Depuis près d'une année, le vice-président de l'association de musiciens, Gérard Masse, conteste ouvertement les pratiques du président, Subirana, notamment dans l'affaire du Café Sarajevo. En décembre 2002, Subirana congédie Masse et l'oblige à faire campagne pour les élections 2003 au conseil d'administration « de l'extérieur » de la Guilde. Masse s'entoure d'une équipe dont fait partie, entre autres, Sébastien Croteau, qui, comme il a été présenté plus haut dans ce chapitre, est à la fois un musicien « émergent » se produisant sur les scènes des petits bars, un programmeur de spectacles au Café Chaos à Montréal et la bougie d'allumage de l'APLACE. La campagne se fait, de part et d'autre, sous le signe d'attaques ouvertes : l'Équipe Masse accuse Subirana de « manquer de transparence » quant à la situation financière de la Guilde (Lamarche, 2003c) et d'avoir recours à des tactiques douteuses dans sa gestion de l'affaire du Café Sarajevo (Cottrill, 2002b) ; de son côté, Subirana dénonce la « campagne de salissage » de Masse et son manque d'intégrité, qui expliquerait d'ailleurs son congédiement (Lamarche, 2003c). La campagne est ponctuée d'une série d'événements largement publicisés par les médias montréalais. Après une assemblée houleuse visant la destitution de Subirana en décembre 2002 – qui fut un échec des suites du trop petit nombre de membres présents pour valider la proposition (Kalinda, 2002) –, l'AFM menace de mettre la Guilde sous tutelle (Brunet, 2002f) et des gardiens de sécurité sont mis sous contrat afin de protéger le président Subirana (Cottrill, 2002b), entre autres. Suite à l'élection de mars 2003 confirmant Gérard Masse dans le rôle de nouveau président de la Guilde, les esprits semblent se calmer. La nouvelle administration s'active pendant sa première année à rétablir les contacts avec les musiciens « émergents » en les rencontrant à travers un comité chargé d'en étudier la réalité et les problèmes : « Les questions prioritaires de la nouvelle équipe sont celles de la musique émergente et des petits bars » (Lamarche, 2003b: B8). Ces « questions prioritaires » (re)placent les « musiques émergentes » au cœur des activités de la Guilde

qui, notamment, se présente comme occupant le même espace que le nouveau secteur d'activités et crée un comité qui lui est spécifiquement dédié.

L'implication

L'un des facteurs du changement de présidence à la Guilde le plus généralement mis de l'avant par les commentateurs du champ culturel à Montréal est le remous créé par l'affaire du Café Sarajevo ainsi que la distance qui s'y est dessinée entre le syndicat d'artistes et les musiciens « émergents » (Brunet, 2002f). L'affrontement est l'occasion pour les musiciens ainsi que les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles d'organiser tout un mouvement d'opposition impliquant des pétitions (Parazelli, 2002f), des manifestations (Brunet, 2002f) et même des concerts comme ceux de Tous contre la Guilde, entre autres. Cette opposition à la Guilde les incite à se « serrer les coudes » (Baillargeon, 2003a), mettant ainsi au jour leur appartenance à un même pôle dans l'affrontement, au même côté d'une ligne de front :

« Et mille mercis, Émile [Subirana]! Merci pour avoir tenu tête à tous ceux qui te critiquaient car, sans ton incroyable obstination, les musiciens de la scène locale, les tenanciers des petites salles de spectacle et tous ceux qui les soutiennent n'auraient jamais autant serré les coudes et n'auraient jamais crié aussi haut et fort leur indignation. Sans toi, Émile, jamais nous n'aurions eu d'aussi belles manifestations collectives [...] » (Baillargeon, 2003a: 16).

À mon sens, ces « cris », ces « manifestations collectives » participent à inscrire les musiciens « émergents » ainsi que les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles dans un devenir-ensemble et à l'exposer comme tel. Par exemple, lorsqu'un journaliste lui demande ce qu'elle considère comme « le bon coup de l'année 2002 », Shantal Arroyo – chanteuse des groupes montréalais Overbass²² et Colectivo²³, ainsi que présidente de la maison de disques Discos del Toro²⁴ – répond :

²² Créé à Montréal en 1992, Overbass s'est fait remarquer par la présence de deux bassistes en son sein. Avec ses quatre albums – *Historias* (1996), *Overbass* (1997), *Libertad* (1999) et *Revolucion* (2002) – et ses nombreux concerts, le groupe a été l'un des plus remarqués de la deuxième moitié des années 1990 et du début des années 2000 avant d'être dissolu en 2005. Overbass a reçu le prix pour l'Artiste hardcore dans le cadre de l'édition 2000 des MIMIs.

²³ Fondé en 2000 à Montréal, Colectivo est un rassemblement de musiciens associés aux tendances rock les plus lourdes faisant dans la musique latine. Deux albums sont produits dans cette aventure – *Hasta la Fiesta... Siempre* (2002) et *Especial* (2005) – et une tournée au Mexique la marque. Le groupe a été mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie Bête de scène dans le cadre de l'édition 2002 du gala.

²⁴ Fondée en 2000 à Montréal, Discos del Toro est une compagnie de disques fortement associée aux membres du groupe Overbass. L'entreprise s'occupe surtout des activités du groupe et de celles de

« Le président de la Guilde des musiciens et ses agissements plus que douteux qui nous ont permis à nous, jeunes créateurs et artistes émergents, de nous prendre en main et de nous unir. Il a fait en sorte que nous réalisions l'importance de nous impliquer dans notre syndicat, de faire entendre nos protestations, de faire valoir la pertinence de diffuser notre art à des endroits que nous considérons comme les meilleurs tremplins pour notre musique » (Arroyo, dans Parazelli, 2002b: 26).

Signalant une parenté entre implication, protestation et auto-valorisation, et les plaçant en opposition aux actions de la Guilde, j'aimerais retenir de cette citation la façon par laquelle Arroyo souligne l'importance de « s'impliquer » comme un mode d'action sur la Guilde en tant que tel. Deux visages de ce mode d'action sur le syndicat de musiciens s'imposent : l'infiltration et l'invasion, ou une action *sur* et *dans* la Guilde.

D'un côté, les propriétaires de bars et les musiciens « émergents » ne sont, bien souvent, pas membres de la Guilde. Parler à ses dirigeants semble alors une tâche ardue : « Je n'ai pas vraiment envie de parler à des gens qui ne sont pas membres [de la Guilde] et qui représentent l'anarchie, d'après ce que je vois » (Subirana, dans Brunet, 2002c: C3). Or, à l'intérieur de l'organisme, des membres à part entière et même des administrateurs – comme Gérard Masse à l'époque – dénoncent les pratiques et les prises de position de la Guilde dans l'affaire du Café Sarajevo. D'autres membres servent de délateurs spécifiquement sur les façons dont le président gère le conflit, par exemple en révélant que la Guilde paye des musiciens de l'OSM afin qu'ils organisent une manifestation en opposition au mouvement Tous contre la Guilde (voir Barry, 2003; Brunet, 2002a; Vallières, 2002). Ces différentes voix qui s'élèvent de l'intérieur sont présentées par plusieurs comme l'effet d'une « infiltration » de la Guilde par les opposants à Subirana qui sont « à l'extérieur » de celle-ci. Par exemple, dans un éditorial consacré à Tous contre la Guilde pour le compte de La Presse, Nathalie Petrowski (2002) souligne à propos de l'organisme : « Son appel aux armes a ouvert les vannes » ou « En attendant, ils ont réussi à brasser plus d'air en une semaine qu'en 100 ans », entre autres. C'est à travers cette « infiltration » que l'implication devient un mode d'action : c'est une façon de convoquer certains membres dans l'affrontement, de tisser des alliances avec des

Colectivo, bien que des ententes avec d'autres groupes aient été signées. Les activités de Discos del Toro

« agents d'infiltration », un processus impliquant d'autres intervenants dans une opposition interne face aux administrateurs du syndicat. C'est une action *sur* la Guilde.

D'un autre côté, l'implication prend un autre visage mettant en cause non pas une action « de l'extérieur » afin de créer des alliances avec des membres en bonne et due forme de la Guilde, mais plutôt une tactique « d'invasion » de l'organisme par les musiciens « émergents ». Ne trouvant pas d'interlocuteurs qu'ils considèrent valables au sein de l'organisation (Parazelli, 2003c), les musiciens la prennent d'assaut : de cette façon, ils entrent dans l'espace de la Guilde créé dans l'affrontement. L'implication devient alors une action *dans* l'association syndicale de musiciens. Cette forme d'implication est incarnée de façon notable par Sébastien Croteau, le porte-parole de l'APLACE. Approché par l'Équipe Masse, il pose sa candidature afin de devenir l'un des administrateurs de la Guilde lors des élections de 2003 : « [...] comme me l'expliquait Sébastien Croteau, pour changer les règles de la Guilde ou, à tout le moins, en discuter, il faut agir de l'intérieur. Ce qu'il se promet de faire le plus rapidement possible d'ailleurs... » (Parazelli, 2003b: 26). En cheval de Troie, Croteau pourra – s'il est élu – « agir de l'intérieur ». On demande alors aux musiciens de se mobiliser, de devenir membres de la Guilde et d'aller voter afin de destituer Subirana et, surtout, afin de permettre à une équipe contenant des « opposants » (Titley, 2003a) d'envahir l'administration de l'organisme. Les messages fusent de toutes parts et s'adressent aux membres comme aux non-membres : « [...] payez votre cotisation au plus crisse et votez du bon bord ; voter, c'est un devoir! [...] Faisons sortir le vote!!! » (Goulet, dans Parazelli, 2003c: 26). De nouveaux membres se font entendre de plus en plus (Titley, 2002c) et tentent même un renversement de l'administration Subirana quelques mois avant l'élection – qui avorte pour des raisons de procédure (N. Bérubé, 2002; Kalinda, 2002). Des gestes sont posés *dans* la Guilde, c'est une implication « de l'intérieur ».

En remportant les élections au conseil d'administration de 2003, l'Équipe Masse obtient la possibilité « d'agir de l'intérieur ». Ce mode d'action et son résultat semblent

impliquer un adoucissement des relations entre les musiciens « émergents » se produisant dans les bars et la Guilde :

« Le changement de garde signifie que les féroces opposants à Subirana, réunis lors du récent concert Tous contre la Guilde, devront mettre de l'eau dans leur vin et s'asseoir avec le nouveau conseil d'administration, où siège maintenant l'un des leurs, le très actif et très engagé Sébastien Croteau » (Titley, 2003a: 29).

Avec le renversement de Subirana par Masse, le mode d'action qu'est « l'implication » devient synonyme de collaboration avec la Guilde. Comme le souligne la précédente citation, les opposants à l'organisation syndicale sont maintenant appelés à « mettre de l'eau dans leur vin » (Titley, 2003a), à « participer à des discussions » et à « aller prendre un café » avec les nouveaux dirigeants (Vigneault, 2003a). L'invasion de la Guilde par ses opposants rapproche l'organisme du pôle occupé par les musiciens « émergents » ainsi que par les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles. Elle participe à la réduction de la distance entre eux produite dans et par l'affrontement. Afin d'y arriver, l'Équipe Masse propose comme priorité dès les premiers mois de sa présidence de « rétablir le dialogue » avec les propriétaires de bars et de petites salles de spectacle et les musiciens « émergents » (Vigneault, 2003b), dans une perspective cherchant à reconstruire la légitimité de l'organisme. Comme l'explique Sébastien :

« [...] avec les salles de spectacles, tous les feux qu'il y a eu à éteindre et refaire notre légitimité comme interlocuteur [après l'élection de l'Équipe Masse], ça a été un *ostie* de travail. Juste [en amorçant] un dialogue, juste de rencontrer les musiciens, d'échanger avec eux, ce que la Guilde ne faisait pas... » (Sébastien, 18/04/2006).

Ce dialogue qui est instauré par la Guilde avec l'élection de l'Équipe Masse en est un d'égal à égal : il se produit entre des interlocuteurs occupant un même pôle. L'une des façons par lesquelles la nouvelle administration cadre ce dialogue est par la mise en évidence des trajectoires de carrières des membres du nouveau conseil d'administration : en particulier le président, Gérard Masse, et le « directeur du secteur musiques émergentes », Sébastien Croteau. Après son arrivée à la présidence du nouveau conseil d'administration de la Guilde, Gérard Masse est dépeint – ou du moins, se présente – comme quelqu'un s'étant produit dans les bars et petites salles de spectacles. En effet, si certains articles – comme celui de Brunet (2004) – tracent un portrait du programme et des actions du nouveau président, d'autres le présentent en tant que tel. Masse y évoque

son passé et sa trajectoire de carrière afin de se présenter comme un musicien s'étant produit dans les bars et petites salles de spectacles :

« 'Quand quelqu'un dit que je ne connais rien à la relève, je leur sors cette photo-là', commence-t-il [Masse], en exhibant un laminé noir et blanc sur lequel on peut voir une tête chevelue derrière une imposante batterie. Le gars assis derrière ce 'monstre' percussif, c'est bien sûr Gérard Masse, à l'époque où il jouait dans un groupe rock appelé Way Out²⁵ et qu'il avait les cheveux tellement longs qu'ils 'pognaient' dans la boucle de sa ceinture » (Vigneault, 2003a: C1)

La trajectoire de Masse est présentée comme preuve de la réduction de la distance séparant l'organisme qu'il préside, les musiciens « émergents » et les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles. Le rock est montré comme leur tronc commun, rassemblant Masse et les « musiques émergentes ». Il souligne qu'il n'est pas le seul dans son équipe à partager ce tronc commun, que d'autres ont une trajectoire équivalente : « On est tous passés par là. Je suis un produit des *bands* de garage qui jouaient du *heavy* il y a 30 ans [...] » (Masse, dans Vigneault, 2003b: C1). La similitude entre les trajectoires de carrière des membres du nouveau conseil d'administration et des musiciens « émergents » est martelée constamment par l'Équipe Masse : ils ont tous joué dans les bars et petites salles de spectacles.

Comme je l'ai déjà souligné, celui dont cette trajectoire à travers les performances sur les scènes des bars et des petites salles de spectacles est la plus mise en valeur est sans contredit Sébastien Croteau (voir Vigneault, 2003a). Lors de la campagne électorale pour choisir la nouvelle administration, presque tous les candidats de l'Équipe Masse ont publié un petit texte sur un site Internet²⁶ présentant les actions qu'ils voulaient mener dans les postes pour lesquels ils se présentaient. Celui de Croteau a ceci de particulier : plus de la moitié du texte est consacrée à l'exposition de ses différentes expériences dans le monde musical. Que ce soit le nombre de concerts auxquels il a participé, les lieux où ils ont pris place, la quantité de *bands* dont il a fait partie, les façons dont il a dû s'impliquer dans la gestion de ceux-ci, son travail en tant que programmeur au Café Chaos, son implication dans l'APLACE, ces informations sont présentées comme autant

²⁵ Malheureusement, je n'ai pas été en mesure d'obtenir de renseignement sur le groupe Way Out.

²⁶ L'adresse du site Internet est <http://www.geocities.com/equipemasse/>.

de gages de sa participation à l'espace des bars et petites salles de spectacles ainsi que celui des musiciens « émergents » : « À mon avis, je crois que le poste de directeur pour lequel je postule demande une bonne connaissance des réalités que vivent les musiciens dans leur milieu de travail mais aussi une bonne connaissance de la structure organisationnelle du milieu » (Croteau, 2003). La trajectoire de carrière de Croteau procure en quelque sorte un alibi à l'Équipe Masse en entier, garantissant que les administrateurs ne prendront pas de mauvaises décisions. Par exemple, pour les dirigeants de l'AMAQ, Croteau est une caution apaisant quelque peu l'animosité envers la Guilde :

« [...] la présence de Sébastien Croteau dans l'équipe Masse rassure. Membre du groupe métal Necrotic Mutation et porte-parole de l'Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente (l'APLACE), il connaît bien les réalités de la relève » (Vigneault, 2003a: C1).

Croteau est présenté comme le gage du sérieux de l'Équipe Masse permettant de calmer les détracteurs de la Guilde et de les en rapprocher, de réduire la distance. Il sert de caution à une certaine représentativité des musiciens « émergents » se produisant dans les bars et petites salles de spectacles au sein de la Guilde. Du coup, le nouveau secteur d'activité entre dans le giron de l'organisation syndicale : avec l'invasion de la Guilde, la distinction entre les deux côtés de la ligne d'affrontement – dessinée par certains musiciens et bars et petites salles de spectacles – s'amenuise.

Le CDDM, ou donner forme au dialogue

Le rapprochement qu'opère l'Équipe Masse entre la Guilde et les musiciens « émergents » participe à rendre visible le secteur de négociation dont elle a la charge comme peuplé de certains musiciens. Le partage plaçant les musiciens « émergents » en opposition à la Guilde s'appuyait en partie sur l'équivalence qui était faite entre le syndicat d'artistes et les « musiciens de concert », fortement associés à l'OSM. La création d'un « Comité non-symphonique » par l'Équipe Masse répond d'ailleurs point par point à l'existence préalable d'un « Comité symphonique ». La mise en évidence de ces deux comités s'opposant ou se complétant terme à terme n'épuise peut-être pas l'ensemble des musiciens du secteur de négociation, mais l'affrontement et la diminution de son intensité laisse dans l'ombre un ensemble d'autres musiciens. En ce

sens, l'unification que semble amorcer l'Équipe Masse du secteur de négociation n'est pas celle de tous les musiciens, mais de certains – par exemple, les musiciens de studio sont invisibles dans l'affrontement. La trajectoire de carrière de Croteau comme musicien « émergent » permet de légitimer, entre autres, le fait qu'il soit l'un des deux délégués de la Guilde des musiciens sur ce Comité non-symphonique que l'Équipe Masse a mis en place afin de prendre le pouls du nouveau secteur d'activité apparu lors des affrontements avec Subirana²⁷. En 2004, les responsables du comité adoptent le vocabulaire utilisé au sein d'autres sections locales de l'AFM et le baptisent Comité de développement de la diversité musicale (CDDM). Comme Sébastien le souligne : « Le Comité de développement de la diversité musicale qui, au départ, s'appelait le Comité non-symphonique. On trouvait ça un peu plate d'appeler quelque chose par sa négative » (Sébastien, 18/4/2006). Visant à donner forme au « rétablissement du dialogue », ce comité met en place une série d'actions dont la principale est l'organisation de rencontres avec des musiciens. Ces rencontres sont prévues afin de rassembler autour de la même table des propriétaires de bars et de petites salles de spectacles, des musiciens « émergents » s'y produisant ainsi que des membres du syndicat d'artistes : « On a eu plusieurs rencontres avec un paquet de musiciens, on a fait trois ou quatre rencontres avec une dizaine de musiciens [...] et en parallèle c'était tout le travail aussi de redonner une crédibilité à la Guilde [qu'il fallait faire] [...] » (Sébastien, 18/4/2006). À travers ce comité, la nouvelle administration de la Guilde cherche à « reprendre contact » avec les bars et petites salles de spectacles ainsi que les musiciens s'y produisant. Il est également l'occasion de « rétablir un climat de confiance » (Fortin, Croteau, & Bédard, 2004) en rapprochant tous les acteurs impliqués dans la « période trouble » : « En ce qui a trait aux petites salles, 'un très gros dossier', M. Masse veut relancer un comité qu'il a fondé, [...] pour prendre contact avec les musiciens alternatifs » (Lamarche, 2003c: B2). Le CDDM n'est pas qu'un comité portant sur les musiques non-symphoniques, il vise de façon explicite à « éteindre les

²⁷ Il est intéressant de noter que Luc Fortin, l'autre responsable de ce Comité, s'est présenté en 2006 à la direction de la Guilde avec Croteau à ses côtés, contre l'Équipe Masse. Suite à une série de déceptions, entre autres quant au sous-financement du comité, Fortin a annoncé sa candidature et est devenu le nouveau président de l'organisme avec une avance confortable devant Masse. Sa victoire a d'ailleurs été accueillie comme une bouffée d'air frais par l'AMAQ (Lambert-Chan, 2006).

feux » qui ont embrasé la relation de la Guilde avec les « musiques émergentes » au cours des années précédentes : plutôt que de porter sur toutes les musiques non-symphoniques, il vise cet ensemble en particulier auquel il contribue à donner forme et visibilité.

À travers les rencontres de discussion qu'il organise, le CDDM participe à la réduction de la distance isolant la Guilde du reste des participants de l'affaire du Café Sarajevo. Il permet à des musiciens « émergents », des organismes – comme l'APLACE ou l'AMAQ – ainsi qu'à des intervenants du monde des bars et des petites salles de spectacles de faire valoir leur opinion aux responsables du CDDM : le comité veut « prendre le pouls des musiciens » (Brunet, 2004: 7). Le mode de sélection des personnes invitées à ces tables-rondes met de l'avant non seulement leur appartenance aux « musiques émergentes » et leur connaissance personnelle des responsables du CDDM, mais aussi leur compréhension du rôle de la Guilde et leur volonté de participer au renouvellement de l'organisme « de l'intérieur » :

« J'appelle ça de la sélection naturelle : des gens que je connais et des gens que je sais motivés. Des gens que je sais qu'ils sont capables de voir un plus loin que le bout de leur nez. Ça a l'air plate à dire, mais tu ne veux pas inviter des gens à des réunions où les gens vont juste chialer. [...] Nous autres on veut des solutions. Pour apporter des solutions, il faut que tu comprennes les structures. [...] C'était donc des musiciens que je connaissais – parce que j'en connais, ça fait 15 ans que je suis là-dedans, au [Café] Chaos, au Zest²⁸, à l'Alizé²⁹ – venant de tous les styles, de toutes les sortes, mais des musiciens que je sais qu'ils sont impliqués et qu'ils veulent que les choses changent » (Sébastien, 18/04/2006).

Cherchant à trouver des solutions à des problèmes servant de ligne de partage entre la Guilde et les autres acteurs de l'affrontement, les tables-rondes du CDDM rassemblent des personnes membres et non membres de l'organisme. Ces « gens motivés », « impliqués » et « voulant que les choses changent » participent à combler la distance et peupler le « non-lieu » – pour reprendre le vocabulaire de Foucault (1971b) – s'étant

²⁸ Le Zest est une salle de spectacles ouverte en 1995 par l'organisme Faites de la musique (FDM) dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal. En 2002, des rénovations majeures sont entreprises pour rénover les locaux, mais le manque de financement a raison de l'organisme quelques mois plus tard. Suite à la faillite de FDM, le Zest est transformé en Maison de la culture Maisonneuve par la Ville de Montréal, ouverte en 2005.

creusé au cours de l'affrontement. Cependant, la « sélection naturelle » ayant présidé au choix des intervenants convoqués aux tables-rondes met en relief que ce non-lieu n'est pas neutre : il donne un cadre selon lequel les « musiques émergentes » peuvent occuper l'espace de la Guilde, de façon séparée et en tant que séparées – j'y reviendrai.

Dans un rapport des rencontres avec le « milieu émergent », le CDDM faisait état des thèmes abordés lors des premières tables-rondes. Invités à discuter des « enjeux qui les touchent directement » (Croteau, 2004: 1), les intervenants auraient abordé une diversité de questions qui, de quelque manière, concernaient la Guilde :

« Les sujets abordés ont été : les nouvelles règles d'admission; le contrat pour la promotion de spectacles (projet pilote); l'autogestion; la nouvelle équipe de la Guilde; les notions de producteurs, 'diffuseurs' et locateurs de salles; le manque d'aide gouvernementale pour les musiciens indépendants et plusieurs autres » (Fortin et al., 2004: non paginé).

En fait, les participants sont invités aux tables-rondes pour discuter de la distance les séparant de la Guilde. Ces discussions portent sur les actions que peut mener l'organisme pour se rapprocher des « musiques émergentes ». Cependant, ces actions se doivent de demeurer dans le cadre de la Loi sur le statut de l'artiste : « Si vous voulez [les participants aux tables-rondes du CDDM] qu'elle [la Guilde] fasse quelque chose qui est en dehors de ce qu'elle peut faire, oubliez ça. On s'entend tout de suite, ça ne marchera pas » (Sébastien, 18/04/2006). Ainsi, les discussions impliquant la Guilde tournent surtout autour de deux enjeux : le premier porte sur les aménagements possibles au contrat de l'organisme et le second, sur la nécessité de produire des recherches sur les conditions socio-économiques prévalant au sein de ce que le CDDM appelle le « milieu émergent » (Croteau, 2004: 16). Le premier enjeu implique les relations contractuelles entre la Guilde et les musiciens du « nouveau » secteur de négociation : les coûts et modalités du permis de travail, les règles d'admission pour être « membre en règle » de la Guilde et la répartition des cachets des musiciens au sein d'un même *band*, entre autres (voir Croteau, 2004). Le second enjeu concerne la nécessité pour la Guilde de produire une étude afin de réduire l'écart de connaissances s'étant créée entre elle, les

²⁹ L'Alizé est une salle de spectacle située sur la rue Ontario à Montréal. Ouverte au début des années 2000, la salle peut contenir jusqu'à 200 personnes.

propriétaires de bars et de petites salles de spectacles ainsi que les musiciens « émergents » s’y produisant :

« Un des aspects jugés comme étant un des plus importants par les musiciens rencontrés est sans contredit une étude sérieuse sur la réalité socio-économique des artistes émergents et leurs différents lieux d’expression. À ce jour, aucune étude sérieuse n’a été effectuée [par la Guilde] afin de dresser un portrait de ce milieu. Aucune donnée précise ne semble disponible sur le sujet. Il est d’avis que si la Guilde désire trouver des solutions justes, équitables et qui ont un effet durable au sein du milieu émergent, elle doit absolument travailler à réaliser une telle étude » (Croteau, 2004: 16).

Bien que cet appel soit resté lettre morte, il souligne la distance qui demeure entre les musiciens « émergents » et la Guilde. Malgré l’invasion de l’organisme par les musiciens se produisant dans les bars et petites salles de spectacles avec l’élection de l’Équipe Masse, le partage avec les « musiques émergentes » demeure. La création du CDDM, le constat de l’absence d’études « sérieuses » portant sur le milieu « émergent » et la nécessité d’en produire mettent en relief un désir de se rapprocher. Mais du même souffle, la Guilde reconnaît l’existence d’un secteur particulier et de la distance qui s’est créée avec celui-ci. Le cadrage particulier des discussions implique que ce secteur n’est pas adressé ou convoqué en tant que nouvel espace de négociation méritant une place devant la CRAAAP, mais plutôt en tant que l’une des déclinaisons des différentes zones couvertes par la Guilde : un sous-groupe mal connu, une partie de l’ensemble des divers « univers » musicaux représentés par l’organisation duquel il faut se rapprocher. Le CDDM permet de réunir le partagé, en tant que partagé.

Le dialogue auquel donne forme le CDDM n’est pas qu’une « recherche de solution » – comme le suggère plus tôt Sébastien : les rencontres organisées par le comité incarnent le rapprochement d’une autre façon. En effet, les tables-rondes sont l’occasion non seulement de « prendre le pouls des musiciens », mais également d’informer les participants à propos de la Guilde, des changements qui y sont survenus au cours des mois précédents et de la Loi sur le statut de l’artiste, notamment. Les tables-rondes permettent ainsi non seulement aux participants de donner leur avis sur les actions que devrait entreprendre la Guilde afin de se rapprocher des « musiques émergentes », mais il permet également à l’organisme de mettre en branle « un travail sur les consciences » :

« C'est un travail à deux sens. C'est un travail où on demande aux musiciens 'qu'est-ce qu'on peut faire?', mais si les musiciens n'ont pas fait la réflexion de connaître la Guilde, de savoir ce qu'elle peut leur offrir, de savoir ce que la Guilde peut faire... Ensuite 'vous, à partir de cette information-là, qu'est-ce que vous pensez que la Guilde peut faire pour vous?' Là, on a eu un paquet de réponses. [...] Ça a été un travail avec ces musiciens-là qui va dans les deux sens : qu'est-ce qu'on peut faire pour vous autres? [...] C'est un travail sur les consciences, je dirais, sur les gens. Et ça on le voit, il y a des gens qui commencent à être plus réveillés sur certains enjeux » (Sébastien, 18/04/2006).

Ce « travail qui va dans les deux sens » auquel fait mention Sébastien implique que si, d'un côté, l'invasion de l'organisme par les « musiques émergentes » semble exiger l'apparition de nouvelles pratiques plus « conciliantes » de la part de la Guilde, celles-ci se font en concomitance avec « un travail sur les consciences » des musiciens « émergents » par la Guilde. Les tables-rondes sont l'occasion de les sensibiliser aux façons de régler certains de leurs problèmes, à leurs droits et obligations légales, ainsi qu'au rôle de la Guilde. Comme l'exprime l'un des journalistes à la suite de l'élection de l'Équipe Masse à la tête du conseil d'administration de la Guilde, il s'agit là d'une façon efficace de rapprocher l'organisme des « musiques émergentes » : « For the time being, all agree that educating 'emerging' musicians to the realities of music biz is the best place to start » (Barry, 2003: 11). Constamment, les membres du CDDM soulignent le « travail d'information qu'il reste à faire » auprès de nombreux « [...] musiciens pour qui la Guilde est un mot à bannir de leur vocabulaire » (Croteau, 2004: 17, voir aussi CDDM, 2005). Le choix des participants aux tables-rondes du CDDM n'est d'ailleurs pas étranger à ce « travail sur les consciences » que fait la Guilde. En effet, ceux-ci sont convoqués non seulement pour leur « implication » et leur capacité à « voir plus loin que le bout de leur nez », mais également pour leurs rapports privilégiés avec les autres musiciens « émergents » :

« [...] [aux tables-rondes] il y a des musiciens métal même qui sont venus, de Neuraxis³⁰ [...], des musiciens pop métal, des musiciens hard rock, des

³⁰ Créé en 1994, Neuraxis est un groupe de death metal montréalais. Déjà avec son premier album, *Imagery* lancé en 1997, le groupe s'est fait connaître par les amateurs du genre à l'extérieur du Québec. En plus de ses cinq albums déjà parus – *Imagery* (1997), *A Passage Into Forlorn* (2001), *Truth Beyond...* (2002), *Trilateral Progression* (2005) et *Live Progression* (2007) – Neuraxis est en préparation d'un autre dont la sortie est prévue pour l'année 2008.

musiciens rock. On a invité Jean-Christian Aubry de Gwenwed³¹ dans ce temps-là [par exemple], on avait un paquet de monde pour s'assurer que ce qu'on véhicule comme information soit ensuite véhiculé par des gens qui sont un peu des porte-parole dans leur milieu. Parce que ça aussi c'est important d'identifier ces gens-là qui vont s'assurer de faire une partie du travail qu'on ne peut pas faire tout le temps, c'est-à-dire d'aller voir tout le monde, partout. Ça te prend des intermédiaires. Les intermédiaires, il faut qu'ils soient informés – donc il faut que tu les informes – pour ensuite informer les gens » (Sébastien, 18/04/2006)³².

L'objectif du CDDM est d'informer les différents participants et d'ainsi les produire comme agents de rapprochement avec les musiciens « émergents » ainsi que propriétaires de bars et de petites salles des spectacles : les tables-rondes sont l'occasion de renseigner ces intervenants privilégiés afin qu'ils participent à leur tour au « travail sur les consciences » – pour reprendre les termes de Sébastien. Du coup, ils assurent que l'action du comité visant à « réveiller les gens sur certains enjeux » permette au plus grand nombre possible de participants du nouveau secteur d'activité qui s'est dessiné au cours de l'affaire du Café Sarajevo de voir en la Guilde un allié, un occupant du même pôle qu'eux.

En 2006, le travail d'information du CDDM s'incarne notamment dans la tenue de deux journées d'ateliers, organisées en collaboration avec des organismes tels que le Forum jeunesse de l'île de Montréal, l'UDA, le Conseil des arts de Montréal (CAM), la Société des droits de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada (SODRAC), la Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ) et la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN). Piloté par Croteau, cet événement intitulé Ta musique, ton milieu est l'occasion pour la Guilde de

³¹ Créé à Rouy-Noranda en 1991, Gwenwed a déménagé à Montréal au cours des années 1990 avant de lancer son premier album complet, L'amour la haine les animaux les automobiles, en 2001. Celui-ci sera suivi en 2004 de Le retour du bleu métallique, avant la séparation du groupe en 2006. Gwenwed s'est mérité le prix MIMI dans la catégorie Artiste pop dans le cadre de l'édition 2002 du gala.

³² Cette citation laisse entendre que ce ne sont que des musiciens qui sont consultés et considérés par le CDDM. Or, le comité a également eu des rencontres ou des contacts avec des représentants d'organismes culturels tels que la SOPREF, l'UDA, le Forum jeunesse de Montréal, la Corporation des propriétaires de bars, brasseries et tavernes du Québec et Culture Montréal, entre autres. Le CDDM a également participé au lancement de l'Association des petits lieux d'art et de spectacles (APLAS) – né des cendres de l'APLACE – par le biais de financement et d'une implication importante de la part de Croteau (voir Fortin & Croteau, 2005). Cette action participe d'un rapprochement certain avec les bars et petites salles de spectacles impliqués dans l'affaire du Café Sarajevo.

présenter aux « artistes de la relève ou des pratiques émergentes » – selon l’expression de l’organisme (voir Croteau, 2007; Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2006) – des ateliers portant sur la Loi sur le statut de l’artiste et sur la Loi sur le droit d’auteur. Il s’agit de l’une des façons pour le CDDM et la Guilde de compléter le « travail sur les consciences » dont il a été question plus tôt par le biais de la présence sur le terrain :

« [...] on a pu faire les choses que je t’ai dites : le permis de travail, ventilation, le contact des musiciens, séances d’information, présence sur le terrain, présence à des événements – parce qu’il faut aussi être là dans des événements – on a été au Bazard alternatif de Montréal³³, aux Bazarderies³⁴, au Salon de la musique indépendante à Québec³⁵, au Salon de la musique à Montréal³⁶, un peu partout, pour montrer qu’on est présent sur le terrain. Si tu n’es pas présent sur le terrain, tu n’es pas acteur crédible. Si tu n’es pas un acteur crédible, ce que tu as à dire [...] il y a 50% de ce que tu dis qui passe dans le beurre » (Sébastien, 18/04/2006).

Le CDDM donne forme au rapprochement de la Guilde, des musiciens « émergents » ainsi que des bars et petites salles de spectacles par la présence de ses organisateurs à de nombreuses manifestations les concernant. D’une part, celles-ci sont l’occasion pour l’organisation de renseigner les musiciens et d’expliquer « à quoi ça sert, la Guilde » (CDDM, 2005). D’autre part, la présence en tant que telle participe de la réduction de la distance. En effet, comme en témoigne Sébastien, elle est gage de crédibilité : pour l’organisme, se situer du même côté du partage que les « musiques émergentes » est tributaire de sa présence sur leur terrain. Avec l’information, la présence est une autre forme de (re)peuplement de la césure partageant les « musiques émergentes » de la Guilde.

³³ Pour une présentation du Bazard alternatif de Montréal (BAM), voir le chapitre cinq de cette thèse.

³⁴ Pour une présentation des Bazarderies, voir le chapitre un de cette thèse.

³⁵ Créé en 2006 à Québec, le Salon de la musique indépendante de Québec est une foire commerciale rassemblant dans un lieu de nombreuses compagnies de disque, studios, diffuseurs et artistes, entre autres. Des conférences portant sur différents aspects de la carrière d’un artiste y sont également offertes, tout comme quelques concerts selon la formule « showcase ».

³⁶ Le Salon de la musique de Montréal est un événement créé en novembre 2005 et issu du Drum Fest, un festival dédié aux percussions organisé par le magazine *Drum Etc.* Regroupant des luthiers, des fabricants et distributeurs d’instruments de musique, des musicothérapeutes, des entreprises d’équipement audio, des écoles de musiques et des spécialistes de la santé auditive, ce salon vise la pratique des musiciens plutôt que la distribution de la musique.

Avec l'élection de l'Équipe Masse, la Guilde se pose comme interlocuteur légitime dans le dossier des bars et des petites salles de spectacles. À travers l'occupation de la distance s'étendant entre l'organisme et les « musiques émergentes » par le biais des tables-rondes et de la présence à des événements, la Guilde (dé)place le « nouveau » secteur d'activité s'étant illustré dans la « période trouble » entourant l'affaire du Café Sarajevo vers son champ d'action. Le changement de nom du comité pour celui de CDDM marque son objet à la fois comme différent du reste du secteur de négociation de la Guilde – ce que soulignait également l'appellation « non-symphonique » – et comme diversifié. En effet, désirant faire écho à d'autres comités de développement de la diversité au sein l'organisation-mère de l'AFM, les responsables du CDDM soulignent : « [...] la Guilde se doit de refléter toute la diversité de la communauté musicale » (Fortin, 2005: non paginé), ce à quoi le comité est dédié. Ainsi, les « musiques émergentes » sont à la fois séparées de l'ensemble des musiciens, réunies à eux en tant que séparées, et incarnent la diversité musicale. Comme je l'ai souligné plus tôt pour l'opposition symphonique / non-symphonique, cette incarnation passe sous silence bon nombre de musiciens : il s'agit d'une « certaine » diversité qui laisse dans l'ombre une bonne partie des membres de la Guilde. La liste des participants aux tables-rondes selon les genres musicaux auxquels ils sont associés de façon explicite dans le compte-rendu des rencontres présentée au tableau 3.1 donne en ce sens une idée du spectre de la diversité reflétée. Par exemple, aucun musicien associé au monde de la musique électronique, aucun musicien de studio, « de concert » ou d'événements corporatifs ne participent aux rencontres. J'ai souligné plus tôt que l'un des arguments des propriétaires de bars et de petites salles de spectacles ainsi que des musiciens « émergents » s'y produisant dans le cadre de l'affaire du Café Sarajevo est que les pratiques de leur secteur d'activité sont multiples et changeantes (Parazelli, 2002d). Mais comme le montre le tableau 3.1, cette multiplicité changeante se produit à l'intérieur d'une certaine limite : la « sélection naturelle » ayant présidé au choix des participants selon Sébastien s'effectue également le long d'un spectre de genres particulier.

Tableau 3.1. Genres musicaux représentés au cours des rencontres du CDDM³⁷

Tables-rondes du CDDM, octobre 2004	
Genres attribués	Nombre d'occurrences
Musique actuelle	1
Musique jazz	2
Musique métal/rock/punk	1
Musique métal	1
Musique métal/rock	1
Musique rock/alternatif	2
Musique du monde/fusion	1
Musique rock/alternatif/fusion	1
Musique du monde/alternatif	3

La Guilde se propose comme la représentante légitime de ce « nouveau secteur » en rognant la distance qui les sépare et les distribue l'un en face de l'autre, le faisant entrer du même souffle dans le giron de son champ d'action. Le CDDM agit comme caution pour la Guilde dans ses actions visant une partie du secteur d'activité qu'elle embrasse : comme l'ajustement de la grille de tarifs ou les modifications aux contrats, par exemple (voir Brunet, 2004; Croteau, 2004; Fortin, 2005). La délimitation d'un « secteur d'activité » et sa métamorphose en une partie d'un secteur plus large notamment grâce au CDDM et au dialogue auquel il donne forme ont permis à la fois aux « musiques émergentes » de s'exposer, mais également à la Guilde de les circonscrire, de les mobiliser et de les informer, justifiant du coup sa légitimité à le faire.

Guilde, « musiques émergentes » et autoproduction

L'affaire du Café Sarajevo s'avère la « période trouble » au cours de laquelle un partage est réalisé. Avec l'élection de l'Équipe Masse et l'instauration du CDDM, la distance distribuant les différents participants des affrontements les uns par rapport aux autres s'est vue rognée. Dans l'établissement de la césure et dans le repeuplement de celle-ci, tous les participants sont entraînés dans un devenir autre. D'une part, il semble s'être dessiné un nouveau regroupement, un nouvel ensemble de musiciens qui ne se reconnaissent pas dans la définition qu'en donne la Loi ou dans la Guilde. Ils s'exposent comme un possible secteur de négociation différent de celui couvert par la

³⁷ Malgré l'affirmation de Sébastien selon laquelle plusieurs rencontres auraient eu lieu, un seul rapport n'a pu être retracé.

Guilde. Ce secteur de négociation qui semblait sur le point d'échapper au contrôle de l'organisation de musiciens et de s'auto-réguler, ne s'y retrouve maintenant que plus et mieux couvert. L'invasion se révèle doublement effective : les « musiques émergentes » ont envahi la Guilde ; mais la Guilde y a également gagné en membres, en légitimité et en expansion de son champ d'action. Bref, la distance produite dans le partage autour d'un axe d'affrontement, participe à la transformation des différentes parties impliquées, tout en leur permettant « d'endurer » (Stengers, 2003).

Dans l'affaire du Café Sarajevo, les différentes parties impliquées se sont transformées. Les « musiques émergentes » se sont exposées comme une division du secteur de négociation plus large de la musique défini par la CRAAAP. De cette façon, elles entrent dans le giron de la Loi sur le statut de l'artiste, mais de façon particulière : elles font partie du secteur de négociation mais en tant que distinctes du reste de celui-ci. Comme je l'ai évoquée, l'atténuation de la distance séparant les participants ne va pas sans la transformation des « musiques émergentes ». Mais elles ne sont pas les seules à muter avec l'affaire du Café Sarajevo : la Guilde également s'y transforme. En effet, l'affrontement et la mise à distance ont participé à transformer l'organisation de façon très concrète, entre autres en offrant une occasion pour l'élection possible de nouveaux dirigeants. Selon Simon, l'animosité entre la Guilde, les propriétaires de bars et de petites salles de spectacles ainsi que les musiciens « émergents », a permis à l'Équipe Masse de prendre appui et de se faire valoir comme une façon de diminuer la distance avec eux :

« [L'Équipe Masse], eux ils essayaient de prendre le pouvoir, donc ils venaient à nos activités [aux événements de Tous contre la Guilde] et ils se montraient en cravate et ils essayaient de passer des cartes de membres et vraiment d'avoir l'air des *pro-cools*. Mais ça *clashait* trop quand ils arrivaient dans le bar. [...] Ils venaient *scèner* à toutes les fois qu'on faisait de quoi pour essayer de pogner un journaliste et lui dire notre façon de pensée. Eux autres, ça ne levait pas leurs affaires jusqu'à temps que nous autres on mette le feu » (Simon, 12/04/2006).

Avec l'arrivée de nouveaux dirigeants, la mise en relief de leur trajectoire de carrière comme témoin de leur rapprochement avec les « musiques émergentes » et la création du CDDM, la Guilde se « musiquesémérgentifie » quelque peu, devient « moins musique de concert » – selon une expression de Sébastien. Ce processus s'accélère

avec l'arrivée, en 2006, d'une nouvelle équipe à la tête de l'organisme. Dirigée par Luc Fortin, l'un des instigateurs du CDDM, cette équipe vient remplacer celle de Masse. Cette (légère) « musiquesémérgentification » s'incarne par la participation de la Guilde à de nombreux événements organisés au sein ou au nom de celles-ci et par l'intérêt marqué dont les « musiques émergentes » sont l'objet dans le mémoire présenté par l'organisme à l'Office de consultation publique de Montréal (OCPM) dans le cadre des discussions entourant la Politique de développement culturel de la Ville (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005a)³⁸, notamment.

Le lieu où les « musiques émergentes » et la Guilde semblent se rencontrer, la distance qui les sépare et les unit tout à la fois, est parcourue par la notion d'autoproduction. Pour Simon, l'affrontement a permis d'exposer l'autoproduction comme principal mode d'organisation du nouveau secteur de négociation s'étant dessiné :

« [...] on était convaincus qu'on était des autoproducteurs, c'est-à-dire que nous-mêmes on se produit, donc ce spectacle-là nous appartient. [...] D'avoir organisé ça, d'avoir mis ça dans la face à tout le monde, c'est comme devenu clair dans la scène émergente – les personnes qui s'en occupaient avant, même la SOPREF, n'entraient pas dans ce débat-là. Là c'est devenu clair. Toutes les associations ont comme pris [acte] de 'Oui, eux autres ils travaillent dans un contexte d'autoproduction [...] » (Simon, 12/04/2006).

La distance qui s'établit avec la Guilde au cours de la « période trouble » est marquée de façon régulière dans les commentaires des musiciens « émergents » par l'autoprodacteur, définit comme cet artiste assumant lui-même la production de ses activités sur scène et sur disque. En entrant dans le champ d'action de la Guilde, les « musiques émergentes » participent à faire de l'autoproduction une nouvelle réalité avec laquelle le syndicat d'artistes doit composer. En ce sens, occuper la distance entre les deux signifie pour le CDDM de s'attarder aux façons par lesquelles l'autoproduction peut être prise en considération par le syndicat d'artistes :

« Le gros dossier, c'est l'autogestion [synonyme d'autoproduction pour Sébastien] [...]. S'assurer que les artistes qui produisent leurs spectacles et leurs albums le fassent de façon encadrée et de façon normée. Ça, ça sous-entend que la Guilde et l'UDA vont devoir trouver une façon d'assouplir leurs normes minimales pour que ces secteurs-là puissent être représentés. Ça, c'est tout un

³⁸ Voir le chapitre cinq de cette thèse.

exercice ! C'est comme essayer de faire faire la *split* à un hippopotame » (Sébastien, 18/04/2006).

Le nouvel intérêt que démontre la Guilde et surtout le CDDM envers l'autoproduction apparaît comme une reconnaissance à la fois de l'existence de ce modèle de production, de son appartenance au secteur de négociation couvert par l'organisme et du flou l'entourant. L'autoproduction apparaît comme une nouvelle arcane à explorer : « La situation déplorable qui prévaut actuellement s'explique en partie par l'absence d'une réflexion commune dans l'industrie du disque et du spectacle québécois autour des enjeux de l'autoproduction [...] » (Bisaillon, dans Brunet, 2002f: C3). Pour les « musiques émergentes », l'autoproduction est ce par quoi s'évalue la distance vis-à-vis de l'ensemble de la musique, et surtout de ce que Sébastien appelle – non sans une certaine ironie – la « musique de concert », alors que pour la Guilde se « musique émergentifier » implique de modifier structures, règlements et conditions minimales de travail en tenant compte de cette – nouvelle – notion.

QUATRE

« Il me semble qu'elles sont bien compliquées les enveloppes cette année ! » L'exemplarité des MIMIs

Les MIMIs

Depuis 1995, un gala dédié aux « musiques émergentes » vient ponctuer l'année culturelle au Québec : les MIMIs. Si l'un des moments charnières du calendrier des industries musicales québécoises est le gala des Félix organisé par l'ADISQ¹, les MIMIs se sont pour leur part imposés comme un point de passage quasi-obligé des « musiques émergentes » à Montréal : « Les MIMIs, c'est LE gala de la scène émergente » (Robillard Laveaux, 2006b: 16, emphase originale)². Avec les années, les MIMIs se sont fait valoir comme un « anti-gala » (Baillargeon, 2001; Parazelli, 2000), une réponse à celui de l'ADISQ : peu d'artistes mis en nomination pour un Félix s'y retrouvent, la forme même de l'événement semble être une riposte à celle du gala de l'ADISQ. En effet, la soirée ressemble plus à un spectacle qu'à une cérémonie de remise de prix : elle « [...] fête avec légèreté la scène bourgeonnante, bouillonnante et culturellement explosive de Montréal » (Greenland & SOPREF, 2000: non paginé).

¹ En fait, le gala remettant les prix Félix s'est imposé dès les premières années d'existence de l'ADISQ comme le principal moyen de faire valoir les intérêts de ses membres. Avec le temps, il est devenu l'une des faces les plus voyantes de l'organisme. En effet, dans un document publié dans le cadre de son 25^{ème} anniversaire, l'ADISQ souligne : « Pour une large partie du public, ADISQ et gala de l'ADISQ sont devenus des termes synonymes. L'amalgame témoigne du succès populaire de cette opération de promotion collective » (ADISQ, 2003: 12). Chaque année, sa diffusion télévisée obtient des cotes d'écoute de près d'un million de téléspectateurs.

² Malgré une ouverture de plus en plus manifeste aux « musiques émergentes » de la part du gala de l'ADISQ, les MIMIs en demeurent le « vrai » gala : « [...] même s'il est beaucoup question du virage jeunesse de l'ADISQ au cours des dernières années, [aux MIMIs] c'est véritablement la scène émergente montréalaise qui sera à l'honneur » (Renault, 2006: 46).

Le 27 février 2000 j'ai eu l'occasion d'assister à une édition des MIMIs. Ce soir là, en entrant dans la salle du Spectrum de Montréal³, située sur la rue Ste-Catherine, j'ai eu l'impression de me retrouver dans une fête où je connaissais à la fois tout le monde et personne. Lorsque mes amis et moi – qui étions en nomination pour deux MIMIs – nous sommes assis à la table réservée par notre maison de disques, en plein centre de la salle, nous nous sommes retrouvés entourés de visages rencontrés ici et là lors de nos nombreux concerts : ici la productrice d'un festival, là un groupe de musiciens, là-bas des journalistes, etc. La soirée s'égrenait et les catégories où mes amis et moi étions en nomination approchaient à grand pas. Entre deux prestations d'artistes, les remises de prix défilaient à toute vapeur : le temps consacré aux performances était de loin plus important que celui accordé à la remise des prix. Dans un brouhaha impressionnant où éclataient à la fois des rires, des huées, des applaudissements et des cris, les prix semblaient être décernés dans l'indifférence générale. Outre pendant les performances, les têtes n'étaient que rarement tournées vers la scène : j'avais l'impression étrange que nous n'étions pas là pour assister à un gala, ou même à un spectacle, mais pour participer à une fête. Sur scène, un groupe de musiciens barbus et habillés de robes de nuit brisaient leurs instruments pastichés en débitant des poèmes grotesques et grossiers dans une performance côtoyant celle d'un groupe de métal extrême et d'un DJ offrant une prestation de musique électronique, entre autres. Entre les performances, les interventions d'un animateur déguisé en « potiron futuriste » (Laurence, 2000a: C6), les harangues revendicatrices d'intervenants et les remises de prix alternaient sans apparente mise en scène. Comme l'exprime le lendemain un journaliste : « [...] tout cela sentait un peu beaucoup l'anarchie » (Laurence, 2000a: C6). La différence entre les MIMIS et le gala de l'ADISQ tel que télédiffusé chaque année dans près d'un million de foyers au Québec est frappante.

³ Le Spectrum de Montréal était une salle de spectacle située sur la rue Ste-Catherine appartenant à Spectra, l'un des plus importants producteurs de concerts et d'événements culturels au Québec – comme les Francofolies et le Festival international de jazz de Montréal. Ouverte en 1981, la salle a fermé ses portes à l'été 2007, après avoir été l'hôte des plus célèbres artistes internationaux comme de nombreux groupes de la province.

Lorsque interrogé sur la genèse du gala des MIMIs, l'instigateur de l'événement, Dan Webster, rétorque : « À l'origine, ça été inspiré par une conversation que j'ai eu un soir aux Foufounes⁴ avec Al South du Mirror⁵, [...] ». On a dit en blague qu'il faudrait créer une cérémonie spéciale si on voulait qu'un jour le milieu underground soit reconnu » (Webster, dans Titley, 1995: 4). Cette anecdote illustre la façon dont sont représentés aujourd'hui les débuts des MIMIs dans les médias : un geste presque personnel afin de « faire reconnaître » par l'industrie et par les publics – j'y reviendrai – des pratiques musicales qui leur sont méconnues. Mise en branle à l'origine par Webster, un ancien membre du personnel des Foufounes Électriques, et sa compagnie de production de spectacles, Greenland, la soirée des MIMIs est devenue un événement d'importance pour les « musiques émergentes ». Depuis la première édition en avril 1995, le gala des MIMIs a pris de l'ampleur : plus de spectateurs, plus de votes par le public, plus de couverture médiatique. En fait, un simple tour des quotidiens montréalais permet de témoigner de cette tendance. Si en 1995, seulement quelques articles témoignent de l'existence du gala des MIMIs dans les journaux à grand tirage, avec les années la couverture de l'événement devient de plus en plus importante. Une mise en nomination signifie un petit prestige :

« De petites fêtes entre amis, les MIMIs sont presque devenus un rendez-vous incontournable du Montréal musical. Maintenant, les gagnants affichent fièrement leurs prix, voire leurs nominations au gala des MIMIs lorsque vient le temps de dresser leur CV » (Titley, 2002b: 18).

Partenaire des productions Greenland dans l'aventure de 2000 jusqu'à des changements qui s'opèrent en 2005, la SOPREF (2002a) estime que l'importance grandissante des MIMIs peut également se mesurer par la hausse dans les ventes de publicités à l'intérieur du programme de la soirée et par l'augmentation du nombre de réservations de tables pour le gala. Véritable tradition pour les « musiques émergentes » (Renault, 2006), les MIMIs en sont devenus l'une des manifestations les plus éclatantes.

⁴ Les Foufounes Électriques est un bar légendaire du centre ville de Montréal. Depuis son ouverture en 1983, il a été le vaisseau amiral des bars et salles de concerts punk de la ville. Il a fait face à de nombreuses difficultés financières et réglementaires, mais demeure l'un des hauts lieux de la culture alternative.

⁵ Hebdomadaire culturel anglophone montréalais distribué gratuitement.

En fait, les deux premières éditions du gala des MIMIs (1995-1996) ont été produites de façon quasi exclusive par les productions Greenland. L'événement s'est déroulé, en 1995, dans la salle du Café Campus⁶, puis s'est déplacé de quelques coins de rues pour se tenir l'année suivante dans la salle du Cabaret⁷. Les prix qui y sont décernés varient : des plus originaux – comme le prix de la plus belle coupe de cheveux ou celui du plus grand abonné de la liste d'invités – aux plus conventionnels – comme celui de l'album de l'année ou du meilleur nouvel artiste. Le manque de fonds et des problèmes d'organisation ont cependant raison de l'événement. En 1997, le gala des MIMIs n'a pas lieu. Le vide ainsi généré permet à une panoplie d'autres événements du genre d'avoir lieu les années suivantes. En 1997 et 1998, les deux éditions du gala des Squeegees d'or prennent place. Les deux éditions de l'événement, concoctées par une station radiophonique communautaire de Montréal (CIBL FM), se concentraient surtout autour des artistes ayant marqué son palmarès (Saulnier, 1998). En 1999, un autre gala est organisé, cette fois par l'équipe entourant un fanzine montréalais, le Kérozen⁸. Nommé le Dégala, cet événement était destiné à donner 35 prix et à rassembler sur scène les performances d'une quinzaine d'artistes interprétant chacun trois chansons, tout cela en moins de quatre heures. Gagnant des « Riens d'air », les artistes mis en nomination l'étaient dans des catégories quelque peu farfelues : le prix du groupe le plus malchanceux, celui du groupe le plus pauvre ou encore du groupe sur qui les médias s'acharnent le plus (voir Parazelli, 1999a, 1999c). Se tenant à L'X⁹, cette soirée fut

⁶ Le Café Campus est un bar et une salle de spectacle ouverts par les étudiants de l'Université de Montréal près des pavillons de l'établissement en 1967. Vendu aux employés de la salle en 1981, il déménage sur la rue Prince-Arthur au centre ville de Montréal, en 1993. La grande salle permet à plus de 500 personnes d'assister à des concerts, alors que le Petit Campus, un bar adjacent au Café Campus, comporte 200 places.

⁷ Salle de concerts propriété du groupe Juste pour rire, dans l'enceinte du Musée Juste pour rire sur la rue St-Laurent. Ouverte en 1993, cette salle a une capacité de 800 places.

⁸ Le fanzine Kérozen, devenu Motel/Bazouka, dirigé par Pat K fusionne ses activités avec celles d'un autre fanzine – Rien à déclarer (RAD) – au début de 2006, pour former un nouveau journal appelé Bang Bang qui sera à l'origine du Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec (GAMIQ) avec lequel les MIMIs fusionnent au cours de l'année 2007.

⁹ Située sur la rue Ste-Catherine à Montréal, l'X est une salle de spectacles ouverte en 1998 des suites d'une série d'affrontements entre les punks et les autorités policières. Elle est l'un des projets financés par la Ville de Montréal afin d'aider à solutionner le « problème punk » dans une perspective « socialisante » (Ouimet, 1998) et de les « intégrer » à la vie urbaine. Cette salle a ceci de particulier qu'elle est l'une des rares à comporter une section sans alcool, destinée aux personnes de tous les âges. Y sont présentés de nombreux concerts, mais également des ateliers de toutes sortes, des expositions et des pièces de théâtre, entre autres. Suite à l'expansion de l'Université du Québec à Montréal – propriétaire de

cependant la seule : en février 2000, les MIMIs allaient revenir « [...] en force et à la demande générale pour marquer le merveilleux essor de la scène musicale émergente montréalaise de la dernière année » (Greenland & SOPREF, 2000: non paginé). La cérémonie se déroule cette fois dans une salle plus spacieuse, le Spectrum de Montréal puis à La Tulipe¹⁰. Associées de 2000 à 2005 à la SOPREF, les productions Greenland organisent depuis lors avec l'aide de l'organisme Marbelus Arts¹¹ la remise de prix annuelle animée dans les deux langues officielles.

Dès sa première année, les MIMIs sont présentés comme l'occasion de féliciter des acteurs de la musique montréalaise en leur remettant des prix et, ce faisant, en braquant les projecteurs sur eux. En ce sens, les MIMIs ne sont pas très différents du gala de l'ADISQ, devenu un outil de promotion puissant pour les membres de son association (ADISQ, 1988), non plus que d'autres cérémonies équivalentes situées dans d'autres marchés, comme les Grammys aux États-Unis (voir Watson & Anand, 2006) notamment. Comme l'expliquait Webster lors de la première édition du gala des MIMIs :

« L'idée, c'est de récompenser des gens qui travaillent fort et qui ne sont presque jamais reconnus, mais c'est aussi une bonne façon d'attirer l'attention sur la scène montréalaise dans son ensemble [...]. Les gens de Montréal ne sont pas sensibilisés à la quantité et à la qualité des groupes qui sont ici, et on veut les encourager à sortir dans les clubs pour encourager des groupes qui le méritent bien » (Webster, dans Titley, 1995: 4).

Un gala visant à « récompenser des gens qui travaillent fort » est l'occasion de donner de la visibilité à ce qui fait l'objet de la célébration. Les MIMIs proposent de présenter aux « gens de Montréal » un ensemble de laissés-pour-compte : l'événement est à la fois unificateur – ici, d'une « scène montréalaise » – et spectaculaire – il attire l'attention

l'immeuble où la salle était logée – l'X ferme ses portes en 2004. Depuis, les promoteurs de l'X ont ouvert une nouvelle salle sur l'avenue St-Laurent à Montréal : les Katakombes. Pour une présentation de l'X, voir Lussier (2003).

¹⁰ La Tulipe est une salle ouverte en 2004 par le groupe La Compagnie Larivée Cabot Champagne. Anciennement le Théâtre des variétés, connu pour présenter des spectacles de burlesques et de comédie, cette salle a été nommée La Tulipe en l'honneur de Gilles Latulipe, ancien propriétaire de l'endroit et vedette de music-hall au Québec. Elle a une capacité de 760 places debout.

¹¹ Marbelus est une fondation mise sur pied en 2005 dans le but d'intéresser le public à des questions socio-politiques par le biais de productions d'événements culturels comme des festivals, des concours, des tables-rondes, etc. Dan Webster en est le directeur à la programmation.

afin de sensibiliser. Les MIMIs se veulent l'occasion de mettre en valeur certains artistes, artisans et produits, entre autres, et de les présenter comme de bons exemples des « musiques émergentes ».

Les MIMIs en tant qu'exemple. Dans ce chapitre, j'aimerais partir de l'idée selon laquelle les MIMIs et les différents événements qui les composent – comme le gala, le processus de mise en nomination, la promotion de l'événement, etc. – agissent à titre d'exemple des « musiques émergentes » au sens où Agamben utilise cette notion :

« Quel que soit le contexte où il fait valoir sa force, l'exemple se caractérise en ce qu'il vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux. Il constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d'elles, il vaut pour toutes » (Agamben, 1990: 16).

L'exemple est un membre de ce dont il est exemplaire – il est un cas parmi les autres – et étend son exemplarité à tout ce avec quoi il peut être articulé : il est à la fois terme et ensemble, ou plutôt l'interface entre les deux. « Il vaut pour toutes », c'est-à-dire que l'exemple peut prendre la place de tout ce dont il est exemplaire, non pas en tant que règle mais en tant qu'autre singularité. Pour Agamben, l'exemple n'est pas plus général que ce dont il est exemplaire, il n'en est pas la norme, mais plutôt l'un des membres de l'ensemble. Il est une singularité parmi les autres qui ne se positionne pas *au-dessus* mais *à côté* d'elles. Il ne peut donc être considéré comme plus universel que ce dont il est exemplaire, mais comme plus compréhensible (Agamben, 2002) : il permet de cerner un ensemble indéfini dans une occurrence, sa multiplicité dans une totalité. Ce que propose l'exemple, c'est de médier le rapport entre les termes d'un ensemble et leur signification en tant que membre de cet ensemble. Il expose leur rapport d'appartenance \in – tous les rapports d'appartenance – et du coup transforme les singularités en participant du groupe. Ainsi, l'exemple condense toutes les singularités en une et les expose comme appartenant au même ensemble : « [...] one for all, and all in itself » (Massumi, 2002: 18). En ce sens, il est l'une des formes du devenir-ensemble.

Dans ce chapitre, je propose de m'attarder à l'exemplarité des MIMIs pour les « musiques émergentes ». Dans la première partie, j'y explore les façons par lesquelles

ceux-ci se présentent comme l'exemple de la totalité des « musiques émergentes » et des horizons musicaux les peuplant. Un regard sur la face la plus visible de l'événement permet de donner un aperçu des façons par lesquelles les MIMIs mettent de l'avant leur exemplarité de la totalité des « musiques émergentes » par leur célébration. D'autre part, une attention est portée au processus de totalisation mis en œuvre au sein de l'événement afin de garantir que tous les artistes ou organismes possibles soient considérés dans le bassin des nominés potentiels. Dans la deuxième partie de ce chapitre, je m'attarde à l'exemplarité des MIMIs et aux façons de mettre en valeur ce qui doit être privilégié ou des acteurs qui incarnent des vertus à favoriser. J'y retrace notamment les façons par lesquelles une tension entre une vocation « éducative » et une autre visant à « attirer l'attention » s'y joue, entre autres à travers le choix de ce qui sera nominé aux MIMIs et par le vote. Enfin, dans la troisième partie, j'explore l'effectivité de l'exemplarité des MIMIs pour les « musiques émergentes », particulièrement par l'emphase mise sur le rock qu'elle suppose.

Totaliser

À chaque édition depuis 2000, une compilation CD de l'année est lancée en marge des MIMIs par les organisateurs du gala (voir Artistes variés, 2000; 2003, 2004b, 2005, 2006a)¹². Appelée depuis 2003 Québec émergent, cette compilation est accueillie à chaque fois par les critiques musicaux dans les quotidiens comme un portrait juste des « musiques émergentes »: « [...] la compilation double Québec émergent 2005 propose un passionnant tour d'horizon de la création musicale québécoise actuelle » (Vigneault, 2005a: 4). Cette conception de la compilation comme d'un « tour d'horizon » met de l'avant la fonction de guide qui semble lui être conféré par les journalistes. Le choix de pièces et d'artistes y figurant, provenant de toutes les déclinaisons de la « création musicale québécoise actuelle », lui confère un surplus d'acuité à cette fonction et contribue à la reconnaissance de la justesse du tour d'horizon qu'elle propose. En ce sens, si Québec émergent est considéré comme rendant bien compte de l'objet des MIMIs, c'est qu'il est dépeint comme une « [s]orte de journal de bord touche à tout de

¹² Au moment de la rédaction, je n'avais pas accès aux éditions 2001, 2002 et 2007 des compilations associées aux MIMIs.

l'année dernière [...] » (Lamarche, 2005c: B4). Dans le cas de cette compilation, toucher à tout c'est surtout y regrouper « tous les styles » et « toutes les langues » :

« Depuis quelques années déjà, la compilation Québec émergent offre aux mélomanes affamés de découvertes une photo instantanée de la scène underground de la province, toutes langues confondues et tous styles retenus. Sur les deux disques de la compilation 2006, ce sont près d'une quarantaine de pièces franchement hétéroclites qui ont été minutieusement choisies pour vous » (Papineau, 2006: B5)¹³.

Cette citation est intéressante pour deux raisons. Premièrement, l'expression « mélomane affamé de découvertes » souligne le rôle tenu par la compilation : à travers leur regroupement « total », elle rend visible l'ensemble des « musiques émergentes » aux mélomanes comme aux journalistes (voir Papineau, 2006) – j'y reviendrai. Deuxièmement, l'expression « toutes langues confondues et tous styles retenus » pointe vers une conception de Québec émergent comme rassemblant possiblement la totalité des « musiques émergentes ». Ainsi, il n'y aurait aucun absent sur la « photo instantanée » proposée par la compilation : elle condenserait dans sa singularité tous les genres musicaux – ou dans les mots de l'auteur, les styles – et les langues. La compilation est présentée comme embrassant « en totalité » ce qui sera, de façon plus large, l'objet des MIMIs : la *totalité* des « musiques émergentes ».

Célébrer la totalité

Les MIMIs, perçus comme un événement célébrant les « musiques émergentes », en proposent un condensé de toutes les déclinaisons. En effet, de nombreux aspects de la cérémonie sont mis à contribution afin de mettre de l'avant ce qui caractérise l'objet du gala : son hétérogénéité et les mouvements en son sein. Entre autres, les catégories utilisées pour les remises de prix lors de la cérémonie se modifient à chaque année. Cette particularité est perçue comme l'un de ses éléments les plus marquants : « [...] le gala des MIMIs remet des trophées [...] dans des catégories dont l'appellation change

¹³ Comme indiqué, cette citation se réfère à l'édition 2006 de Québec émergent. Le foisonnement des genres musicaux présents sur la compilation est une remarque des critiques revenant de façon récurrente à chacune des éditions. Entre autres en 2005 : « Trente-cinq chansons au total, fouillant tous les recoins de l'espace musical, du ragga-rap à l'électro-ambiante, en passant par la chanson assez classique et le rock coup de pied au cul. Des trucs bizarres, des trucs hyper accessibles, souvent novateurs et rarement emmerdants » (Vigneault, 2005a: 4).

d'une année à l'autre. Son refus des catégories préconçues, c'est justement la seule constante de ce gala hors norme [...] » (Renaud, 2004a: 11). Les changements annuels dans les appellations des catégories ne sont pas une caractéristique unique aux MIMIs, bien au contraire : les Grammys ont vu le nombre de catégories passer de 28 en 1958 à 105 en 2003, et du coup de nombreux changements s'y sont produits (Watson & Anand, 2006), tout comme au sein du gala de l'ADISQ, qui a connu régulièrement des mouvements dans les catégories utilisées (Grenier, Martin, & Deglise, 1996), entre autres. Tout comme ceux des autres galas, les organisateurs des MIMIs présentent cet état de fait comme le fruit de leur tentative afin de cerner du mieux qu'ils peuvent la totalité des déclinaisons musicales et de les transposer en prix remis au gala des MIMIs :

« [Selon Sarah Lévesques¹⁴] 'En ce qui a trait aux catégories, j'ai l'impression que ça va encore changer. Ça se veut un portrait de l'année. Dans l'année, il y a des secteurs ou des styles de musique qui évoluent plus que d'autres.' Par exemple, l'explosion de ska de l'an dernier s'est éteinte : six albums de ska ont été recensés cette année. Ils ont été placés, selon les tendances, dans le punk ou dans le pop » (Lamarche, 2002f: C1).

En 1996, cette conception des MIMIs comme devant cerner au mieux toutes les déclinaisons musicales du moment amène même les organisateurs à ajouter la catégorie *Fill-in the blank* pour laquelle le public était invité à proposer, par le biais d'un coupon disponible dans l'hebdomadaire culturel montréalais *Mirror*, les nominés et le libellé de la catégorie. Avec cette catégorie, les MIMIs se présentent comme au diapason de l'actualité des différents genres musicaux impliqués au sein des « musiques émergentes ». Elle permet d'éviter d'oublier des artistes, des genres ou des performances que le public votant jugerait importants ou méritants.

Le tableau 4.1 présente une liste des catégories utilisées au cours des cinq premières éditions du gala des MIMIs¹⁵. En 1995, sept catégories sur une possibilité de 28, soit 25% des prix remis, faisaient explicitement référence à des genres musicaux

¹⁴ Sarah Lévesques était l'une des membres de l'équipe de la SOPREF de 2001 à 2003. Elle était notamment responsable du recensement remis au gala des MIMIs et à la BANQ dont il sera question un peu plus loin.

¹⁵ La liste des catégories a été établie à partir de celles des gagnants publiée annuellement par les journalistes couvrant l'événement, des listes de mises en nomination fournies par la SOPREF et des bulletins de votes du public, lorsque disponibles. Il est possible que certaines catégories manquent ou que certaines appellations soient approximatives.

spécifiques : Artiste hip hop de l'année, Artiste lecture, Artiste world/reggae, Artiste hardcore/métal, Artiste punk alternatif de l'année, Artiste pop rock de l'année et Artiste techno industriel¹⁶. En 1996, leur nombre passe à huit sur 27, soit près de 30%. À la renaissance de la cérémonie, la progression de ce type de prix se poursuit : en 2000, 12 catégories sur 36 (33%) sont réservées à des genres particuliers, tandis qu'en 2001 cette proportion passe à 12 sur 26 (46%) et en 2002, à 12 sur 22 (54%). Ainsi, célébrer tout ce qui s'est passé au cours de l'année musicale, demeurer au diapason des mouvements au sein des « musiques émergentes », c'est entre autres ajuster les catégories faisant explicitement référence aux genres musicaux en en éliminant ou en ajoutant certaines, ou parfois en les transformant¹⁷. Entre autres, les modifications au sein des catégories associées de près ou de loin au genre techno ont été nombreuses et récurrentes, suivant les commentaires provenant des journalistes et des acteurs concernés¹⁸ de même que les perceptions des organisateurs des MIMIs :

« Aussi, l'an dernier, la catégorie techno s'est vu reprocher de ne pas faire la différence entre les DJ de clubs et les scratch DJs. Résultat, probablement aussi discutable pour d'autres, cette année, la techno est divisée en deux, orientée soit vers les planchers de danse, et nommée DJ Club, soit vers la recherche sonore, identifiée comme l'enveloppe ADSR ('attack, decay, sustain, release', une fonction de traitement de son sur les processeurs). Les scratch DJs ont été écartés de la partie, et les MIMIs, tentant de s'adapter, tiennent davantage compte de l'ampleur prise cette année par le techno minimal à Montréal (Akufen¹⁹, Tim

¹⁶ Sans définition explicite de chaque catégorie, il est difficile de déterminer si une catégorie est dédiée uniquement à un genre musical ou si elle est ouverte à tous. En ce sens, les proportions présentées dans ce paragraphe sont à prendre comme des approximations fondées sur les étiquettes des catégories.

¹⁷ Cette remarque fait écho à celle de l'un des participants aux Bazareries concernant le rapport ambigu des « musiques émergentes » au genres/styles musicaux soulignée au chapitre un. L'intervenant en question affirmait que « ce n'est pas un style » tout en donnant une liste ouverte de genres/styles y participant. En ce sens, les « musiques émergentes » y ont été décrites comme un ensemble mouvant et diffus, ne pouvant être synthétisé en un genre/style, entre autres.

¹⁸ Il est intéressant de noter que les MIMIs ne sont pas les seules à être confrontées aux critiques provenant des artistes ou producteurs visés et des journalistes. Entre autres, les Grammys aux États-Unis se sont vus régulièrement critiqués au sujet des catégories qu'ils utilisent, notamment dans le cas des genres rock, rap et « latin » (Watson & Anand, 2006).

¹⁹ Akufen est le nom d'artiste que s'est donné Marc Leclair, un DJ donnant notamment dans la techno minimale depuis 1999. Sous ce pseudonyme, il a produit de nombreux enregistrements sonores commercialisés sous la forme de disque vinyls ainsi qu'un album en 2002 – *My Way* – pour lequel il s'est mérité le prix MIMI de l'Enveloppe ADSR la même année. En 2004, il a participé à deux albums : l'un était essentiellement des remixages – *Fabric 17* – et l'autre, un album rassemblant également les contributions d'un autre artiste – *Blu Tribunal*. Akufen s'est vu remettre le prix Enveloppe ADSR dans le cadre de l'édition 2002 des MIMIs.

Hecker²⁰, Jetone²¹, Ghislain Poirier²², The User²³ et Herri Kopter²⁴) » (Lamarche, 2002f: C1).

Pour les MIMIs, apporter des modifications aux catégories – surtout en en ajoutant – permet de demeurer à jour en s’adaptant aux mouvements de genres musicaux conçus comme préexistants. Le tableau 4.1 permet de suivre la naissance, l’évolution et la mort de bien d’autres catégories faisant explicitement référence à des genres particuliers au sein de la totalité des « musiques émergentes » : entre autres, l’apparition et la disparition rapide du ska en 2000 et 2001, celle de la techno industrielle/« technodustry » lors des deux premières éditions des MIMIs, ou le schisme du hip hop sur une base linguistique en 2000.

²⁰ Actif dans le monde de la musique électronique depuis 1996, Tim Hecker s’est d’abord fait connaître dans Jetone – voire note 21 – avant de lancer son premier album Haunt Me, Haunt Me Do It Again sous son nom en 2001. Entre 2001 et 2006, il a lancé quatre autres albums sous le nom de Tim Hecker, dont Radio Amor (2003) qui a été accueilli chaleureusement par la critique internationale. En 2004, il a été mis en nomination dans la catégorie Album 2003 et Réalisation aux MIMIs.

²¹ Jetone est un projet musical à saveur techno mené par Tim Hecker. Il a produit plusieurs albums sous ce pseudonyme, dont Autumnmonia (2000) et Ultramarin (2001). Depuis 2001, Hecker travaille presque uniquement sous son véritable nom.

²² Ghislain Poirier est DJ depuis le début des années 2000. Il s’est fait connaître non seulement par le biais de ses albums, mais aussi par celui de ses remixages d’autres artistes établis dans des genres musicaux différents comme le hip hop, le pop et le rock. De 2005 à 2007, il organise régulièrement à Montréal des soirées appelées « Bounce le gros » dédiées à la diffusion d’artistes mettant de l’avant l’utilisation de la basse. Ghislain Poirier s’est forgé une solide réputation grâce à ses albums, dont Beats as Politics (2003), Breakdown (2005) et No Ground Under (2007). Il a notamment été mis en nomination à l’ADISQ dans la catégorie Album de l’année - musique électronique ou techno (2006 et 2007), a remporté le MIMI de la catégorie St-Urbain (2006) et a été mis en nomination au GAMIQ dans la catégorie Meilleur album électro (2006 et 2007), prix qu’il a d’ailleurs remporté en 2006.

²³ Collectif créé en 1997 à Montréal, The User s’est fait connaître principalement pour deux installations artistiques combinant l’architecture, les nouvelles technologies de communication et l’exploration sonore : Silophone et Symphonie pour imprimantes matricielles. Silophone met en scène l’utilisation d’un silo à grains désaffecté situé dans le vieux port de Montréal comme caisse de résonance pour des sons provenant de partout à travers le monde par le biais de l’Internet et du téléphone. De son côté, la Symphonie pour imprimantes matricielles propose une composition musicale jouée à l’aide d’anciennes imprimantes de bureau.

²⁴ Herri Kopter est un avatar sur disque créé et incarné par Jérôme Minière. Celui-ci est présent depuis 1996 sur disque avec Monde pour n’importe qui, qui sera suivi de La nuit éclaire le jour (1998), Jérôme Minière présente Herri Kopter (2001), Petit Cosmonaute (2002) et de Jérôme Minière chez Herri Kopter (2005). Reconnu pour ses textes autant que pour sa recherche musicale, Jérôme Minière s’est mérité le prix Auteur ou compositeur de l’année au gala de l’ADISQ 2003, entre autres.

Tableau 4.1. Répartition des catégories des cinq premières éditions du gala des MIMIs

Gala des MIMIs				
1995	1996	2000	2001	2002
Meilleur extrait d'album	Band métal de l'année	Affiche de l'année	Meilleur artiste hip hop	Artiste – chanson
Artiste le mieux habillé	Chanson de Montréal	Album de l'année	Meilleur groupe rock	Album de l'année
Artiste hip hop de l'année	Artiste hip hop/funk de l'année	Artiste funk ou urbain	Meilleur artiste musiques du monde	Simple de l'année
Prix délire collectif	Album de l'année	Artiste hardcore	Meilleur groupe métal	Artiste avant-garde
Meilleur DJ	Labatt Ice	Artiste hip hop anglo	Meilleur DJ	Artiste électronique
Artiste solo de l'année	Artiste solo de l'année	Artiste hip hop franco	Meilleur artiste electronica	Enveloppe ADSR
Artiste lecture	Performance orale 'spoken word'	Artiste musique actuelle	Meilleur artiste chanson	Inter-continental ballistic missile
Prix front person	Prix de l'ombre	Artiste musique du monde	Meilleur artiste pop	Spectacle de l'année
Prix humanitaire	Album de l'année	Artiste populaire	Meilleure bête de scène	Artiste hip hop urbain
Production sur scène de l'année	Artiste pop de l'année	Artiste rock	Meilleur artiste sur le plan international	Secret le mieux gardé
Prix nuage noir	Pochette de l'année	Artiste ska et big band	Meilleur album	Artiste
Artiste world/reggae	Meilleur extrait d'album de l'année	Artiste solo	Concert	Hardcore/Punk
Prix palpitations cardiaques	Artiste hardcore/punk	Artiste techno live	Simple de l'année	Artiste métal
Prix coiffure	Artiste alternatif	Chanson montréalaise	Vidéoclip	Artiste rockfort
Artiste hardcore/métal	Artiste world-reggae	Chanteur-performeur de l'année	Artiste avant-garde	Artiste rock'n'roll
Patron le plus agréable	Meilleur artiste en spectacle	Clip de l'année	Oralité	Artiste pop
Meilleur manutentionnaire, machiniste, technicien	Meilleur DJ	Concert de l'année	Artiste hardcore	Réalisateur de l'année
Vidéo indépendant de l'année	Groupe du futur	Coqueluche du millénaire	Artiste punk-rock	Pochette de disque de l'année
Le plus grand abonné des listes d'invités	Meilleure chanson sur Montréal	DJ club	Artiste ska	Vidéoclip de l'année
Artiste punk alternatif de l'année	Meilleur frontman	DJ techno ou scratch	Compilation de l'année	Artiste trad
Pochette de l'année	Meilleure émission de radio indépendante	Émission radio de l'année	Fanzine	Artiste du monde et reggae
Performance scénique de l'année	Artiste le mieux habillé	Fanzine de l'année	Émission de radio	Compilation de l'année
Album de l'année	Prix coiffure	ICBM	Site web	DJ club
Meilleur nouvel artiste	Catégorie 'Alterna-Babe'	Pochette de l'année	Réalisateur	
Meilleure chanson montréalaise	Catégorie 'Fill-in the blank'	Poésie lecture publique	Pochette de disque	
Prix hommage	Prix hommage	Prix bestial		
Artiste poprock de l'année	Prix 'Teknoindustry'	Prix de la chevelure		
Artiste techno industriel	Site web	Prix de la tenue vestimentaire		
		Producteur ou promoteur 99		
		Réalisateur de l'année		
		Simple de l'année		
		Site Internet		
		Sonorisateur		
		Studio le plus cheap		
		Travailleur de l'ombre		
		Secret le mieux gardé		

L'ajout de catégories faisant explicitement référence à des genres musicaux spécifiques doit permettre aux MIMIs de « s'adapter » et de cerner de façon plus adéquate la totalité des déclinaisons musicales. Or, comme en témoigne le tableau 4.2, en 2003 ces catégories sont abandonnées au profit d'autres, plus inclusives et « transgenres », tels que les prix Artiste transcendantal – « À celui (ou celle...) qui repousse les frontières du possible » –, Expéri-mental – « L'artiste qui rompt le plus radicalement avec les préjugés et les créneaux définis - langue, genre musical, préoccupations artistiques » –, Maudite Machine – « Le collectif artistique le plus rigoureux et démontrant le plus d'ardeur, spectacle et enregistrement confondus » – ou Artiste accompli – « L'artiste le plus visible et le plus constant » –, entre autres (pour les descriptions des catégories, voir Adler, 2003; Renaud, 2003a). En 2004 les modifications des catégories se poursuivent et des prix tels que Nova (artiste qui fera école), Denis Vanier (meilleurs textes), Feng shui (ambiances musicales ou facture sonore) et Guru (maturité artistique), entre autres, viennent s'ajouter à ceux de 2003 et en remplacer quelques-uns (voir Renaud, 2004a). Maintenant en partie les prix des trois éditions précédentes, le gala 2006 voit cependant le retour de catégories dédiées à certains genres : Prix électro et Prix rock, remis dans le cadre de concerts – j'y reviendrai plus loin.

Tableau 4.2. Répartition annuelle des catégories du gala des MIMIs pour les années 2003 à 2006

Gala des MIMIs			
2003	2004	2005	2006
Artiste transcendantal	Album 2003	Album 2004	Album
Maudite Machine	Chanson	Concert 2004	Groupe de l'année
Producteur-wiz	Étoile montante	Mini-album 2004 E.P.	Performance
Expéri-mental	Nova	Chanson	St-Urbain
Contenant	Power	Étoile montante	Étoile montante
Démo qui tue	Feng Shui	Power	International
Artiste accompli	Concert 2003	Feng shui	Chanson de l'année
International	Cosmopolitain	Cosmopolitain	Réalisation
Album	Bête de scène	St-Urbain	Feng shui
Chanson	Guru	Bête de scène	Cosmopolitain
	Réalisation	Mots-dits	Nova
	Image	Nova	Bourreau de tournée
	Denis Vanier	International	Prix électro
	Bourreaux de tournée	Réalisation	Prix rock
	International	Contenant	Fontain
	D.I.Y.	Fontain	
	Killer Demo		

L'apparition de catégories non dévolues à des genres particuliers ouvre la possibilité pour les MIMIs de « totaliser » les déclinaisons musicales en leur donnant toute la possibilité d'être nominées dans chacune des catégories. Plutôt que de cerner les genres musicaux en les exposant un à un à travers une catégorie dédiée, les MIMIs les présentent tous en tant que totalité par des prix transgenres :

« Exit les catégories des meilleurs groupes rock, trad, métal, punk, hip hop ou musique du monde. À bas la fragmentation des styles musicaux ! Dans une optique opposée à la tendance mondiale en matière de goût chez les mélomanes, l'organisation du gala des MIMI, un comité regroupant des membres de la SOPREF et des productions Greenland dirigé par Daniel Webster, veut refléter à la fois la diversité des talents et leur effort commun sur la route du succès » (Renaud, 2003a: E8).

Avec ces modifications, deux visages concomitants des MIMIs apparaissent : celui d'un événement qui prétend, d'une part, cerner toutes les déclinaisons musicales en ouvrant les catégories à tous, et d'autre part, d'en « refléter » la participation à un « effort commun ». Ainsi, les catégories transgenres mettent de l'avant les différences perçues par les MIMIs entre les genres et le caractère collectif de leur participation à la « totalité » des « musiques émergentes ». Les nouvelles catégories soulignent à la fois l'hétérogénéité des déclinaisons musicales et leur union sous l'exemplarité des MIMIs. En ce sens, les MIMIs agissent comme médiation (Hennion, 1993) de leur singularité et de leur totalité : il les fait devenir-ensemble.

La multiplication des catégories faisant explicitement référence aux genres au cours des cinq premières éditions des MIMIs permet de suivre les mouvements diagnostiqués au sein de la totalité des « musiques émergentes » par les organisateurs de l'événement. L'apparition des catégories transgenres en 2003 répond en partie à un de leurs arguments selon lequel les mouvements se multiplient à un point tel qu'en rendre compte est devenu ingérable :

« Ça nous apparaissait la meilleure façon de rendre justice au talent d'ici [...]. Non seulement parce qu'un certain nombre de groupes favoris seraient revenus dans plusieurs catégories, mais aussi parce que la production indépendante est tellement vaste cette année qu'il aurait été difficile de remettre un prix pour chacune des catégories » (Webster, dans Renaud, 2003a: E8).

Un trop grand nombre de catégories étant nécessaire, la solution est de mettre en évidence l'hétérogénéité de la « totalité » des déclinaisons musicales. Les MIMIs ont le rôle de cerner cette multiplication dans leurs catégories : ce ne sont plus des genres musicaux de façon individuelle qui sont mis de l'avant, mais la multiplicité en tant que telle. En ce sens, l'objet des MIMIs n'est pas uniquement un ensemble de familles disjointes en tant que disjointes, mais également le fait de ces disjonctions, c'est-à-dire leur multiplicité : « L'éclectisme de la scène n'aura donc jamais été aussi bien représenté avec les 17 catégories qui composent le gala cette année [en 2004] » (Robillard Laveaux, 2004c: 16)²⁵. Célébrer dans le gala l'éclectisme et la multiplicité fait également écho à un autre argument voulant que de plus en plus d'artistes et de productions sonores soient situés aux limites d'au moins deux genres. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut comprendre le commentaire de Webster cité plus haut selon lequel « un certain nombre de groupes favoris seraient revenus dans plusieurs catégories ». Pour les MIMIs, l'ingérabilité de la multiplication des catégories dévolues à des genres est liée au fait que les productions sonores de nombreux artistes sont perçues comme étant hybrides : des monstres – pour utiliser un terme emprunté à Deleuze et Guattari –, découlant d'entrelacements heureux ou non de plus d'une simple filiation²⁶. Déjà en 2001, des appels aux organisateurs pour des catégories rendant compte des croisements et de l'hybridation des genres musicaux se font entendre. Proposant différents aspects à donner aux trophées remis aux gagnants des MIMIs, un journaliste signale : « M is for mutant : Hybridization is breaking out all over. Let the award reflect that » (Bottenberg, 2001: 16)²⁷. Comme le montre la figure 4.1, il suggère de donner au trophée la forme d'un mutant afin de mieux rendre compte des mouvements au sein des genres musicaux.

²⁵ Comme l'explique un journaliste suite à la première édition des MIMIs utilisant les catégories « transgenres », chaque déclinaison y a trouvé son compte : « D'abord, cette année, les organisateurs du gala ont voulu décloisonner les styles en proposant des catégories plus générales. Pourquoi pas ? D'ailleurs, lorsqu'on regarde la liste des gagnants, on s'aperçoit que personne n'y a perdu au change puisque pratiquement chaque style a eu son récipiendaire » (Parazelli, 2003a: 30).

²⁶ Comme le souligne Sherry Simon, l'hybride remue les catégories traditionnelles : « [...] en posant un défi aux catégories pleines et pures, l'hybride déstabilise les certitudes et crée des effets de nouveauté et de dissonance. L'hybridité produit un choc, nous étonne et oblige à replacer nos repères » (Simon, 1999: 27).

²⁷ Le trophée des MIMIs avait la forme d'un M à cette époque. Il a par la suite pris la forme d'un microphone – j'y reviendrai.

Figure 4.1. Proposition de trophée mutant pour les MIMIs



Source : Bottenberg, 2001 : 16

L'ouverture des catégories permet à la fois aux MIMIs de rendre compte de cette hybridation, des mouvements effectifs en termes de genres musicaux ainsi que de leur multiplicité. Mais leur dénomination s'éloignant de la tradition des déclinaisons musicales, elles apparaissent nébuleuses pour plusieurs :

« Vous avez compris quelque chose aux catégories vous? 'La maudite machine', 'Expéri-mental', 'Contenant', 'Producteur-wizz'... C'était déjà assez compliqué de voter (parce que nous, journalistes, avons ce privilège!) que j'imagine un peu comment le public, les artistes finalement, ont dû réagir » (Baillargeon, 2003b: 16).

Bien souvent, des précisions supplémentaires sont nécessaires pour décrire les catégories au public présent dans la salle lors de la soirée de remise des prix : « As in the past years, a program was necessary to decipher some elliptic categories » (Zivitz, 2004a: D5). Avec l'arrivée des catégories transgenres, cette (nouvelle) nécessité de donner une description des prix signale l'évidence des genres pris séparément, comme principe directeur dans la catégorisation des acteurs, sons ou intervenants, entre autres. En effet, le fait que ce « besoin » apparaisse souligne le caractère superflu ou non nécessaire d'explications concernant les catégories dédiées à des genres spécifiques. Par ces nouvelles catégories, les MIMIs remettent en question l'évidence du genre comme principe directeur dans la détermination des prix en le posant comme imparfait et s'assurent de bien les célébrer *tous*, leur multiplicité ainsi que leur hybridation²⁸. Cette

²⁸ Le manque de précision des catégories amène même certains à se demander si le retour aux prix dédiés à des genres spécifiques n'est pas à favoriser : « Étant donné que le gala des MIMI désirait transformer sa formule et se démarquer de la 'tradition' des galas, il paraît clair que l'événement en est encore à chercher sa propre voie, originale, unique. Risquons néanmoins une recommandation : bien que la décision d'ouvrir les catégories au plus vaste registre musical possible soit honorable, il serait peut-être plus pertinent de couronner le meilleur groupe punk, rap ou électronique de l'année, comme cela se faisait l'an

totalisation effectuée par les MIMIs dépasse le cercle du connu. En effet, pour le gala, présenter *tout* consiste à laisser les catégories ouvertes à des horizons musicaux jusque là inconnus des organisateurs, comme des personnes présentes dans la salle le soir de l'événement, entre autres :

« Getting the mix right is an evolving process. The focus is not just on the winners, but on the event, which provides a meeting point for bands, fans and movers-and-shakers from different camps. 'The MIMIs succeed in getting everyone together under one roof, once in a year,' Webster said. 'It's like a party – you invite some people you know, some people you don't know' » (Dunlevy, 2006: D3).

Par ces catégories, les MIMIs ne produisent pas que des acteurs méritant individuels – artistes, intervenants, productions sonores, performances, etc. – en tant que regroupés sous des étendards particuliers, mais également la totalité des « musiques émergentes » et les mouvements qui s'y passent : qu'ils soient connus ou inconnus et qu'ils demeurent inconnus ou non.

Comme je l'ai déjà précisé, la totalisation opérée par les MIMIs participe à produire ce qu'elle célèbre à la fois en tant que genres, qu'hybridation et que multiplicité. Mais ce processus de totalisation sert également à couvrir la « totalité » des disjonctions linguistiques – lesquelles sont souvent résumées par les commentateurs culturels dans les médias montréalais comme distinguant « les deux solitudes » : « It's the dark secret behind Montreal's dashing cosmopolitan front. 'The two solitudes' is not just an abstract political concept; it's a reality that extends all the way down to our musical preferences » (Dunlevy, 2006: D3)²⁹. Au sein même de l'organisation des MIMIs, cette tentative de rendre compte des « deux solitudes » est tributaire de la forte association du gala et de son organisateur, Webster, à la solitude-anglophone. Ainsi, en relatant l'histoire des MIMIs, un journaliste en présente la trajectoire à travers la disjonction anglophone/francophone :

dernier » (Renaud, 2003c: C4). Ce point de vue s'incarnera entre autres dans le GAMIQ, sur lequel je reviendrai plus loin.

²⁹ C'est souvent en termes de connaissance de l'une par l'autre qu'est cadrée la disjonction des deux solitudes linguistiques : « Une autre question épineuse [...] concerne le peu de connaissances que peut avoir la scène francophone de la scène anglophone et inversement. Même les styles de musique ne sont pas vus de la même façon » (Lamarche, 2002f: C1).

« Originally an anglo hipster love-in featuring a who's who of Bifteck³⁰ regulars and an award for best hair, the event has flip-flopped in recent years (going almost all-franco at one point), but seems to be finally arriving at a happy medium, recognizing bands on both sides of the divide and helping to bring everyone closer in the process » (Dunlevy, 2006: D3).

La possibilité pour le gala de passer d'une « solitude » à l'autre sous-entend qu'elles sont liées à des filiations distinctes. Totaliser les deux solitudes demande l'utilisation de techniques de rapprochement entre les MIMIs et chacune d'elles, comme l'emploi d'intermédiaires culturels tels que « [...] Annie Massicotte, relationniste engagée afin de créer un pont entre le MIMI et la scène francophone, tenue dans une certaine ignorance depuis l'annonce du gala en mars dernier » (Robillard Laveaux, 2006c: 16)³¹. Ce que font les MIMIs est d'exposer la possibilité de toutes ces solitudes afin de les faire entrer dans ce qui fait l'objet du gala. Comme l'explique Webster, il s'agit d'intégrer toutes les solitudes : « Maintenant notre rôle consiste à la supporter et à la reconnaître, puis à intégrer tous ceux et celles qui la composent : anglos, francos et allophones » (Webster, dans Poitras, 2006: 16). Ce que font les MIMIs, c'est d'offrir un condensé de la totalité des horizons musicaux, de leur multiplicité – musicale ou linguistique – et de leur hybridation.

L'une des modalités de cette totalisation, l'une des conditions permettant de bien rendre compte de la totalité des « musiques émergentes », est l'équilibre. Avec les MIMIs, cette notion prend le devant de la scène lorsque vient le moment de mesurer sa représentativité de la totalité *en tant que* totalité. En effet, lorsque pensés en tant que représentation de cette totalité, il devient important pour les MIMIs de bien équilibrer les catégories, les nominés et les gagnants, tout comme les présentateurs des prix et les

³⁰ Le Bifteck est un bar situé sur la rue St-Laurent. Comme cette citation le laisse entendre, il est surtout associé à la scène anglophone.

³¹ Une autre technique est de donner aux catégories des noms pouvant être lus dans les deux langues – voir les exemples dans le tableau 4.2 – mais c'est aussi de transformer certains afin de les adapter à chacune d'entre elles : « Par exemple, la catégorie 'chanson', chez les Francos, devient 'Performer-Composer' du côté anglophone. Simple caprice? [Selon Sarah Lévesque :] 'Certains anglophones trouvent que c'est trop français, les MIMIs. Pourtant, au départ, les MIMIs, c'est anglo [Montreal International Music Initiative]. C'est peut-être le retour du balancier.' Sarah Lévesque explique que certains des intervenants de la scène anglophone connaissent si peu la chanson québécoise qu'ils pensent à Félix Leclerc lorsqu'on leur parle de cette catégorie. [...] 'Pour Jean-Robert Bisailon, ce n'est pas parce que la chanson se transforme que le mot perd de son importance. Chanson, par contre, c'est péjoratif dans la tête d'un Anglais, alors la catégorie est devenue 'Performer-Composer'' » (Lamarche, 2002f: C1).

artistes venant ponctuer la cérémonie par des performances musicales, entre autres. En ce sens, il devient crucial d'équilibrer le gala, notamment par rapport aux « deux solitudes » :

« We try to balance it in the show, we try to balance it in the jury, we try to balance it in the promotion, [...] but it's always going to appear one way or the other. And the perception that it's become more of a francophone thing is not a francophone perception at all, because francophones go, 'Well, it's always half English' » (Webster, dans Zivitz, 2004b: D1).

La méthode pour équilibrer mise en branle par les MIMIs est, entre autres, d'inviter des artistes associés aux « deux solitudes » à participer à la soirée du gala. Cette méthode n'implique pas d'étalon particulier avec lequel mesurer la représentation de la totalité, mais un procédé visant à la garantir tout en la résumant. Équilibrer permet au gala des MIMIs de totaliser en faisant l'économie d'inclure de façon explicite toutes les disjonctions des horizons musicaux du Québec à l'intérieur du gala. Il rend gérable la multiplication en condensant la totalité en quelques occurrences permettant aux MIMIs d'être exemplaires :

« En allant chercher Think About Life³², Angela Desveaux³³, We Are Wolves³⁴, Call Me Poupée, Les Breastfeeders³⁵ et Plaster, le MIMI a rassemblé des gros joueurs de la scène anglo et franco sur une même scène. Une représentativité qui s'est aussi ressentie tout au long de la soirée grâce à des présentations souvent bilingues » (Robillard Laveaux, 2006g: 16)³⁶.

³² Think About Life est un groupe formé à Montréal en 2005. Après s'être fait remarquer en participant à des tournées de spectacles aux États-Unis, le groupe lance en 2006 son premier album éponyme. Think About Life a été mis en nomination dans la catégorie Étoile montante dans le cadre de l'édition 2006 des MIMIs.

³³ Angela Desveaux est une auteure compositrice interprète offrant de la musique aux consonances parfois décrites comme country, folk ou pop. En 2006, elle lance son premier album solo : Wandering Eyes. La même année, Angela Desveaux a été mise en nomination dans la catégorie Étoile montante dans le cadre des MIMIs.

³⁴ Créé en 2000 à Montréal, We Are Wolves s'est fait connaître avec son premier album paru en 2005 et intitulé Non stop je te plie en deux. Cette production leur a permis d'attirer l'attention de médias internationaux, tels que Rolling Stone et Spin, et est suivi en 2007 par un nouvel album intitulé : Total magique.

³⁵ Les Breastfeeders est un groupe créé en 1999. En 2004, ils lancent leur premier album, Déjeuner sur l'herbe, qui est suivi de Les matins de grands soirs en 2006. Les Breastfeeders ont remporté le prix Performance aux MIMIs (2006) et ont été mis en nomination dans les catégories Secret le mieux gardé (2001) et Album (2006) dans le cadre des MIMIs ainsi que Meilleur album rock'n'roll au GAMIQ en 2007. Le groupe a également été mis en nomination pour le prix Félix de l'Album de l'année - alternatif au gala de l'ADISQ 2007.

³⁶ Les premières éditions du gala des MIMIs sont d'ailleurs remises en questions par des journalistes qui y voient une mauvaise balance entre la solitude-anglophone et la solitude-francophone : ils reprochent au

Équilibrer est en ce sens essentiel à l'exemple que sont les MIMIs en assurant que les détails qui la composent célèbreront au mieux la totalité des « musiques émergentes » – la « représentativité ressentie », pour reprendre les termes utilisés dans la dernière citation³⁷. Pour les MIMIs, équilibrer permet de mettre le détail – entre autres, les artistes se produisant sur scène le soir du gala – au service de leur exemplarité en assurant leur représentativité. Pour l'exemple, ses détails sont ses conditions de félicité :

« The success of the example hinges on the details. Every little one matters. At each new detail, the example runs the risk of falling apart, of its unity of self-relation becoming a jumble. Every detail is essential to the case. This means that the details making up the example partake of its singularity » (Massumi, 2002: 18).

En permettant de faire l'économie de toutes les disjonctions, et non de la totalité, l'équilibre agit comme mode d'échantillonnage. Équilibrer le gala, c'est assurer que le condensé proposé, l'échantillon – que ce soit en termes de catégories, de juges, de présentateurs, de performances, de gagnants ou de nominés, entre autres – soit tout autant représentatif de l'ensemble que d'une taille gérable. Il incorpore ses détails afin de les rendre plus compréhensibles, il leur accorde un surplus de sens en les inscrivant dans son exemplarité.

Processus de totalisation : du délégué au recensement

Un coup d'oeil rapide à un manuel d'introduction à l'analyse statistique (entre autres, Gilles, 1994) nous rappelle qu'un échantillon induit une population de référence, un ensemble regroupant la totalité des unités possibles. Ceci pose un défi particulier aux MIMIs : comment tracer la ligne permettant de délimiter ce qui fait partie de cette totalité à échantillonner et à célébrer dans une cérémonie de remise de prix, ce qui est l'objet du gala ? En fait, tracer cette ligne, c'est déterminer les conditions de l'appartenance à l'ensemble. L'exemplarité des MIMIs implique qu'ils font partie d'un ensemble tout en inférant les modalités de participation à la totalité. Comme l'explique

gala de n'être animé qu'en anglais et aux organisateurs de n'avoir invité que des artistes associés à la solitude-anglophone (entre autres, voir Saulnier, 1995).

³⁷ La préoccupation pour une représentation adéquate des différentes disjonctions linguistiques n'est pas unique au gala des MIMIs (entre autres, voir Young, 2006).

Steven DeCaroli, il s'agit là de l'une des principales caractéristiques de l'exemple : « [...] the example is at one and the same time a member of a set and the defining criteria of that set » (DeCaroli, 2001: 10). La possibilité d'équilibrer le gala est tributaire de la détermination des limites de son exemplarité :

« L'underground préfère se dire émergent. Mais où commence l'indépendance ? [...] La marge implique un centre, donc des frontières. Elles sont de plus en plus mouvantes et perméables, ces limites, mais elles existent toujours. Comme on dit dans le journalisme, voici donc le portrait d'une frontière difficile à délimiter » (Lamarche, 2002f: C1).

L'exemple implique les limites de son exemplarité, limites qui ne sont pas tracées autour de l'ensemble, comme un bord, mais sont plutôt proposées comme conditions à l'appartenance. Le gala des MIMIs apporte avec lui les limites de sa totalisation : tout à l'intérieur des limites y est – tout ce qui appartient à l'ensemble s'y trouve exemplifié – mais tout ne peut être à l'intérieur des limites – ce n'est pas tout qui appartient à l'ensemble.

L'une des façons de déterminer la population de référence, la totalité de laquelle les MIMIs sont un exemple, est de déléguer cette tâche à d'autres qui prendront cette décision : d'ailleurs ils seront appelés des délégués par les commentateurs et les organisateurs de la cérémonie. En 1995, lors de la première édition du gala, ces délégués – qui, comme il sera montré plus loin, seront chargés d'une mission de plus en plus précise – étaient nommés sur la base de la reconnaissance par les organisateurs du gala de leur appartenance à l'objet des MIMIs. Ils sont, eux-aussi, des « détails », ou plutôt des « micro-exemples » (Massumi, 2002), pouvant mettre en péril ou assurer l'exemplarité des MIMIs. C'est une logique circulaire demandant à des délégués choisis comme membres de l'ensemble de déterminer les conditions de l'appartenance à celui-ci. Lors de leur première rencontre, des discussions eurent lieu entre les délégués concernant leur exemplarité : est-ce qu'ils valaient pour toutes les singularités de l'ensemble ? Leur nomination, faite principalement par Webster, pouvait mettre en péril l'exemplarité des MIMIs : de 40 délégués, le groupe passa alors à 80 (Cummins, 1995; Yurkiw, 1995). En ce sens, la micro-exemplarité du groupe de délégués est, elle aussi, tributaire d'un échantillonnage le plus « équilibré » possible :

« After our first delegate meeting, some people thought that certain areas weren't being represented [...] so we had more names submitted and we considered a lot more people as delegates. We wanted to balance it out a little more and get a broader consensus in terms of the nominees » (Webster, dans Yurkiw, 1995: 16)³⁸.

Ce sont ces délégués qui devaient tracer la frontière entre ce qui peut et ne peut pas être en lice au gala des MIMIs en décrétant qui pourrait être mis en nomination – c'est à dire, qui appartient à l'ensemble exemplifié par les MIMIs – et dans quelle catégorie. Du coup, ils nommaient ces artistes, produits et artisans comme, entre autres, « assez indépendants » – je reviendrai plus loin sur cette notion d'indépendance – pour être reflétés par un gala de « l'industrie musicale indépendante de Montréal » :

« And the delegates themselves made the decision wheter or not something was independent enough. If 30 delegates – who are all independent music aficionados, so to speak – said that you were independent, then you were independent enough. We weren't going to draw the line in terms of a record company or a managment company » (Webster, dans Yurkiw, 1995: 16).

Les délégués incarnent eux mêmes la condition d'appartenance à l'ensemble. Leur exemplarité leur donne la force de médier par leur jugement la signification de certains artistes, produits, ou artisans, entre autres, comme membres du groupe célébré par les MIMIs. Outre les délégués, aucun critère à l'appartenance n'est explicité³⁹.

Comme il a déjà été souligné, l'utilisation des délégués en tant que condition d'appartenance à l'ensemble exemplifié par les MIMIs suppose leur propre micro-exemplarité. Le choix de ces délégués qui incarnent les conditions d'appartenance à la

³⁸ Malgré l'effort de Greenland, Webster et des délégués de produire un bassin de nominés le plus équilibré et exemplaire qui soit, de nombreux commentaires remettent en question son exemplarité. En 1995, une section particulière de l'hebdomadaire culturel Mirror de Montréal est dédiée à la retranscription de messages à caractères éditoriaux laissés sur une boîte vocale vouée à cet effet (Rant Line – 271-RANT). De nombreuses plaintes concernant les choix faits par les délégués peuvent y être retracées : « I'd like to say that the MIMI nominations comittee sucks » (Anonyme, dans "Rant Line," 1995a: 19) ; ou « It's funny, out of these 40 [*sic*] delegates, how many of them were Black ? Out of that, how many of them know hip hop ? By their choices, obviously they don't know shit » (Anonyme, dans "Rant Line," 1995b: 21).

³⁹ Les limites de la totalité produite par les délégués font l'objet de commentaires : « Maybe they didn't include everybody this year that they should have. But for a first attempt I think they did a really good job. [...] I hope it means that the membership in the music scene will grow » (Popper, membre du groupe My Dog Popper, dans Waters, 1995: 15). Il est également à noter que la catégorie Fill-in the blank utilisée lors de l'édition de 1996 permet tout de même à d'autres que les délégués de proposer de possibles nominations.

totalité se fonde sur un critère, qui est du coup celui de leur exemplarité : l'indépendance. Comme l'exprime Webster : « If you promoted or were involved in independent [music] events in Montreal, you were eligible to be a delegate » (Webster, dans Yurkiw, 1995: 16). Ainsi, des journalistes, des producteurs de spectacles, des disquaires, des propriétaires de salles de spectacles ou des représentants de radios communautaires peuvent faire partie des délégués. Ce qui lie les délégués entre eux – et à partir de 2000, les membres du nouveau comité de mise en nomination – et qui leur permet de « micro-exemplifier », est leur participation aux activités industrielles : ils font partie, selon Greenland et Webster, d'un « core of indie music bizzers » (Yurkiw, 1995: 15). Le choix des délégués permet non seulement d'assurer la totalisation de la population de référence de l'exemple-MIMIs, mais permet également d'affirmer l'existence d'une industrie la supportant. En effet, les premières éditions des MIMIs proposent de mettre de l'avant *l'existence même* d'une industrie musicale autre que celle de l'ADISQ :

« Le défi du premier gala, c'était de réunir tout ce beau monde pour une première fois dans une même salle [...]. Ce n'est pas tout le monde qui savait, en 1995, qu'il existe une industrie musicale alternative à Montréal. Nous avons alors réussi à démontrer que cette scène était bien vivante » (Webster, dans Poitras, 2006: 16)⁴⁰.

Les délégués et les jurys sont les micro-exemples d'une industrie, une forme « [...] [d']académie de l'underground [...] » (Jodoin, 2006: 16). Lors des deux premières éditions du gala des MIMIs, cette industrie autre se qualifie : les mots composant alors le sigle MIMI sont Montreal Independant Music Industry. L'industrie autre est dite « indépendante »⁴¹ par le gala, mais dès la première édition des MIMIs en 1995, la pertinence d'utiliser ce terme pour la caractériser est remise en question :

⁴⁰ C'est également l'avis de quelques chroniqueurs musicaux dans les quotidiens montréalais : « In its early years, the MIMIs didn't so much acknowledge the best of Montreal's music scene as the facts that a local scene existed at all below the vedette level » (Zivitz, 2004b: D1).

⁴¹ La relation antagoniste que le gala des MIMIs a avec l'ADISQ (Baillargeon, 2001) laisse entendre que cette dernière ne serait pas indépendante, ou le serait moins. Cette vision de l'indépendance comme l'autre marginalisé – peuplé « de parias, de refoulés et d'enragés [...], las d'être constamment snobés par l'establishment culturel québécois » (Titely, 2002b: 18) – cohabite difficilement avec la place qu'occupent les compagnies indépendantes au sein des industries musicales du Québec. En effet, depuis le milieu des années 1980, celles-ci se sont imposées comme d'importants joueurs au niveau de la production et de la distribution du disque dans la province (Ernst & Young, 1995; Grenier, 1993).

« Par ailleurs, et toujours concernant les MIMIs, il semble y avoir chez les anglophones une méconnaissance étonnante de l'industrie musicale québécoise. Avec un acronyme comme MIMI (qui veut dire Montreal Independent Music Industry Awards), on serait porté à croire que les multinationales détiennent la grande part du marché local. Ce qui est entièrement faux » (Saulnier, 1995: 24).

L'utilisation de l'indépendance pour qualifier l'industrie visée par les MIMIs laisse entrevoir une coupure nette entre deux industries, l'une indépendante et l'autre non. Au sein des MIMIs, la tendance de l'ADISQ à se définir comme reflétant l'industrie musicale québécoise⁴² sera décriée : selon les organisateurs de la cérémonie, au moins deux industries cohabitent, évoluent en parallèle. Mais les MIMIs présentent cette distinction comme une variation « d'indépendance » d'une entreprise ou d'un artiste à un autre :

« Les Abdigradationnistes ne sont pas Mara Tremblay⁴³. Par exemple, les premiers 'gossent' presque eux-mêmes les pochettes de leur 500 copies, la seconde est soutenue par l'équivalent local d'un *major*, Audiogram⁴⁴, avec l'appareil promotionnel à sa suite » (Lamarche, 2002f: C1).

En 2000, lors de la troisième édition, l'acronyme ne désigne plus les Montréal Independent Music Industry Awards, mais la Montréal International Music Initiative. Dans l'appellation, la composante industrielle et « indépendante » est effacée pour faire place à quelque visée internationale. Comme le souligne plus tard Webster, les MIMIs cherchent alors à mettre en valeur les artisans dont le travail est « exportable » (voir

⁴² Un rappel s'impose ici : au chapitre trois il a été mentionné que l'ADISQ s'est vue conférer le rôle de (seule) représentante de l'industrie de la musique pour le secteur d'activité culturel qu'est la musique devant la CRAAAP.

⁴³ Connue au cours des années 1990 comme violoniste pour les formations les Frères à cheval et les Colocs, Mara Tremblay poursuit une carrière solo depuis 1999 et compte trois albums – tous acclamés par la critique – à son actif en 2008 : Le Chihuahua (1999), Papillons (2001) et Les nouvelles lunes (2005). Elle a remporté les MIMIS dans les catégories Artiste solo (2000), Artiste – Chanson (2002), Album de l'année (2002) et Simple de l'année (2002). Elle a également été mise en nomination dans les catégories Révélation (1999), Auteur ou compositeur de l'année (1999 et 2005), Album de l'année – folk contemporain (2005) ainsi que Interprète féminine de l'année (1999, 2005, 2006 et 2007), entre autres.

⁴⁴ Fondée en 1984, Audiogram s'impose rapidement comme l'une des plus importantes entreprises indépendantes de la musique au Québec. En quelques années, elle produit plusieurs auteurs, compositeurs et interprètes à succès. Michel Bélanger, le président fondateur d'Audiogram a également occupé la fonction de président de l'ADISQ de 1995 à 1997. Outre les succès individuels de ses artistes, Audiogram s'est mérité les prix Félix Maison de disques de l'année (1987, 1988, 2004, 2006 et 2007) et Producteur de disques de l'année (2004, 2006 et 2007), par exemple. L'entreprise a, entre autres, également été mise en nomination pour les prix Équipe de promotion de l'année (2006, 2007) et Équipe de relations de presse de l'année (2007).

Leclair, 2006; Poitras, 2006). Ce changement ne désamorce cependant pas la micro-exemplarité de l'existence d'une industrie autre – j'y reviendrai.

L'un des changements survenus pendant les trois années au cours desquelles les MIMIs ont été absents du paysage culturel montréalais est l'association de la SOPREF et de Greenland Productions à leur organisation. Entre la deuxième (1996) et la troisième édition (2000), des rapprochements ont été faits entre ces deux organismes importants :

« [...] le MIMI allait compléter son équipe avec l'arrivée de Jean-Robert Bisailon, directeur de la SOPREF (Société pour la promotion de la relève de l'espace francophone) en 1998. En fait, l'apport de Bisailon était surtout informel au début, puisque [...] le MIMI n'avait pas eu lieu en 98, ni en 99 » (Titley, 2002b: 18).

Cette collaboration prend la forme d'un recensement, dont la SOPREF a la responsabilité. Ce nouveau processus de détermination de ce qui est exemplifié par les MIMIs est pris en charge par l'organisation afin d'assurer que la totalité soit couverte :

« Dans le but de mettre à profit le large recensement annuel de la SOPREF et de nous assurer une représentation de toutes les musiques de créneaux québécoises lors du gala MIMI, la SOPREF a offert à ce dernier d'en coordonner le processus de scrutin. Comme tout gala, le MIMI est réducteur et ne peut parvenir à témoigner de toutes les subtilités qu'impliquent les démarches créatives courantes, il s'efforce à y tendre et c'est dans cet esprit que la SOPREF participe à l'exercice » (SOPREF, 2004: 10)⁴⁵.

Le recensement s'inscrit dans un projet de détermination la plus précise possible de la population de référence afin que les MIMIs puissent tendre à « témoigner de toutes les subtilités qu'impliquent les démarches créatives courantes ». Comme tout recensement, ce processus relie un corps à un ensemble – une population – sous certaines conditions, qu'elles soient spatiales (il faut qu'il se situe dans les limites territoriales d'un État, notamment), citoyennes (entre autres, lors du recensement de 1860 aux États-Unis, le corps d'un esclave ne comptait que pour 0,6 corps blanc libre (Curtis, 2002)) ou autres. Comme le propose Bruce Curtis (2002), la population est à la fois l'objet sur lequel porte le recensement et son résultat en tant que configuration d'un ensemble. Le recensement organise les observations d'unités en un large portrait statistique ou en un

⁴⁵ Il est à noter que le recensement n'est pas le Bottin des musiques amplifiées (BDMA) mais participe à sa mise à jour. Sur le BDMA, voir le chapitre deux de cette thèse.

dénombrement de *tous les individus qui importent* au recenseur. La population sur laquelle porte le recensement effectué par la SOPREF est également produite par lui : il fait surfacer la population de référence comme son propre objet d'investigation et la livre aux MIMIs.

Pour produire le recensement, la SOPREF récolte de l'information de plusieurs façons afin de s'assurer qu'elle n'oublie rien de la totalité. Outre des messages envoyés à ses membres pour qu'ils se déclarent eux-mêmes au recenseur dont il tient le rôle (voir SOPREF & Fondation Marbelus, 2006) et l'examen systématique des communiqués de presse reçus au cours de l'année (SOPREF, 2005b), l'organisme utilise les médias afin de produire son recensement :

« Le recensement annuel est devenu un projet phare pour l'association. De plus en plus de démarches permettent de le compléter et de parvenir à identifier un nombre grandissant de productions québécoises sur disque. Cette année, le recensement annuel a été effectué par Cynthia Bellemare en remplacement de Sarah Lévesque. Débuté sur le tard, en décembre, le recensement a été facilité par le nombre d'artistes possédant un site Web à jour ainsi que par l'épluchage des journaux hebdomadaires qui ont été conservés à cette fin au cours de l'année. Ainsi, le recensement annuel 2003 se chiffre à 395 productions indépendantes » (SOPREF, 2004: 10).

Le rôle d'ancrage permettant à la SOPREF de fixer son action de recensement est joué par la production sur disque dans l'année de calendrier précédente (Lamarche, 2002f). Ce qui importe au recenseur, ce qui peut être capté par le recensement en tant que disque, n'est pas soumis à des critères serrés. En effet, presque tous les disques peuvent être recensés :

« On accepte presque tout, mais en général, on ne prend pas les CD-R pirates. Même des gens qui produisent moins de 150 copies de leur album, comme Les Georges Leningrad⁴⁶, sont acceptés. Ils ne se rendront peut-être pas en nomination, mais ils sont considérés » (Lévesque, dans Lamarche, 2002e: C2).

⁴⁶ Groupe montréalais se réclamant de la « musique pétrochimique » et reconnu pour ses prestations scéniques endiablées. Créé en 2000, le groupe se saborde en 2007. Entre temps, il produit trois albums complets – *Deux hot-dogs moutarde chou* (2002), *Sur les traces de Black Eskimo* (2004) et *Sangue Puro* (2006). Le groupe a été mis en nomination dans la catégorie Concert et s'est mérité le prix Nova aux MIMIs 2004. Les Georges Leningrad ont également reçu le prix du Meilleur album expérimental au GAMIQ 2007.

La large acception de la production sur disque permet aux différents acteurs d'appartenir à l'ensemble : le recensement les résume à la production d'un disque afin de les faire entrer dans l'inventaire qu'il dresse de la totalité. En fait, la population de référence dressée par la SOPREF n'est pas peuplée de corps – comme le veut la conception traditionnelle du recensement – mais de disques⁴⁷. En cela, elle est très apparentée à la population produite par l'industrie qui privilégie également l'enregistrement sonore comme unité de base de son recensement. Malgré cela, ce ne sont pas que des disques qui sont mis en nomination, mais également des artistes ou des artisans gravitant autour d'eux. Ceci implique que le disque est à la fois le mode d'objectivation de l'ensemble et la condition d'appartenance à l'ensemble exemplifié par les MIMIs. Ce qui est recensé n'est pas la population de référence pensée en termes de corps qui sont donnés et qu'il ne reste qu'à compter, mais leur participation à la totalité mesurée à l'aide de leur « activité sur disque » (SOPREF, 2006d: 10) telle que les médias, les communiqués reçus ou les auto-déclarations des membres de la SOPREF en témoignent. Du point de vue du gala, leur appartenance à l'ensemble exemplifié par les MIMIs est tributaire non pas de leur genre musical, de leur provenance ou de leur affiliation industrielle, mais bien de l'apparition ou non de leur disque dans le recensement.

Le recensement effectué par la SOPREF est produit selon une méthode partiellement explicitée par l'organisme. Cette méthode confère une certaine systématique au processus de totalisation des MIMIs qui découle d'une pratique de recensement normalisée en deux étapes :

« Pendant plusieurs mois, de nombreux intervenants du milieu se sont joints à Sarah Lévesque pour élaborer le processus de recensement MIMI. Dans tous les cas, la méthode utilisée est la même, d'abord Sarah Lévesque recense les albums sortis en 2001 en s'informant auprès des maisons de disques, artistes indépendants et radios communautaires et étudiantes. Lorsque la liste longue est formée, le comité formé des producteurs de l'événement cités plus haut, écoutent ces albums pour déterminer leur disposition dans les catégories » (SOPREF, 2002a: 22).

⁴⁷ Comme la SOPREF l'exprime elle-même : « La production du recensement permet de témoigner de l'activité du disque dans des créneaux spécialisés et de compléter les données compilées par les autres associations sectorielles. » (SOPREF, 2006d: 10). En 2006, l'organisme ajoute à ce volet le recensement de vidéoclips (SOPREF, 2006a).

Recenser, lister et disposer en catégories. Le recensement ne s'arrête pas à la collation des « activités sur disque » telle que les médias, les communiqués reçus ou les auto-déclarations des membres de la SOPREF en témoignent. Il implique également d'en dresser une liste, de les disposer pour qu'il soit possible de les embrasser tous du regard. De telles listes sont produites (voir Bellemare, 2004) et sont utilisées afin de manier cette totalité : elles sont envoyées à un comité, elles sont partagées avec la BANQ et avec Bibliothèque et Archives Canada. Des dénombrements et des statistiques sont produits à partir de ces listes. Il devient ainsi possible d'affirmer sur leur base que le nombre de productions recensées augmente : de 200 en 2002, elles passent à 270 en 2003 (Renaud, 2003a), à 395 lors de la septième édition (Doyon, 2004)⁴⁸, atteignent 480 pour l'édition de 2005 (Doyon, 2005) et 413 pour l'édition 2006 (SOPREF, 2006d). La liste permet également des comparaisons entre le recensement du gala des MIMIs et celui produit par l'ADISQ : entre autres, en 2004 20% des productions recensées pour les MIMIs l'avaient été également par l'ADISQ (voir Doyon, 2004)⁴⁹. L'écart entre les deux recensements est explicable notamment par les méthodes différentes utilisées par ces deux organismes : contrairement à la SOPREF qui multiplie les façons de récolter les informations sur les « activités sur disque », l'ADISQ ne comptabilise que les albums auto-déclarés par ses membres (ADISQ, 2006)⁵⁰. Enfin, un comité est chargé de distribuer les « activités sur disque » parmi les catégories du gala des MIMIs. Cette distribution est tributaire de l'écoute des disques par les membres du comité et de leur jugement quant à leur position au sein des catégories retenues. À chacun son rôle : à Lévesque (de 2001 à 2003) ou Bellemare (de 2004 à 2007) de colliger les activités sur disque et de dresser la liste, au comité de les juger et de les disposer. Pour les organisateurs des MIMIs, cette méthode de recensement qui est la même « dans tous les cas » est gage de rigueur. Comme l'explique l'une des responsables du recensement en

⁴⁸ Cette augmentation est décrite comme le résultat tout autant de l'amélioration des techniques de recensement que de la croissance de l'activité sur disque (Doyon, 2004).

⁴⁹ En juillet 2002, une étude estimait que moins de 10% des membres de la SOPREF étaient également membres de l'ADISQ (M. Bisailon, 2002).

⁵⁰ Même si les périodes couvertes sont différentes, l'écart du nombre d'unités comptées par les deux organismes est relativement important : pour la période 2003-2004, l'ADISQ recensait 156 disques (ADISQ, 2004) soit 239 de moins que la SOPREF, alors que pour les périodes 2004-2005 et 2005-2006 elle en comptait respectivement 160 (ADISQ, 2005b) et 215 (ADISQ, 2006) alors que la SOPREF en recensait 360 de plus pour 2005 et 198 de plus l'année suivante.

2002, Sarah Lévesque : « Dan Webster et Jean-Robert Bisailon [de la SOPREF], les organisateurs de l'événement, veulent atteindre un degré de professionnalisme plus élevé. Pour être reconnu, il faut être rigoureux » (Lévesque, dans Lamarche, 2002f: C1). Ainsi, la SOPREF met en place tout un processus de recensement rigoureux qui assure aux MIMIs de « tendre » vers l'exemplarité de « toutes les subtilités qu'impliquent les démarches créatives courantes » par la systématisation de la méthode mais aussi par la spécialisation des tâches. La rigueur du recensement systématique fait écho à l'incarnation des conditions d'appartenance à l'ensemble par les délégués.

La délégation et le recensement sont deux processus de totalisation servant à garantir que l'exemplarité des MIMIs soit la plus adéquate possible. Comme il a été souligné précédemment, l'exemple implique la limite de son exemplarité : le recensement et les délégués jouent le rôle de cette limite, non pas en termes de frontière d'une totalité préexistante mais comme condition d'appartenance à la totalité. Le recensement et les délégués comme condition d'appartenance à l'ensemble, l'ensemble comme le résultat du travail de totalisation de ces deux techniques : l'un ne vient pas avant l'autre. L'un *ne peut pas* venir avant l'autre : ils sont consubstantiels. C'est pour cette raison que la question des conditions d'appartenances à l'ensemble exemplifié par les MIMIs est centrale pour le gala :

« Le débat central des MIMIs, selon Sarah Lévesque, est de savoir à partir de quand un artiste ne fait plus partie du milieu de la musique indépendante ou de la musique émergente. Lévesque a établi le recensement des parutions qui a conduit aux disques en nomination au gala des MIMIs. Où se trace la ligne ? [...] 'On se questionne beaucoup à ce sujet, ce sera sans doute plus clair dans quelques années' » (Lamarche, 2002f: C1).

Les délégués et le recensement permettent à l'exemple d'être équilibré. Ils y participent non seulement à titre de technique de totalisation, mais aussi en tant que l'informant, dans le sens de lui donner des formes. La célébration présentée par les MIMIs – l'exemple – est tributaire de ce qu'il y a à célébrer – la totalité. Totalité/exemple : ce rapport n'est pas unidirectionnel. Il n'est même pas « directionnel » : il est codérivatif. La totalité et l'exemple participent à une agglutination – de termes, de singularités, de catégories, de disques – qui n'est ni le résultat de l'un, ni celui de l'autre, mais qui se joue dans le devenir dans lequel ils s'inscrivent, devenir-totalité de l'exemple, devenir-

exemple de la totalité. Cette agglutination se déploie dans l'entre deux et les enveloppe sous son manteau : c'est en elle que la totalité et l'exemple peuvent devenir.

Attirer l'attention ou donner en exemple

Montréal, le 5 février 2004. Dans le cadre de la septième édition du gala des MIMIs, j'ai eu l'occasion d'assister à la rencontre du jury de mise en nomination. Dans les bureaux de Greenland sur l'avenue Mont-Royal à Montréal, 14 personnes sont rassemblées autour d'une table. 12 d'entre elles ont pour tâche de choisir les artistes qui seront mis en nomination lors de la cérémonie de cette année (2004), deux – Dan Webster et Cynthia Bellemare de la SOPREF – sont présents uniquement à titre d'observateurs-moderateurs. Au cours de la présentation de la procédure qui sera suivie pendant la rencontre, Cynthia explique le rôle des membres du jury. Comme le souligne également un communiqué publié conjointement par Greenland et la SOPREF, le jury compte parmi les membres votants trois membres qualifiés de généralistes et les autres « d'experts reconnus des genres suivants : chanson francophone, singer-songwriter, hip hop, électro, world, roots, rock, punk et métal » (Bellemare & Bernard, 2004b: non paginé). Au moment de la rencontre, les membres du jury ont déjà envoyé aux observateurs-moderateurs leurs choix pour les nominations dans chaque catégorie des MIMIs, tirés du recensement produit par la SOPREF. Aux fins de la délibération, une liste préliminaire a été produite à partir de tous ces choix. Telle qu'expliquée par Cynthia et Dan Webster, la tâche des 12 membres votants du comité est donc de s'entendre de façon consensuelle sur seulement cinq artistes⁵¹ à mettre en nomination pour chacun des prix MIMIs.

Au cours des délibérations, les membres du jury s'interrogent quant au sens et à la visée de leur vote. Le problème se pose avec insistance lors des discussions sur les mises en nomination pour la catégorie Album de l'année 2003. L'une des jurys y formule le problème de la façon suivante : étant disquaire, elle se demande si elle doit voter pour mettre en nomination les artistes qu'elle préfère personnellement, ceux qu'elle croit – à

⁵¹ En 2004, dans six catégories, soit près de la moitié des prix MIMIs remis à ce moment, le nombre de nominations a dépassé les cinq visées.

partir des ventes qu'elle fait à la boutique – que le public préfère, ou ceux qui, à son avis, méritent d'être mieux connus. L'hésitation met en jeu deux arguments. Le premier veut que le gala serve à attirer le plus possible l'attention du public par la mise en nomination d'artistes, de chansons ou d'albums populaires – en termes de ventes, d'assistance aux concerts, de couverture médiatiques, entre autres. Le deuxième argument veut que les MIMIs servent à éduquer la population en lui présentant ce que les jurys considèrent être les acteurs les plus talentueux et, ainsi, développer son « goût ». La réponse des observateurs-moderateurs à ce problème est que chaque jury doit le régler personnellement et voter selon ce qu'il désire faire du gala : éduquer ou attirer l'attention. Il s'agit là d'une tension se jouant dans l'exemplarité des MIMIs.

Attirer l'attention, faire connaître

La compilation Québec émergent participe à l'exemplarité de la totalité incarnée par les MIMIs. Comme je l'ai souligné plus tôt, elle se présente comme un guide pour l'ensemble des « musiques émergentes ». Du coup, la compilation se veut une vitrine donnant à l'auditeur accès à tout un monde auquel il n'aurait pas été exposé autrement : « Si vous êtes un néophyte de la scène locale, ne prenez surtout pas cette compilation comme un constat d'échec, le journaliste a lui-même froncé un sourcil ou deux. Imaginez plutôt avec joie tous les talents d'ici qu'il vous reste à découvrir » (Papineau, 2006: B5). Afin de stimuler la découverte de la totalité, Québec émergent est distribué gratuitement chez les disquaires indépendants, offerte à l'achat de tout disque considéré par ceux-ci comme faisant partie de l'ensemble exemplifié par la compilation, et depuis 2005 présente dans tous les véhicules de l'organisme de partage de voitures Communauto. Cette large distribution ne garantit pas le succès de la compilation en tant que guide. En effet, pour la compilation, il ne suffit pas de présenter la totalité, encore faut-il qu'elle le fasse de façon à ce que le plus de personnes possible l'écoutent. De là l'importance pour Québec émergent de proposer un portrait « aisément » écoutable :

« La compilation produite par la SOPREF relève un autre défi de taille puisqu'elle s'écoute aisément d'un bout à l'autre malgré la diversité musicale qui la caractérise (punk, métal, rap, électro, chanson, rock), un constat résultant d'un choix de pièces judicieux » (Robillard Laveaux, 2006e: 16).

Une écoute « aisée » afin de mieux faire découvrir. La compilation permet au plus grand nombre d'accéder à un exemple de la totalité tout en le gardant compréhensible. Ce couple formé par les notions de (1) « guider et faire découvrir » tout en (2) conservant une « forme aisée » est intégré au rôle d'exemple tenu par les MIMIs.

En 2000, une table ronde rassemblant une demi-douzaine de journalistes spécialisés est organisée en marge du gala afin de dresser un bilan de santé des « musiques émergentes ». Au cours des discussions un problème est posé : « [...] le problème demeure : comment se faire entendre à l'extérieur du cercle restreint de ses amis et de ses alliés naturels ? » (Laurence, 2000b: E13). Ce problème diagnostiqué n'est pas nouveau, au contraire. Des commentateurs du domaine musical au Québec l'ont régulièrement souligné (entre autres, voir Assuied, Bielinski, & Bisailon, 2002; J.-R. Bisailon, 2003; Brunet, 1998a; Faites de la musique, 1998; Ministère de la culture et des communications, 1996). Dans tous les cas, la solution envisagée est la même : il faut attirer l'attention afin de faire connaître. Les MIMIs ne font pas exception en joignant « attirer l'attention » et « faire connaître ». Cette articulation place le premier comme le moyen et le second comme la fin des MIMIs : « Le gala MIMI a pour objectif de faire connaître, à un auditoire élargi, la richesse des productions musicales underground québécoises de la scène et du disque [...] » (SOPREF, 2002c, non paginé). Les nominations sont utilisées en partie afin de rejoindre des publics conçus comme liés à un artiste et de les mettre en contact avec la vitrine exemplaire que sont les MIMIs. Elles sont ce par quoi les MIMIs peuvent capter les publics, attirer l'attention. Mettre en nomination un artiste, entre autres, permet d'ouvrir la possibilité que « son public » puisse connaître la totalité par le biais de l'exemple qu'est le gala. Les nominations permettent de rejoindre des publics, elles sont un outil livrant « des gens » à l'action pédagogique des MIMIs :

« La question se pose à savoir qui on représente. On ne peut éliminer tous ceux qui ne sont pas des purs et durs. Si on élimine des cartes à mon avis importantes pour la scène, on restreint nos possibilités d'aller rejoindre les gens qui consomment cette musique » (Lévesque, dans Lamarche, 2002f: C1).

En tant qu'exemple, les MIMIs permettent ainsi de faire connaître une totalité à partir d'une occurrence – la rendant plus compréhensible pour « les gens ». C'est le détail de

l'exemple, la nomination, qui possède en lui-même cette possibilité de « faire connaître ». L'exemplarité des MIMIs, comprise comme façon d'attirer l'attention des publics afin de leur faire connaître une totalité, se joue dans chaque nomination.

Cette utilisation des mises en nomination afin de livrer des publics à l'action pédagogique des MIMIs est doublée par la mise en visibilité des artistes, artisans, albums ou chansons, entre autres, qui se retrouvent en lice au gala. Le plus de nominés possible pour attirer l'attention du plus de publics possible : « 'On essaie de se distinguer des autres galas, répond M. Webster. [...] L'idée, c'est de faire connaître le plus d'artistes possible.' Conséquence : aucun artiste ne peut rafler plus de trois prix, contrairement à ce qui a souvent cours à l'ADISQ » (Doyon, 2004: B7). Cette utilisation par les MIMIs du grand nombre de nominations afin de faire connaître la totalité n'assure cependant pas à l'action pédagogique de rejoindre « tous les gens » : un outil plus puissant est nécessaire. En effet, en 1996, les déclarations sur scène lors de la remise des prix soulignent l'importance pour la totalité de se faire voir, de rejoindre un public encore plus large, en se faisant connaître par le truchement de la télévision. Les membres du groupe Grimskunk⁵², notamment, émettent le vœu que Musique Plus, la chaîne télévisée musicale francophone montréalaise, présente les éditions subséquentes du gala. L'idée semble faire son chemin et bientôt elle devient l'un des enjeux les plus importants pour les MIMIs :

« Le gala des MIMIs mérite, nécessite même, d'être télévisé [...], permettant [ainsi] aux jeunes mélomanes de découvrir les artistes québécois d'avant-garde (ce qui ne veut pas dire inaccessibles) [...]. Or, qui d'autre que Musique Plus pour remplir ce mandat et rejoindre le bon public ? » (Renaud, 2001: C8, voir aussi Parazelli, 2001).

⁵² Groupe formé à Longueuil en 1988, Grimskunk est reconnu comme l'un des piliers de la scène montréalaise. Le groupe s'est fait connaître en 1991 avec *Autumn Flowers*, qui est suivi de nombreux disques : *Exotic Blend* (1992), *Grimskunk* (1994), *Meltdown* (1996), *Fieldtrip* (1998), *Grimskunk Plays... Fatal Illness* (2001), *Seventh Wave* (2002) et *Fires Under the Road* (2006). Depuis 1997, les membres de Grimskunk sont également à la tête de l'étiquette de disque indépendante Indica. Ils se sont mérités de nombreux prix dans le cadre des MIMIs : Meilleur extrait d'album (1995), Album de l'année (1995), Performance scénique de l'année (1995), Album de l'année Labatt Ice (1996), Artiste alternatif de l'année (1996), Meilleur artiste en spectacle (1996), Simple de l'année (2000), Clip de l'année (2000), Concert de l'année (2000). Grimskunk a également été mis en nomination dans la catégorie Meilleur album indie rock dans le cadre du GAMIQ 2007.

Bien que l'événement soit diffusé annuellement sur le réseau Internet – entre autres par le biais du site www.bandeapart.fm, associé à la Société Radio-Canada –, la télédiffusion demeure le « Saint Graal » (Renaud, 2004b), la clef de la médication à apporter pour guérir les problèmes diagnostiqués (Parazelli, 2001). Or, l'une des caractéristiques des MIMIs, à la fois célébrée et critiquée, est son côté peu organisé, « broche à foin » (Marsolais, 1996). Il est alors question de la nécessité de resserrer quelque peu la formule même du gala :

« Cependant, depuis quelques années, tous les observateurs (à commencer par les artisans de Greenland) s'entendent pour dire que ce gala a besoin de passer à un autre stade. À une rigueur qui le rendrait présentable aux télédiffuseurs. Une diffusion adéquate serait d'ailleurs la meilleure façon pour ce gala d'atteindre son objectif, soit de faire rayonner le talent des artistes underground » (Renaud, 2004c: 3).

« Passer à un autre stade », c'est devenir moins « broche à foin » en jouant sur la forme de la cérémonie. Entre autres, Webster désire rendre le gala plus « tight » (Renaud, 2004c), la SOPREF pense engager un metteur en scène (Titley, 2002b) et le nombre de prix décernés est réduit afin de rendre la formule plus facilement télédiffusable (Renaud, 2003a; SOPREF, 2001). Ainsi, ce nouveau stade, cette rigueur rendant présentable le gala, est ce qui est perçu comme permettant de livrer plus de publics à l'action pédagogique des MIMIs : il est ces publics en puissance⁵³.

Un exemple exemplaire

À partir du cas des Grammys aux États-Unis, Mary Watson et Narasimhan Anand proposent que les galas sont des acteurs de premier plan dans le processus de formation des canons musicaux, qu'ils définissent comme « [...] a body of work that stands up to a standard of judgement » (Watson & Anand, 2006: 56, voir aussi Sanjek, 1999). Cet ensemble de canons, servant de références au jugement, est considéré comme rassemblant les plus importants artistes, chansons, ou albums que compte la totalité.

⁵³ Le nouveau stade recherché ne fait pas l'unanimité. En effet, s'il incarne une plus grande possibilité pédagogique grâce à la télédiffusion, il incarne également un rapprochement des « méthodes de la grosse industrie » (Lamarche, 2002f: C1). Le gala est pris dans cette double contrainte qui, avec le temps, s'est normalisée : « D'un côté, on lui reproche d'être broche à foin et indigne des grandes ligues. De l'autre, on l'accuse de se prendre un peu trop au sérieux. Coincé entre l'arbre et l'écorce, le petit gala qui voulait de grandes choses se retrouve à la croisée des chemins. Quel avenir pour le[s] MIMI[s] ? » (Titley, 2002b: 18).

C'est en ce sens qu'il faut considérer cet aspect en apparence banal de l'exemple : il est exemplaire, il est donné en exemple. Ceci implique que l'exemple est utilisé à des fins pédagogiques en un autre sens que celui déjà soulevé : il est présenté comme un canon vers lequel il faut tendre, duquel il faut s'inspirer ou auquel il faut s'initier. C'est dans cette direction que DeCaroli (2001) propose d'aiguiller le concept d'exemple introduit par Agamben. Selon lui, l'exemple est pédagogique, c'est-à-dire qu'il est utilisé afin d'éduquer en montrant des occurrences exemplaires d'un ensemble et permet de rassembler des acteurs autour d'elles :

« [...] the exemplary, not only as a linguistic category [comme l'utilise en partie Agamben], but of pedagogy, that is, a mode of coming to knowledge, which more often than not, is employed for the sake of gathering a community : be it in religious traditions or aesthetic education » (DeCaroli, 2001: 11).

La préoccupation associée aux MIMIs de « guider et faire découvrir » à l'aide d'une « forme aisée » fait écho à cet aspect pédagogique de l'exemple : il vise à *donner en exemple* des acteurs.

En tant qu'exemple, les MIMIs sont également ce qui est exemplaire au sens de ce qui est valorisé, chef d'œuvre ou plus méritant⁵⁴. Comme le rappelle Roland Barthes, dans l'ancienne rhétorique l'exemple peut être *imago*, c'est-à-dire « [...] incarnation d'une vertu dans une figure » (Barthes, 1985: 129). « L'exemple exemplaire » est ce qui est mis de l'avant comme modèle à suivre ou duquel s'inspirer. En tant qu'*imago*, les MIMIs sont là comme avatar d'une qualité ou d'une caractéristique valorisée. La naissance de « factions anti-MIMIs » (O'Meara, 2001a) est stimulée – par la négative – par cet aspect de l'exemple. L'une des critiques redondantes est que certains des artistes mis en nomination ne sont pas des « purs et durs » de l'underground :

« On le voit, il y a donc l'underground de l'underground. C'est un débat au sein de l'organisation des MIMIs. Certains voudraient limiter la chose aux bas-fonds de la musique indépendante. [Selon Sarah Lévesque] 'Ils voudraient qu'on s'occupe des groupes très peu connus. Pour eux, les MIMIs devraient rester plus underground' » (Lamarche, 2002f: C1)

⁵⁴ Selon certains artistes, il semble que la valorisation soit efficace : « Oui, les MIMIs nous donnent une visibilité, dit-elle [Danielle Richard du groupe La cage de bruit]. Quand on est en nomination aux MIMIs, les promoteurs démontrent un intérêt plutôt que de nous refouler sur-le-champ » (Richard, dans Renaud, 2002c: B9).

En ce sens, du point de vue des « factions anti-MIMIs », les acteurs mis en nomination et utilisés en tant qu'outils pour attirer et faire connaître sont de mauvais *imago*. Ce n'est pas tant l'exemplarité même des MIMIs qui est remise en question, que la validité des détails qui la composent. Afin de valider ces détails et ainsi assurer la justesse de l'exemplarité des MIMIs, le processus de mise en nomination est mis à contribution non pas comme une simple étape de l'organisation, mais bien comme partie prenante de son exemplarité. Au sein du gala, le processus de mise en nomination n'est pas extérieur à l'*imago*, il en est constitutif : il est la façon pour les MIMIs de devenir une figure exemplaire. Pour la cérémonie, se montrer en tant qu'*imago* passe donc par mettre en évidence la marche à suivre afin de produire les nominés (voir Bellemare & Bernard, 2004a; SOPREF, 2002a). Dans ce cadre, les membres du jury se voient dicter un mandat détaillé en dix points, dont notamment :

« Les membres du jury pourront se prononcer dans toutes les catégories et en regard de tous les genres mais ils auront le devoir de s'abstenir lorsque non-compétents à exprimer un jugement. Chaque membre du jury aura à distinguer cinq (5) candidats par catégorie après analyse du recensement annuel 2003. La liste finale des cinq (5) artistes nominés par catégorie sera établie en plénière (ou au vote) par l'ensemble des membres du jury, et ce pour toutes les catégories. La liste finale des cinq (5) artistes nominés par catégorie (*short list*) sera approuvée pour publication par un comité exécutif décisionnel formé des directions générales de la SOPREF et de Greenland-Marbelus. La liste finale sera soumise au vote auprès de l'industrie (envoi de e-mail à une liste élargie) dont la note moyenne finale comptera pour 50% dans les catégories publiques et pour 100% dans les catégories industrielles. [...] Les membres du jury seront rémunérés et devront assister à toutes les rencontres de scrutin » ("MIMI 2004 - Mandat du jury," 2004).

Toutes ces étapes, ces listes, ces comités, ces approbations, ces votes et ces plénières servent à signifier que les nominés sont des *imago*. Au sein des MIMIs, ce processus de mise en nomination est le garant de la vertu incarnée par les artistes, artisans ou productions sonores en lice. Ce n'est pas la vertu qui est directement mise en nomination, mais le passage à travers ces étapes. Le processus de mise en nomination est *là pour* la vertu : du point de vue du gala, il *est* cette vertu. Bref, les MIMIs mettent en évidence leur propre exemplarité – en tant que figure exemplaire – en produisant les conditions mêmes de cette exemplarité : en fixant le processus de mise en nomination, le gala fixe les conditions de sa qualité d'*imago*. La vertu passe dans le champ de la

signification en étant substituée par sa garantie : toutes les listes, les comités, les votes, les plénières, les « membres compétents », etc.

La qualité d'*imago* des MIMIs joue également sur un autre plan : elle soumet une piste à suivre, une ligne directrice au devenir-ensemble proposé par l'exemple. La figure exemplaire a ceci de particulier que par la mise en évidence de son exemplarité, elle contribue à propager l'impulsion à devenir d'une certaine façon : « Churchill, Jean XXIII sont des '*imago*', des exemples destinés à nous persuader qu'il faut être courageux, qu'il faut être bon » (Barthes, 1985: 129). Il ne s'agit pas d'une règle à suivre. Ce n'est pas un devenir tout tracé. En se montrant exemplaire pour la totalité, l'*imago* que sont les MIMIs encourage certains devenirs possibles. C'est dans ce geste de se montrer en tant qu'exemple exemplaire qu'il devient quelque chose de partagé par la totalité couverte par le gala, une impulsion à devenir qui se présente comme étant la même pour tous – *un* canon. Les MIMIs participent de ce fait à stimuler la production d'un devenir commun à toutes les singularités peuplant sa totalité : une même figure exemplaire.

Voter

Dès la première édition du gala des MIMIs, en 1995, le public a la chance de s'exprimer par le biais d'un bulletin de vote distribué dans les hebdomadaires gratuits de Montréal (présenté à la figure 4.2). Comme il y est écrit, le public a l'occasion de faire entendre son opinion. L'observateur averti remarquera le nombre de catégories dans lesquelles le public est invité à voter. Sur le bulletin de vote de la figure 4.2, il y a 15 catégories, tandis que l'édition équivalente de la cérémonie, en 1995, ne remettait pas moins de 28 prix. Les éditions subséquentes poursuivent ce procédé : en 1996, 18 catégories sur les 27 des MIMIs sont ouvertes au vote du public; en 2001, cette proportion passe à 24 sur 26; et en 2006, ce sont 9 catégories sur les 15 que compte l'édition du gala qui y sont soumises. Parmi ces catégories où le public a la chance de faire valoir son opinion, le poids relatif qui lui est imparti dans le choix des gagnants varie. Régulièrement, le vote dans certaines catégories est distribué également entre les « membres de l'industrie » consultés et le public. Dans ces catégories, leur poids est équivalent, peu importe leur nombre respectif : 50% public, 50% industrie. Le reste des catégories qui ne sont pas

ouvertes au public sont quant à elles réservées exclusivement au vote des membres de l'industrie. Ceci implique entre autres que le public aurait une capacité limitée d'effectuer le « bon choix » pour toutes les catégories et que certaines catégories ne sont pas conçues comme « attirant l'attention », ou ne devraient pas être utilisées à cette fin.

Figure 4.2. Bulletin de vote des MIMIs tiré de l'hebdomadaire Mirror, le 2 mars 1995



MIMIs
Ballot

This is your chance to voice your opinions
about the year in local music. So turn on the stereo and pop in your favorite local album. Now, take a seat, grab a pen and fill out the ballot below. What were the year's best bands, live shows, sexiest performers? Which album hit your stereo most often? Welcome to the MIMI: Montreal's first alternative music awards show. Over the next three weeks, Montrealers will decide which local performers they liked best. Winning artists will be recognized at the MIMI Awards Luncheon, spectacular, Saturday, April 9 at Café Campus. So get your ballots in and pick up tickets for this historic event! (Tickets \$15, on sale March 9th Admission and Café Campus)

The Mirror • Laboratoire

HIP-HOP/RAP ARTIST OF THE YEAR

at random slowly going dead
 public enemy misery
 shades of culture marin
 other _____

CLUB DJ OF THE YEAR

christian farley darak (blacks)
 shris pronovost bazine (angels)
 sylvain/haude (fouraines)
 other _____

WORLD/REGGAE ARTIST OF THE YEAR

grouchal trest air
 keli & dub submerique
 pepo rose & orquesta pambiche
 other _____

BEST DRESSED AWARD

les papépas gonflables
 justine me nom & margaretler
 pepo rose and orquesta pambiche
 american devices (rich tremblay)
 other _____

LIVE PERFORMERS OF 1994

grim skunk groovy hardvark
 me nom & margaretler samaris
 steves on dope antichea
 other _____

SINGLE OF THE YEAR

pusher - marin
 petty christ superstar - part 8000
 y'a tu haitue? - groovy saroverk
 roof top killer - grim skunk
 eddie & litty quality - stater dweller
 above to my dial - bby
 along ill - howard north
 other _____

SOLO PERFORMER OF THE YEAR

marin claudio lamotte
 ppya thomas sandy girl
 andrea clark
 other _____

ALTERNATIVE/PUNK ARTIST OF THE YEAR

samaris bariloue rouge
 stater dweller antichea
 local rabbita
 other _____

TECHNO/INDUSTRIAL ARTIST OF THE YEAR

angry white man gish instance
 gm david kwiatkew physica
 other _____

FRONT PERSON OF THE YEAR

costa (blood sausage)
 andrie buclantonia (go van govt)
 natty qua (me nom & margaretler)
 jason rockman (slaves on dope)
 chris burra (step happy li)
 jordan lisa moussa nouri
 ex-nihl geyra (des boks a non)
 other _____

HEARTTHROB AWARD

julie megovern (bits)
 justine philips (shades of culture)
 sara stron (smilla music)
 jason rockman (slaves on dope)
 tom bingham (me nom singer)
 john bazner (doughboys)
 other _____

THE HAIR AWARD

john bazner (doughboys)
 carpuzia paul gott (lipcoral)
 yocel acenduff (sandy girl)
 other _____

BEST COVER ART

grim skunk - grim skunk
 petty christ superstar - part 8000
 eddie & litty quality - groovy saroverk
 all things alone - sandy & the maid
 howard north - good weather
 other _____

montreal MIMIs
independent industry
MUSIC awards

MIMIs

NAME _____

ADDRESS _____

CITY _____

PROVINCE _____

POSTAL CODE _____

TELEPHONE _____

DATE _____

Send this to: **Montreal MIMIs**
 1000 Avenue du Parc
 Montreal, Quebec H2Z 1S2
 Tel: 393-3173

Artists selected for the MIMIs were compiled from nominations submitted by over 40 delegates representing local radio, print media, television, record companies, promoters, managers and venues.




Au sein des MIMIs, la capacité limitée du public de voter en faisant les « bons choix » est régulièrement mise de l'avant. Les nominations utilisées afin d'attirer l'attention et celles visant à donner l'exemple cohabitent souvent dans les mêmes catégories, l'expression d'inquiétude sur la direction que prendra le vote du public est récurrente. Qu'elle provienne des commentateurs musicaux dans les médias ou au sein même du jury de mise en nomination des MIMIs, entre autres, cette inquiétude met en cause un affrontement entre le talent et la popularité – tout comme dans le cadre d'autres événements du même type :

« [...] Les Trois Accords⁵⁵, Galaxie 500⁵⁶, Islands⁵⁷ et Wolf Parade⁵⁸ qui lutteront dans la plus prestigieuse catégorie [Groupe de l'année]. Je dois avouer que mon cœur penche du côté de Galaxie 500 qui, espérons-le, empêchera Les Trois Accords de mettre la main sur le titre. Logiquement, le talent devrait avoir le dessus sur les bouffonneries » (Renault, 2006: 46).

Il existe en quelque sorte un dommage collatéral à l'utilisation de la nomination-pour-attirer. Elle peut appâter un grand public, mais elle attire également les votes vers elle-même, ce qui empêche des nominations-*imago* de se voir consacrés par les MIMIs. Dans les catégories ouvertes au public, la nomination-pour-attirer porte en elle un danger pour les membres du jury de mise en nomination : celui de sacrer ce qui a le plus large auditoire, faisant de la popularité la condition de l'exemplarité. Lors de la rencontre du

⁵⁵ Fondé en 1997, le groupe les Trois accords a connu un succès en 2004 grâce à la pièce Hawaïenne qui s'est faufilée la première au sommet des palmarès radio. Elle fût suivie de nombreuses autres. Deux albums du groupe ont également bien fait au niveau des ventes, Gros mammouth album turbo en 2003 et Grand champion international de course en 2006, qui ont tous deux été parmi les meilleurs vendeurs au Québec à leur lancement. Dans le cadre des MIMIs, le groupe a été mis en nomination pour les prix Chanson (2004), Étoile montante (2004) et Album 2004 (2005), et ont remporté celui pour le Concert 2004 (2005). Les Trois accords sont également des habitués du gala de l'ADISQ, dans le cadre duquel ils ont été mis en nomination pour les prix Révélation de l'année (2005), Spectacle de l'année (2005), Vidéoclip de l'année (2005), Chanson de l'année (2005 et 2006) et Groupe de l'année (2007). Ils y ont remporté les prix Album de l'année (2005), Groupe de l'année (2005) et Album rock (2007).

⁵⁶ Galaxie 500 est un projet mené par le guitariste Olivier Langevin, connu pour ses collaborations avec Mara Tremblay et Fred Fortin, entre autres. Le groupe a deux albums à son actif, Galaxie 500 (2002) et Le temps au point mort (2006), qui ont été accueillis chaleureusement par la critique. Galaxie 500 a été mis en nomination dans les catégories Concert 2003 (2004), Groupe de l'année (2006) dans le cadre des MIMIs ainsi que dans la catégorie Meilleur album alternatif au GAMIQ 2006.

⁵⁷ Islands est né des cendres des Unicorns – groupe ayant connu un succès international qui a cessé ses activités à la fin de 2004. Il a un album à son actif, Return to the Sea, lancé en 2006. Island a été mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie Groupe de l'année (2006).

⁵⁸ Le groupe Wolf Parade est créé en Colombie Britannique, mais a depuis déménagé à Montréal d'où il mène ses activités. Il lance en 2005 son premier album, Apologies to the Queen Mary, qui a été mis en nomination pour le prix Polaris décerné au meilleur album canadien « artistiquement ». Wolf Parade a remporté les MIMIs dans les catégories Groupe de l'année et Chanson de l'année en 2006.

jury, en février 2004, les discussions concernant la catégorie Concert mettent de l'avant ce danger. À la fin de 2003, les Cowboys Fringants⁵⁹ sont montés sur la scène du Centre Bell⁶⁰ à Montréal devant près de 20 000 spectateurs. L'événement a été par la suite qualifié de « triomphe sensationnel » (Vigneault, 2003c) dans les médias. Les membres du jury ont considéré que l'ampleur de ce concert et la popularité du groupe permettaient d'attirer un large public aux MIMIs. Cependant, ils y voyaient également un contrecoup important : ce large public réduisait les chances qu'un autre groupe puisse se mériter le prix, selon eux. Une des membres du jury le souligne : « On sait que si on les met là, ils vont l'emporter » (Sarah, 5/2/2004). Comme l'exprime aussi l'une des observateurs-moderateurs dans son hésitation : « We never know, BUT... » (Cynthia, 5/2/2004). Du point de vue des membres du jury des MIMIs, le vote du public est captif de l'artiste auquel il est lié, mais pas son attention. Les autres artistes en lice dans la catégorie Concert sont mis en nomination pour leur donner de la visibilité : « Alors les autres on va leur donner de l'*exposure* en les mettant dans cette catégorie-là » (Cynthia, 5/2/2004). La nomination-pour-attirer est articulée par les MIMIs au vote de son public, qui, bien qu'accordant un peu d'attention à d'autres nominés, ne donnera son appui qu'à son artiste. Les dés sont en quelque sorte truqués : les Cowboys Fringants sont donnés gagnants à l'avance – une prédiction qui s'avérera juste d'ailleurs.

Ce contrecoup de la nomination-pour-attirer est tributaire de l'articulation non pas du public et de l'artiste, mais du vote et de la nomination. L'exemplarité des MIMIs demande que soit désarticulés le vote et la nomination qui attire des publics afin de décerner ses prix et de rendre exemplaires non pas les plus populaires, mais les plus méritants. L'une de ces stratégies envisagées pour désarticuler vote et nomination

⁵⁹ Les Cowboys Fringants est un groupe formé en 1995 qui jouit depuis d'un grand succès critique et populaire. Il s'est fait connaître notamment avec l'album Motel Capri (2000), suivi en 2002 de Break syndical. Il est devenu en quelques années l'un des meilleurs vendeurs au Québec, avec près de 230 000 copies de leur album La grand messe, sortie en 2004, qui ont trouvé preneurs. Le groupe Cowboys Fringants a reçu de nombreux prix Félix, notamment Groupe de l'année (2003, 2004), Spectacle de l'année (2003), Album de l'année - alternatif (2003) et Chanson populaire de l'année (2005) au gala de l'ADISQ. Le groupe s'est également démarqué aux MIMIs dans les catégories Meilleur artiste pop (2001), Maudite machine (2003) et Concert 2003 (2004).

⁶⁰ Inauguré en 1996 afin d'accueillir les matchs de hockey des Canadiens de Montréal, le Centre Bell (nom depuis 2001) est également utilisé pour la présentation de spectacles. Situé au centre-ville de Montréal, il reçoit les concerts des vedettes internationales dont les tournées s'arrêtent dans la ville. Le Centre Bell a une capacité maximale de 2000 à 21 573 spectateurs selon la disposition de la salle.

repose sur l'utilisation du site Internet du gala. Plusieurs éditions des MIMIs permettent au public de voter pour la catégorie Chanson ou l'équivalent – Simple de l'année et Extrait d'album, entre autres. En 2004 et 2005, le vote du public se déroule grâce à un formulaire sur le site Internet des MIMIs. À la catégorie Chanson, des extraits des pièces en nomination devaient être mis en ligne. De plus, lors de la rencontre des membres du jury de février 2004, la possibilité de demander la participation des radios étudiantes et communautaires de Montréal dans une émission spéciale visant à faire entendre les chansons mises en nomination est évoquée. En 2006, cette tentative de désarticulation du vote et de la nomination-pour-attirer a pris la forme de concerts présentés en cours d'année. Ces « showcases » sont l'occasion de réunir sur une même scène tous les nominés d'une même catégorie – organisés dans le cadre des prix Fountain, Rock, Électro et Chanson de l'année –, de demander au public présent dans la salle de voter pour le plus méritant de la soirée et ainsi d'en déterminer le gagnant lors de la prochaine cérémonie des MIMIs :

« [...] en nous rendant au showcase du Prix Fountains (jeune artiste prometteur), [...] nous avons réalisé toute l'importance de ces vitrines organisées pour présenter les groupes en lice dans différentes catégories. Croyant assister à un simple concert des Adam Brown⁶¹, Land of Talk⁶², Yonder Hill⁶³ et Philippe B⁶⁴ (nominations choisies par les membres de l'industrie), nous avons aperçu des boîtes de scrutin à l'entrée pour ensuite comprendre que les spectateurs présents voteraient pour le gagnant, [et que le] récipiendaire [serait] dévoilé à la fin de la soirée [...] dans un contexte rappelant Emergenza⁶⁵ (le groupe qui remplit la salle met les chances de son côté) [...]. 'Le but était d'inclure le public dans le

⁶¹ Adam Brown est un groupe créé en 2004 à Montréal. En 2007, le groupe a lancé son premier album, Lightnin' Lightnin'. Adam Brown s'est mérité le prix Fountain (2006) dans le cadre des MIMIs.

⁶² Le groupe Land of Talk est fondé à Montréal en 2006. La même année, il lance son premier maxi, Applause Cheer Boo Hiss. Land of Talk a été mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie Fountains en 2006.

⁶³ Yonder Hill est un groupe formé à Montréal en 2004. En 2008, il annonce la sortie de son premier album, Yonder Hill. Le groupe a été mis en nomination dans la catégorie Fountains aux MIMIs 2006.

⁶⁴ Philippe B s'est fait connaître comme guitariste et chanteur du groupe Gwenwed. En 2005, il lance son premier album solo, Philippe B, qui est suivi de Taxidermie en 2008. Philippe B s'est également fait connaître comme guitariste et arrangeur pour Pierre Lapointe. Il a été mis en nomination dans la catégorie Fountain dans le cadre de l'édition 2006 des MIMIs.

⁶⁵ Emergenza est un concours créé en Italie au début des années 1990 et qui s'est installé un peu partout en Europe depuis. En 2002, la première édition d'Emergenza avait lieu à Montréal, dans une atmosphère de controverse due aux méthodes utilisées pour choisir les gagnants. À chaque soir, un gagnant est choisi pour passer à la prochaine étape parmi les groupes qui sont sur scène grâce à un vote à main levée du public dans la salle. Les finales régionales intègrent un jury de l'industrie pour balancer le tout, mais « [...] ce serait donc avant tout un concours basé sur la popularité et non sur la valeur artistique » (Parazelli, 2002a: 26).

processus de votation, explique Annie [relationniste de presse pour les MIMIs], que ce ne soit pas seulement l'industrie qui détermine les gagnants. Mais l'on parle uniquement de quatre catégories sur les 15 qui seront présentées au gala' » (Robillard Laveaux, 2006c: 16).

L'objectif est simple : désarticuler la nomination et les votes afin que certains de ces derniers puissent aller au plus méritant. Remettre les compteurs à zéro en réarticulant le vote et le mérite. Dans chacune des stratégies de réarticulation, le pari est que le vote du public ne sera pas captif de la nomination-pour-attirer s'il entend ou voit les autres nominés, même si la dernière citation laisse entendre que ce pari est risqué. Ces stratégies ouvrent la possibilité d'attirer l'attention du public tout en assurant l'exemplarité exemplaire des MIMIs : elles permettent au gala de lier l'attention à la nomination-pour-attirer, alors que le vote l'est à l'*imago*, le talent, le mérite.

Déjà en 1995, lors de la première édition des MIMIs, 12 catégories sur les 28 que compte le gala ne sont pas ouvertes au vote du public. Elles sont réservées à « l'industrie ». Cette pratique se perpétue d'édition en édition dans des proportions variables et en 2006, c'est 6 catégories sur les 15 du gala qui ne sont ouvertes qu'au vote de « l'industrie »⁶⁶. À travers les catégories qui lui sont réservées en tout ou en partie, deux visages de « l'industrie » sont tracés : celui de chien de garde de l'exemplarité des MIMIs et celui d'acteur ayant un accès privilégié à certaines dimensions de la totalité. Lors de la rencontre des membres du jury de février 2004, le problème du vote pour la

⁶⁶ En 1995, les catégories réservées à « l'industrie » sont Prix délire collectif, Artiste lecture, Prix humanitaire, Production sur scène de l'année, Prix nuage noir, Patron le plus agréable, Meilleur manutentionnaire, machiniste, technicien, Vidéo indépendant de l'année, Le plus grand abonné des listes d'invités, Album de l'année, Meilleur nouvel artiste, Meilleure chanson montréalaise, Prix hommage. En 1996, ce sont les catégories Chanson de Montréal, Album de l'année Labatt Ice, Performance orale 'spoken word', Prix de l'ombre, Album de l'année, Pochette de l'année, Meilleure chanson sur Montréal, Meilleure émission de radio indépendante et Prix hommage qui sont ouvertes exclusivement à « l'industrie ». En 2000, certaines catégories étaient réservées au jury : Fanzine de l'année, Site Internet, Sonorisateur, Secret le mieux gardé, Prix bestial, Prix de la chevelure, Prix de la tenue vestimentaire, Chanson montréalaise, Affiche de l'année. D'autres prix étaient soumis au vote de « l'industrie » : ICBM, Réalisateur de l'année, Artiste Populaire, Album de l'année et Simple de l'année. En 2001, les catégories réservées à « l'industrie » sont Site web et Réalisateur. En 2002, ce sont Pochette de disque de l'année et Inter-continental ballistic missile. En 2003, les catégories exclusives à « l'industrie » sont : Chanson, Maudite machine, Producteur wiz, Contenant, Artiste transcendantal, International et Expérimental. En 2004, ce sont les catégories Guru, Réalisation, Image, Bourreaux de tournée, International et D.I.Y. Pour l'édition de 2005, les prix « industrie » sont : Mots-dits, Nova, International, Réalisation, Contenant et Fontain. En 2006, la liste des catégories au vote exclusivement « industriel » est Internationale, Meilleure réalisation, Prix Feng-Shui, Cosmopolitan, Chanson de l'année et Bourreau de tournée.

nomination-pour-attirer est soulevé à plusieurs reprises. Outre la catégorie Concert dont il a été question plus tôt, le prix Bête de scène pose ce problème. Comme l'une des membres du jury l'exprime : « Les gens, même s'ils ne les [les groupes, artistes] ont pas vus en show, ils connaissent le nom, ça fait qu'ils votent pour le nom » (Sarah, 5/2/2004). L'une des solutions envisagées alors est de retirer le droit de vote du public pour cette catégorie et de la rendre exclusive à « l'industrie ». Ainsi, le vote sera plus sensé, moins influencé par la popularité de l'artiste mis en nomination. Au cours des délibérations, Cynthia en fait la proposition aux membres du jury : « Je viens d'en parler avec Dan [Webster]. Ça se pourrait que cette catégorie-là [Bête de scène] devienne 'industrie' si on pense que ça va être un vote de popularité » (Cynthia, 5/2/2004). Pour les MIMIs, « l'industrie » est une façon de contrebalancer la popularité des nominés. D'autres catégories ont un vote hybride, moitié « industriel » et moitié public, où « l'industrie » permet d'équilibrer le poids de la popularité des nominations-pour-attirer⁶⁷. Elle est le chien de garde assurant l'exemplarité exemplaire des MIMIs.

Au sein des MIMIs, la distinction des votes « industriel » et public met en place deux faces correspondantes de la totalité : l'une publique et l'autre moins. Par exemple, les discussions entourant la catégorie Bête de scène dans le cadre de l'édition 2004 des MIMIs se terminent avec la décision de laisser la catégorie ouverte au vote du public. Comme l'exprime l'une des membres du jury lors des délibérations, la raison est que le public a accès facilement aux concerts. Bien que plusieurs membres du jury soulèvent le fait que les membres des « industries » assistent à plus de concerts que la majorité des membres dudit public et sont mieux en mesure de faire le « bon choix », la catégorie Bête de scène est considérée comme trop publique pour être réservée à « l'industrie ». D'autres catégories sont quant à elles trop « industrielles » pour être ouvertes au vote du public. Elles donnent des appréciations de dimensions plus organisationnelles – comme l'organisation de concerts ou « l'exportabilité » d'un artiste – et de mérite artistique transversal, plus difficilement isolable – comme la réalisation et l'ambiance d'un album

⁶⁷ Entre autres, en 2001, ces catégories 50-50 sont Meilleur artiste hip hop, Meilleur groupe rock, Meilleur artiste musiques du monde, Meilleur groupe métal, Meilleur DJ, Meilleur artiste electronica, Meilleur artiste chanson, Meilleur artiste pop, Simple de l'année, Artiste avant-garde, Oralité, Artiste hardcore, Artiste punk-rock, Artiste ska, Fanzine et Secret le mieux gardé.

ou la qualité de l'écriture d'une chanson⁶⁸. « L'industrie » est appelée à participer au vote des MIMIs en tant que témoin privilégié de quelques dimensions capables d'isoler et de comparer certaines caractéristiques artistiques indépendamment des genres musicaux et de la popularité des nominés. Pour le gala, cette « objectivité » est tributaire, entre autres, de la grande quantité de concerts et d'albums auxquels les membres de « l'industrie » sont présumés s'exposer. Dans les discussions entourant la possibilité de l'exclusion du public du vote pour la catégorie Bête de scène, des membres du jury l'expriment : des expressions comme « nous autres on voit tout », « c'est sûr qu'on est plus apte à juger » ou « eux [le public] en voient peut être deux [concerts] par année » ponctuent les délibérations. Cette grande expérience dont ils se réclament leur donnerait la grille de discernement nécessaire pour contrebalancer l'effet de la popularité. En ce sens, les membres de « l'industrie » sont conçus comme un gage de l'*imago*. Pour les MIMIs, ils permettent d'attester l'exemplarité de la cérémonie : ils sont posés comme plus objectifs que le public, moins partisans, et ayant accès à certains aspects que ce dernier ne serait pas apte à juger.

Fédérer

À la possibilité pour les MIMIs de célébrer tous les éléments et d'être exemplaire doit être ajoutée une autre dimension qui les traverse : l'exemple regroupe. En effet, si le gala permet de totaliser les « musiques émergentes » ainsi que d'en proposer un *imago*, il le fait toujours dans un processus de devenir-ensemble. Ce visage rassembleur des MIMIs est d'ailleurs souvent souligné quant à l'importance du gala pour la totalité : « Le gala 2002 des MIMIs reflète avec précision la qualité des productions underground de l'année qui s'est écoulée. En cela, et pour son rôle fédérateur auprès des forces vives de notre milieu musical, l'événement est nécessaire » (Renaud, 2002b: C7). Ce « rôle fédérateur » du gala ouvre la voie au regroupement de la totalité en proposant les MIMIs comme son meilleur exemple. Il est également l'occasion de présenter ce qui en fait l'objet sous un seul drapeau et de le montrer comme tel : « Le gala est la manifestation la plus apparente de la scène alternative. Elle est fédératrice, elle réunit les tribus. Ça

⁶⁸ Il est à noter que dépendamment des années, des catégories visant ces aspects de la totalité ont été ouvertes au public. Elles sont données à titre indicatif uniquement.

donne une bonne visibilité à cause de l'implication des commanditaires » (Bisaillon, dans Lamarche, 2001a: C1). Les MIMIs sont fédérateurs : leur exemplarité est posée comme entraînant avec elle un ralliement des troupes – de toutes les troupes – dans un même devenir. L'exemple rallie. C'est une présupposition qui ne demande pas à chaque terme son avis, mais les pose comme ralliés par son exemplarité. L'exemple fait plus que valoir pour toutes les singularités : il les ramène toutes dans le giron de son exemplarité unique. En ce sens, exemplifier signifie à la fois capter et intégrer : capter toutes les singularités et les devenirs-ensemble par lesquelles elles passent et les diriger vers une ligne de devenir particulière. « All in itself » (Massumi, 2002) : l'exemple capte les singularités et les intègre.

En tant qu'exemple, les MMIs captent. Ce que les MIMIs propagent, soit l'impulsion à devenir-ensemble, les MIMIs le capturent. S'il existe diverses façons de devenir-ensemble, les MIMIs s'adaptent pour les exemplifier et, du coup, les attraper dans les mailles de son exemplarité. Catégories changeantes, processus de totalisation changeants, mises en nomination exemplaires, tout est mis en œuvre pour assurer que rien n'échappe au gala. Il a été souligné plus tôt que les catégories sont modifiées d'année en année afin de mieux célébrer la totalité des « musiques émergentes » du moment. Ces modifications récurrentes sont présentées comme nécessaires afin de faire entrer la totalité dans le champ de l'exemplarité des MIMIs : « [...] les catégories vont continuer à changer. Ces changements s'imposent chaque année : l'underground musical, par essence, est assez mouvant » (Bisaillon, dans Renaud, 2004a: 11). À chaque mouvement détecté dans la totalité, les MIMIs s'adaptent et modifient les catégories, en ajoutent ou en enlèvent. Cependant, leur « rôle fédérateur » ne se résume pas à l'unification des différents horizons des « musiques émergentes » en un exemple cohérent, mais induit également la possibilité qu'il y ait toujours quelque chose qui lui échappe. Se fondant sur la pensée de Deleuze et Guattari sur les multiplicités ainsi que sur celle de William James à propos de la primauté de la relation, Maurizio Lazzarato (2005) propose que le fédéralisme n'est pas uniquement un mode de gouvernement au sein d'un État, mais est surtout un mode plus général d'union de singularités, une manière par lesquelles celles-ci se rassemblent, sont rassemblées ou se désunissent :

« Avant d'être une forme d'organisation politique, le fédéralisme est une modalité d'organisation de l'univers. Dans l'univers pluraliste, le fédéralisme exprime l'impossibilité de totaliser les singularités dans une unité absolue et complète, puisqu'il y a toujours quelque chose qui reste 'en dehors' » (Lazzarato, 2005: 106).

Cet univers pluraliste dont Lazzarato souligne la possibilité est conçu comme unifiant le multiple en tant que multiplicité. Bien que valant pour tous, ceci suggère entre autres que l'exemple qui fédère ne fait pas qu'offrir une vision unifiée de ce qui est exemplifié, mais il unit en tant que multiplicité : c'est-à-dire que ce qui est uni est conçu comme dépassant le champ de l'exemplarité. Du coup, l'exemple s'impose avec d'autant plus de force : non seulement affirme-t-il la multiplicité, mais il en présente l'une des occurrences et sa singularité particulière comme exemplaire. L'exemple qui fédère impose une tension entre une force qui unifie et une qui affirme la multiplicité.

Capter et intégrer

Comme je l'ai souligné plus tôt, les MIMIs se montrent en tant qu'exemplaires et, de ce fait, font devenir-ensemble les singularités totalisées en un devenir commun. Mais ce devenir dans lequel le gala dirige les singularités n'est pas uniquement un devenir-ensemble « unique », comme le laisse entrevoir la mise en avant de la multiplicité de lignes de disjonctions au sein de ce qui est célébré par les MIMIs. Le rôle fédérateur du gala met en tension ce devenir-ensemble « unique » et un devenir-ensemble pluraliste. En ce sens le devenir-ensemble des « musiques émergentes » tel que déployé au sein des MIMIs est à la fois devenir-« un » et devenir-« plusieurs ». L'exemplarité des MIMIs permet de rallier tout en gardant les singularités libres de devenir-plusieurs. Une double dynamique semblable a été analysée par Motti Regev (2002) dans ses travaux sur la formation « pop/rock ». Il y souligne en effet la contribution des dynamiques de commercialisme et d'avant-gardisme comme processus de changement du « pop/rock ». Selon lui, elles participent chacune à leur manière aux mutations de la catégorie : le commercialisme par l'élargissement des pratiques « pop/rock » à d'autres genres et l'avant-gardisme par l'exploration de nouvelles textures sonores – grâce, entre autres, à de nouvelles technologies – et par l'hybridation des genres. Ce processus de changement est recapté par la formation « pop/rock » et intégré à son ensemble qui, du

coup, s'élargit : « The working of these two logics in the field of popular music since the 1950s has gradually produced the plethora of styles and genres of 'pop/rock' » (Regev, 2002: 257). Dans le rapport du commercialisme à l'avant-gardisme décrit par Regev se joue la tension d'un devenir-« un » impliquant un processus de stratification qui capte et fixe des singularités dans un ensemble constitué, arrêté et un devenir-« plusieurs » qui ouvre la voie à des processus multiples de changements, de mouvement⁶⁹.

L'exemple-MIMIs permet d'affirmer l'existence de plus d'une industrie, en reconnaissant l'existence d'une alternative à l'ADISQ, tout en mettant en place un processus d'intégration des différentes singularités industrielles ainsi affirmées en une unité. Si l'exemple permet à un devenir-ensemble « pluraliste » de se produire, son rôle fédérateur les rassemble tous en un devenir commun. En ce sens, pour les MIMIs, fédérer une industrie c'est ouvrir la possibilité de l'exemplifier en tant que bloc unitaire. Si le gala pose comme présupposé l'existence de plus d'une industrie, il en limite tout de même la prolifération. Il y a peut-être *des* industries, mais il n'y en a pas une infinité. En fait, les MIMIs se posent comme l'exemple *d'une* autre industrie qualifiée de « parallèle » :

« Le gala MIMI, par le rassemblement de la majorité des intervenants de l'industrie parallèle (artistes autoproduits, maisons de disques indépendantes, organismes paragouvernementaux, disquaires et distributeurs, etc.) est sans équivoque l'événement le plus important et celui dont les retombées sont les plus percutantes pour l'ensemble de cette industrie en floraison. Son objectif est d'accroître la visibilité de l'ensemble des productions indépendantes, de manière à favoriser l'augmentation des parts de marché québécois » (SOPREF, 2002a: 19).

⁶⁹ Pour emprunter les termes de Deleuze et Guattari, ils participent tous deux à la réalisation d'une formation à la fois molaire et moléculaire : « Toute société, mais aussi tout individu, sont donc traversés par les deux segmentarités à la fois : l'une molaire, l'autre moléculaire. [...] » (Deleuze & Guattari, 1980: 260) Les formations molaires fonctionnent par différenciation binaire : travail/vacance, femme/homme, enfant/adulte, dedans/dehors, entre autres (Deleuze & Guattari, 1980; Deleuze & Parnet, 1996). L'association du molaire à l'arrêt des devenirs, à une fixité parfois contrainte par les rapports de pouvoir, ne doit cependant pas être dénigré ou soumis à un jugement de valeur. Les devenir-multiple et devenir-molaire ne sont pas opposés. Ils peuvent s'articuler pour former des agencements imprévus ou inédits : « Quand une minorité se crée des modèles [molaires], c'est parce qu'elle veut devenir majoritaire, et c'est sans doute inévitable pour sa survie ou son salut (par exemple avoir un État, être reconnue, imposer ses droits) » (Deleuze, 1990: 235).

Au moins trois points méritent d'être soulevés à propos de cette industrie : (1) la notion de parallélisme, (2) les « intervenants » et (3) la « floraison ». Premièrement, ce parallélisme dont il est question permet d'affirmer cette industrie comme relativement autarcique : elle s'auto-suffit. En effet, les deux industries sont parallèles en ce qu'elles découlent en quelque sorte de la même équation. Ainsi, exemplifier une industrie *parallèle*, c'est affirmer que cette industrie est non seulement à côté de *l'industrie*, mais qu'elle en possède également les mêmes constantes à des niveaux différents. *L'industrie* arrête les termes de l'équation : *l'industrie parallèle* en est une modulation. En exemplifiant une industrie parallèle, le gala des MIMIs participe à la fédérer dans les termes de *l'industrie*. Elle en est une « tranche », une modulation : « En résumé, une soirée de gala fédératrice, encore un peu trop sage, mais diablement stimulante pour toute une tranche de l'industrie musicale qui se bat de belle façon afin d'obtenir une plus grande reconnaissance. C'en était presque émouvant ! » (Parazelli, 2002e: 30). Deuxièmement, comme d'autres industries musicales, l'industrie parallèle exemplifiée par les MIMIs inclut des « intervenants » aussi diversifiés que des artistes, des maisons de disques, des organismes paragonnementaux, des disquaires ou des distributeurs. Ceux-ci sont rassemblés en tant que multiples, comparativement à *l'industrie* qui impose l'industrie du disque comme l'unité de base. Cependant, en les rassemblant les MIMIs les intègrent en quelque sorte à l'industrie parallèle – du moins le gala les positionne comme des intervenants qui y sont reliés. Ils ne sont pas considérés comme des industries à part entière, mais comme des composantes de cette industrie parallèle. Du coup, les MIMIs les font entrer dans un devenir-ensemble « un », ils les intègrent à un ensemble unifié. Enfin, un troisième point méritant d'être soulevé à propos de cette industrie parallèle est le fait qu'elle serait en « floraison » : pour les MIMIs, ceci se traduit entre autres par l'expansion constante de la totalité à couvrir – notamment, de 200 en 2002, l'activité sur disque atteint un sommet de 480 albums en 2005 (Doyon, 2005). En fédérant les différents termes industriels, les MIMIs sont posés par ses organisateurs comme exemple d'une industrie parallèle en santé. Comme l'explique Webster, cette effervescence est marquée par une diminution de l'activité sur disque de *l'industrie* au profit de l'industrie parallèle : « L'industrie de l'autoproduction grandit [...]. Il y a moins d'albums produits sur les plus grosses étiquettes, c'est de cela que les

gros joueurs de l'industrie se plaignent » (Webster, dans Doyon, 2004: B7). Ceci s'inscrit dans les propos concernant les difficultés rencontrées par l'industrie au Québec (Brunet, 2003) et, auparavant, au Canada (Ernst & Young, 1995). L'exemplarité des MIMIs répond à la morosité de l'industrie en « fêtant avec légèreté » la santé de l'industrie parallèle : « À l'envers du discours dominant sur l'essoufflement de l'industrie du disque, il y a l'enthousiasme d'un milieu en pleine effervescence » (Doyon, 2004: B7). Les MIMIs rassemblent les différents intervenants en une industrie parallèle et en exemplifient à la fois l'unicité et « l'enthousiasme ».

Dans leur exemplarité, les MIMIs intègrent la totalité à une occurrence industriellement parallèle. Dans son sillage se devine une référence récurrente à laquelle les MIMIs sont mesurés : l'industrie. En effet, dans l'organisation de la soirée de gala ainsi que dans les formes de totalisation et de canonisation mises en œuvre, l'industrie demeure un point de comparaison constant : entre autres, les méthodes des MIMIs sont dites différentes de celles prônées par l'industrie, plus inclusives, etc. Tout en lui proposant une alternative « parallèle », les MIMIs en réitèrent constamment la position privilégiée. En la fédérant, l'exemple des MIMIs rapporte sa totalité à l'industrie et, du coup, l'y mesure en la comparant, la différenciant, ou en la répliquant. Ainsi, la position paradoxale dans laquelle se retrouvent les MIMIs – « coincés entre l'arbre et l'écorce » (Tittley, 2002b: 18) – ne l'est que dans son rapport à l'industrie, à la fois trop proche et trop éloignée : trop sérieuse et trop broche à foin. Cette importance – négative ou positive – que prend l'industrie dans l'exemplarité des MIMIs est marquée par l'attention portée par les organisateurs à l'intérêt suscité chez elle : « [...] le gala n'est plus ce qu'il était, ne serait-ce que parce qu'il est pris beaucoup plus au sérieux par les gens de l'industrie. Nous essayons d'être plus rigoureux dans notre travail » (Bisaillon, dans Renaud, 2004a: 11). L'attention de l'industrie a des répercussions sur l'exemplarité des MIMIs : les organisateurs tentent de mieux totaliser, de mieux balancer, etc. L'un des effets collatéraux de cette référence constante est l'institution de l'industrie à la fois comme *le* prototype et comme un bloc relativement homogène. Comme le présentent Williamson et Cloonan (2007), l'utilisation récurrente d'une expression au singulier comme l'industrie – ou dans leur cas, la « music industry » – a,

entre autres, un effet homogénéisant en camouflant les conflits et les différences entre les différentes composantes, ainsi qu'un effet d'amplification du rôle de l'industrie du disque en son sein, notamment du rôle des multinationales. L'exemple des MIMIs homogénéise l'industrie en donnant de l'ampleur à certains acteurs ou intervenants par rapport à d'autres. L'ADISQ est en ce sens un cas de figure particulier : l'organisme désigne métonymiquement l'industrie. Pour les MIMIs, se mesurer, se comparer, se différencier ou se calquer à l'industrie, c'est le faire avant tout en regard de l'ADISQ.

Rockisation

En 2002, le trophée des MIMIs remis à chaque gagnant est modifié : en lieu et place du traditionnel prix en forme de M est remis un micro. Cette transformation est un indice d'un mouvement se déroulant en sourdine de l'exemplarité des MIMIs : l'intégration des différentes familles musicales et son exemplification par une singularité, dominée par le rock et ses déclinaisons. Pour les commentateurs culturels, les genres s'éloignant du rock, comme le hip hop ou la musique électronique, sont intégrés et traités comme des membres de la famille dominante. La remise d'un micro à tous les gagnants est perçue comme un témoignage de ce mouvement. Tout est exemplifié, mais l'exemple, lui, est rock :

« Le gala des MIMIs affichera toujours un gros clash entre les différents milieux musicaux locaux. C'est ce qui fait autant la force que la faiblesse de l'événement. Globalement, l'électronique a été mieux digéré par l'organisation des MIMIs cette année [comparativement à 2001]. Ceci s'est manifesté par des dizaines de courriels d'étiquettes électroniques locales promouvant un de leurs artistes en nomination pendant la période du vote du public (sur le Web). Ça contraste avec le néant qui régnait l'année dernière. Mais l'événement restera toujours indéniablement rock, comme le démontre l'incongruité d'offrir un micro en guise de prix au DJ de l'année » (Côté-Paluck, 2002: 32).

L'exemple que sont les MIMIs vaut pour tous, mais en tant que membre de l'ensemble il demeure inscrit dans une famille particulière. « All in itself » : en condensant tous les termes en un, les MIMIs ne les accueillent pas dans un exemple innocent. Au contraire, ils les condensent dans l'un des membres de l'ensemble exemplifié. Les MIMIs ne sont pas qu'à côté de l'ensemble, ils en font également partie et y sont inscrits dans des rapports particuliers de filiation. Pour le gala, l'intégration de la totalité et son

exemplification par un terme considéré rock est en quelque sorte un héritage de sa généalogie :

« Though solidly rooted in the parallel realms of hip hop and electronica, Montreal's MIMI (Montreal International Music Initiative) events and correspondents awards are still predominantly found between rock and harder places, a trace indicator of their humble evolutionary beginnings » (O'Meara, 2001b: 13).

L'exemplarité des MIMIs ne se déploie pas à partir d'un point neutre, hors tout. Au contraire, si elle exemplifie la totalité, c'est d'un point de vue particulier qu'elle le fait : le rock. Ce processus de capture d'une totalité et son intégration à un exemple teinté par un point de vue particulier a deux corollaires. Le premier consiste à intégrer la totalité à une occurrence inscrite dans une famille tissée serrée⁷⁰. Ainsi, fédérer est produire un « [...] ralliement des troupes alternatives [...] » (Renaud, 2002a: D16) en fixant les singularités dans l'une d'entre elles. Le second corollaire implique la pluralisation de ce qui est exemplifié : ce que produit cette intégration de la totalité à l'exemple des MIMIs est sa possible expansion à tous les horizons des « musiques émergentes ». Une occurrence rock devient la totalité et en capte potentiellement les fuites, les processus de changement. Ceci a pour effet de faire devenir-« plusieurs » les MIMIs, les invitant à fuir de toute part leur enclave « unifiée ». Tout est dans l'exemple, mais tout est exemplifié par une singularité prise à la fois dans une famille et déjà à l'extérieur de celle-ci⁷¹.

⁷⁰ En fait, à l'écoute de la compilation Québec émergent, une grande proportion de la multiplicité des sonorités qui s'y retrouvent peut être associée à ce que Regev nomme le « rock aesthetic » : « The rock aesthetic is a set of constantly changing practices and stylistic imperatives for making popular music based on the use of electric and electronic sound textures, amplification, sophisticated studio craftsmanship, and 'untrained' and spontaneous techniques of vocal delivery. It should be stressed that these practices include sampling and turntabling » (Regev, 2002: 253). Regev donne en exemple les genres hip hop, electro-dance, mainstream pop, heavy metal, alternatif, reggae et rock, entre autres, comme fondés sur ce « rock aesthetic ».

⁷¹ Le rock étant dominé par une culture où l'être majoritaire est l'homme blanc (voir, entre autres, Walser, 1993), pour certains genres musicaux l'intégration au rock en implique une raciale et/ou « gendered ». Un lecteur du Mirror réagit aux nominations faites en 1995 dans la catégorie hip hop : « Yeah, I'm calling about the MIMI's. I'm just reading this Rant Line thing that you have here from Resa. It's so funny, she's talking about 40 delegates involved in the nominations. I'm talking about the hip-hop genre here, the hip-hop section. [...] [Les nominés] Shades of Culture fucking suck, it's just because they're a white group with a white promoter behind them. There's lots of talent in the black community but nobody will take the effort to go and find them » (Anonyme, dans "Rant Line," 1995b: 21).

Que ce soit dans les gagnants et les artistes montant sur scène pour offrir une prestation lors de la cérémonie, cette perception d'un héritage rock aux MIMIs se laisse voir dans de nombreux aspects : « Évidemment, le rock et toutes ses déclinaisons ont occupé beaucoup d'attention lors de ce gala MIMI » (Renaud, 2002b: C7). Les MIMIs ne sont pas le seul lieu où le rock se présente comme « évidence ». En effet, ce phénomène fait écho à la façon dont se présente cette catégorie dans certaines études en musique populaire. Selon Keith Negus décrit l'évidence du rock dans ces cas comme le « [...] rock imperialism [...] which reduces popular music to the category of rock » (Negus, 1996: 162). Cet impérialisme du rock – spécifiquement – comme évidence pour traiter de toutes les autres musiques se joue également au sein des MIMIs : en se posant comme exemplaires, ils naturalisent l'utilisation de *cette* singularité particulière pour toutes les autres. En ce sens, l'exemple prend une singularité inscrite dans des trajectoires de filiations particulières et la pose comme « valant pour toutes ». De ce fait, à travers l'exemple, les MIMIs ne font pas que capter et intégrer les *autres* singularités au rock : le processus est également posé comme allant-de-soi. L'évidence de l'exemplarité de la famille du rock est naturalisée au sein des MIMIs. Les MIMIs la *constatent*, ils l'innocentent.

Pour Agamben, l'exemple va de l'occurrence à l'occurrence, sans passer par l'ensemble : il n'est pas l'ensemble, et à la fois il le résume. Il est une partie qui est là pour toutes les autres parties et non pour l'ensemble en tant que tel. Comment peut fonctionner alors l'exemplarité, si ce n'est par déduction – allant de l'ensemble à la singularité – ni par induction – allant de la singularité à l'ensemble ? Agamben (2002) propose une piste : par analogie. L'analogie est une forme logique de ressemblance entre un rapport $a \leftrightarrow b$, et un rapport $c \leftrightarrow d$, où d est à c ce que b est à a . Ce sont les rapports entre les termes qui se ressemblent, non les termes en tant que tels. Cette non-ressemblance des termes les uns avec les autres fait la force de l'analogie. Foucault la présente d'ailleurs comme l'une des quatre grandes figures de la ressemblance au sein de l'épistémé classique : « Son pouvoir est immense [à l'analogie], car les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, massives, des choses elles-mêmes ; il suffit que ce soient les ressemblances plus subtiles des rapports » (Foucault, 1966: 36). En fait, ce que

l'exemple des MIMIs propose est de produire une similitude entre les singularités, qui sont de purs rapports de termes à l'ensemble. Elle n'est pas un rapport de ressemblance des termes entre eux – qu'ils soient des artistes, des intervenants, des albums ou des chansons, entre autres – mais de leur rapport à un ensemble. L'analogie a ceci de particulier qu'elle permet à l'exemplarité de circuler entre les différents rapports, sans pour autant perdre de sa force : parler d'un rapport, c'est parler des autres avec lesquels il a une relation de ressemblance établie par l'exemple des MIMIs. L'exemple des MIMIs rend possible de pointer le projecteur médiatique sur une singularité – même conçue comme fortement inscrite dans une famille rock – et mettre également en lumière les autres, par analogie. L'exemplarité des MIMIs permet une tension entre une pluralisation des « musiques émergentes » – entre autres les ascendances rock et l'industrie parallèle, en les faisant devenir-« plusieurs » – et une intégration à un devenir-« un ». Du coup, non seulement intègrent-ils la totalité au rock, effectuant sa « rockisation », mais font également circuler par analogie l'exemplification de l'appartenance à l'ensemble possiblement vers chaque singularité.

Les MIMIs et le GAMIQ

En février 2006, la SOPREF annonçait son retrait de l'organisation des MIMIs (Robillard Laveaux, 2006j; SOPREF, 2006c). Inscrite dans le plan plus large de restructuration de l'organisme montréalais, cette décision est annoncée à la même période que celle du report de plus de six mois de l'édition 2006 du gala, pour des raisons qui demeurent alors inconnues. L'effet combiné des deux nouvelles ne se fait pas attendre, les commentateurs craignant de voir les MIMIs mourir au cours d'une année qu'ils considèrent particulièrement faste pour la culture émergente : « Comment le MIMI peut-il se permettre une telle pause alors que la scène connaît la période la plus prolifique de sa courte histoire? » (Robillard Laveaux, 2006f: 16)⁷². Pour un temps, l'incertitude plane au dessus de la cérémonie, d'autant plus que la SOPREF annonce le début du recensement annuel servant de base pour les nominations aux MIMIs, donc la poursuite d'un aspect de sa participation au processus de mise en nomination. Le retrait

⁷² Il sera question de cette idée d'une période effervescente, faste pour les « musiques émergentes », au chapitre cinq.

de la SOPREF devient un accroc de plus dans l'organisation de la cérémonie annuelle, surtout au niveau de la mécanique du choix des nominés et des gagnants (Renaud, 2006). Le désistement de la SOPREF et l'ambivalence des organisateurs des MIMIs quant à l'avenir de la cérémonie de remise de prix participent à alimenter les craintes des journalistes : « Honnêtement, tout ça m'inquiète un peu » (Robillard Laveaux, 2006j: 16). En bout de course, l'annonce de la tenue au mois de décembre 2006 de la cérémonie accompagnée de celle d'un nouveau partenariat avec une radio satellite, ne permet pas de faire s'estomper l'incertitude entourant les MIMIs. La SOPREF partie, c'est l'organisation des MIMIs qui est prise pour cible et les doutes commencent à planer sur les différentes facettes organisationnelles du gala. Que ce soit le « manque de sérieux » (Robillard Laveaux, 2006f) de l'aventure ou son inefficacité à assurer sa santé financière, les critiques fusent de toutes parts :

« [...] il n'y a aucune raison justifiant l'absence du principal gala scène locale [*sic*] ce mois-ci. Posons alors la question : dans ce contexte hautement favorable, est-ce normal que la remise de prix souffre d'un sous-financement majeur, au point de repousser d'un an ou presque sa tenue ? Difficile de ne pas mettre en doute l'efficacité de l'organisation à solliciter ses pourvoyeurs » (Robillard Laveaux, 2006f: 16).

Bien vite, un autre événement viendra jouer les troubles fêtes : le Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec (GAMIQ), une initiative du magazine culturel montréalais Bang Bang annoncée en mars 2006.

La nouvelle cérémonie du GAMIQ ne fait pas l'unanimité : « Je ne cautionne pas la tenue de deux galas [...] qui divisent inévitablement l'impact médiatique obtenu par une seule remise de prix » (Robillard Laveaux, 2006f: 16). En plus d'une dilution de l'impact médiatique, plusieurs craignent une scission des solitudes anglophone et francophone (Leclair, 2006). Mais son annonce a également pour effet de mettre en lumière le côté « broche à foin » des MIMIs, tel que décrit plus haut. Les visées du GAMIQ sont de proposer un gala moins désorganisé et plus près du modèle proposé par l'industrie :

« 'On veut se différencier des MIMIs en organisant une cérémonie moins broche à foin', explique Patrice Caron, cofondateur du Bang Bang. 'Notre événement tendra vers une formule moins confuse et plus proche du gala de l'ADISQ, sans

pour autant être aussi coincée et sérieuse' » (Robillard Laveaux, 2006a: 16, voir aussi Côté-Paluck, 2006).

Suite à une première édition du GAMIQ qui, selon les commentateurs culturels, égalait sinon surpassait les MIMIs sur le plan de son organisation (Robillard Laveaux, 2006g, 2006h), une entente entre les deux célébrations est signée. Selon cette entente, les MIMIs et le GAMIQ fusionnent et créent l'Association de la musique indépendante du Québec (AMIQ) qui a pour mission de les chapeauter. Telle qu'annoncée, l'entente prévoit également que le GAMIQ devient *le* gala officiel, alors que les MIMIs se consacrent à la présentation de « showcases » et à l'offre de bourses pour la production d'albums ou pour l'exportation (voir "L'AMIQ," 2007). Avec l'arrivée du GAMIQ, les MIMIs sont déplacés : leur lieu n'est plus à *côté* des autres singularités, mais *parmi* elles. Pour les MIMIs, la perte de la visibilité que procure la soirée de remise de prix n'est pas étrangère à ce mouvement : la cérémonie était ce qui les montrait à côté de l'ensemble.

Le « buzz Montréal »

Arcade Fire : icône d'un « buzz »

En février 2007, j'ai participé à une conférence organisée en Belgique par la branche francophone d'Europe de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM) portant sur le thème « Musiques populaires : une exception francophone ? ». J'y ai présenté les premiers jalons de ce qui est devenu le premier chapitre de cette thèse. Étant le seul conférencier venant de l'extérieur de la Belgique et de la France, j'avais apporté avec moi un petit pot-pourri extrait de la compilation Québec émergent 2004 que j'ai fait jouer afin d'introduire mon propos. Suite à l'audition de cette introduction – qui a suscité peu de réactions – j'ai ajouté le nom d'autres groupes présents sur la compilation, mais dont je n'avais inclus aucun extrait dans le pot-pourri. À la mention du groupe Arcade Fire¹, quelques membres de l'assistance se sont empressés d'ajouter des « Ah ! », « Bien sûr ! », « Évidemment ! ». À la fin de ma présentation, l'un d'eux est même venu me prouver son appréciation de Arcade Fire en me montrant l'écran de son baladeur mp3 où on pouvait lire le titre des chansons du groupe qui y étaient

¹ Arcade Fire est un groupe formé en 2003 à Montréal, de la rencontre de Régine Chassagne et de Win Butler. Ils se sont entourés de nombreux collaborateurs et ont lancé en septembre 2004 leur premier album, Funeral, qui eut un succès critique et populaire instantané (plus de 500 000 copies ont été vendues mondialement en 2005). Cet album leur a valu une invitation à jouer en première partie de U2, l'un des groupes de musique les plus populaires d'Occident, et à collaborer avec David Bowie, une légende internationale de la musique pop et rock. En 2005, ils se voyaient décerner trois MIMIs – Album 2004, International et Réalisation –, alors qu'ils recevaient en 2007 trois prix GAMIQ – Carrière internationale de l'année, Spectacle de l'année et Meilleur album indie rock – et ont été mis en nominations en 2006 pour deux prix Grammy aux États-Unis dans les catégories Alternative Rock Album et Best Song Written for Television. En 2007, ils lancent leur deuxième album, Neon Bible, qui connaît lui aussi un succès notable.

archivées. Cette anecdote montre en partie le rôle tenu par ce groupe comme icône des « musiques émergentes », mais également comme représentant le plus éclatant d'une effervescence musicale qui serait proprement montréalaise.

Ce que la réaction des personnes présentes à cette conférence permet de signaler est le rapport étroit entre le groupe Arcade Fire – du moins, son nom – et les « musiques émergentes » de Montréal : il en est devenu l'une de leurs occurrences les plus connues à travers le monde. Suite au lancement de son premier album Funeral en 2004, le succès critique et populaire du groupe au Québec comme aux États-Unis et en Europe, fait de ses membres « [...] les porte-étendards tant vantés d'une scène montréalaise en émergence » (Quintal, 2006). En fait, le nom Arcade Fire a été associé sur de nombreuses tribunes médiatiques à une attention particulière portée à la ville à laquelle le groupe est associé :

« [...] à la suite du succès du groupe Arcade Fire, les projecteurs des médias se sont braqués sur la métropole. Montréal est devenu un nouveau foyer de créativité musicale, comme l'ont auparavant été Seattle, Austin (au Texas) et le secteur de Williamsburg, à Brooklyn » (Bendersky, 2005: 3).

En janvier 2005, le magazine américain Spin annonçait que Montréal était « the next big scene » (Perez, 2005) au niveau musical. Cette affirmation est suivie quelques semaines plus tard par le New York Times qui vante son « explosive music scene » (Carr, 2005). Cette attention toute particulière de la part des médias internationaux à Montréal et aux musiques qui y sont associées a été qualifiée de « buzz Montréal » :

« 'Oui, il y a un buzz Montréal', confirme Martin Pelland, bassiste de The Dears², qui dit s'en faire parler par des journalistes de partout. Ce n'est pas la première fois qu'on prédit – non sans fierté – que Montréal deviendra bientôt le centre de la planète rock [*sic*] » (Vigneault, 2005b: 1).

² The Dears est un groupe formé en 1995 à Montréal. En 2002, le groupe déménage à New York mais revient à Montréal en 2005. Au moment d'écrire ces lignes, The Dears a trois albums à son actif : End of a Hollywood Bedtime Story (2000), No Cities Left (2003, réédition en 2005) et Gang of Losers (2006). Le groupe a reçu de nombreuses éloges, notamment par le biais de nominations aux Junos Awards – le pendant canadien des Félix – dans la catégorie Best New Group en 2004; aux MIMIs dans les catégories Meilleur artiste pop et Meilleur album en 2002, Album 2003 en 2004 et Concert 2004, Feng Shui et International en 2005; en passant par les listes des meilleurs groupes de 2003 dans les magazines Rolling Stone et Spin. The Dears a également été mis en nomination dans la catégorie Meilleur album indie rock et Carrière internationale de l'année au GAMIQ 2007.

Au même titre que le succès de certains artistes, le « buzz Montréal » est l'un des thèmes récurrents des commentateurs culturels dans les médias montréalais. Montréal est qualifiée de Mecque (Doyon, 2005), de centre de la planète musicale, de nouvelle scène en vogue (Cassivi, 2005). Le « buzz Montréal » est présenté comme un événement pour les « musiques émergentes », leur ouvrant la possibilité à la fois de faire l'événement et d'être « événementialisées ».

Dans ce chapitre, j'aimerais explorer l'effectivité pour les « musiques émergentes » de ce « buzz Montréal » et du discours public l'entourant. Pour ce faire, je propose de les prendre en tant qu'événement au sens deleuzien du terme. S'inspirant des stoïciens, Deleuze distingue deux sortes de choses : d'une part les corps et « états de choses », avec leurs qualités et leurs mélanges; d'autre part les événements ou incorporels, qui se jouent à la surface des corps et pour lesquelles il n'est pas possible de « [...] dire qu'ils existent, mais plutôt qu'ils subsistent ou insistent, ayant ce minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose, entité non existante » (Deleuze, 1969: 13). L'événement n'est pas de l'ordre des corps, il est ce qui se passe. Dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet (1996), Deleuze traite de l'événement comme une rencontre de corps – l'épée et la chair – qui ne s'y réduit pas : aucunement matériel, et pourtant voyant son effectivité agir dans et par les corps, l'événement se tient en surplomb. Non pas « au dessus » de la surface, il est ce qui s'y joue, ce qui s'y déroule : un pli, un mouvement. Comme le propose Foucault, l'événement ne peut être distingué des conditions matérielles qui le rendent possible et qu'il affecte :

« Bien sûr, l'événement n'est ni substance ni accident, ni qualité ni processus; l'événement n'est pas de l'ordre des corps. Et pourtant il n'est point immatériel; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments immatériels; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle » (Foucault, 1971a: 59)³.

³ Pour Deleuze, « il y a stricte complémentarité » entre les corps/états de choses et les événements. L'événement ne peut que s'effectuer dans des corps ou états de choses et est produit par eux, mais ceci n'en épuise pas la portée : « L'événement est toujours produit par des corps qui s'entrechoquent, se coupent ou se pénètrent, la chair et l'épée; mais cet effet lui-même n'est pas de l'ordre des corps, bataille impassible, incorporelle, impénétrable, qui surplombe son propre accomplissement et domine son effectuation. [...] Si les infinitifs 'mourir', 'aimer', 'bouger', 'sourire', etc., sont des événements, c'est

Cette remarque de Foucault concernant l'événement en souligne l'étrangeté : ne pouvant se résumer aux corps sur lesquels il s'inscrit et pourtant ne pouvant exister sans eux, l'événement est « un brouillard de gouttes » (Deleuze & Parnet, 1996: 79). Il est donc à la fois une rencontre, une coprésence de l'épée et de la chair pour reprendre l'exemple utilisé par Deleuze et Parnet, et ouvre la possibilité à ces corps dans lesquels il s'effectue de « faire l'événement ». En d'autres mots, il permet à ces corps de sortir de l'ordinaire, de surgir du quotidien ou du routinier pour s'imposer comme remarquables ou dignes d'un intérêt particulier. C'est d'ailleurs en ce sens que les médias sont souvent cités à comparaître en tant que responsables de la construction des événements : ils soutireraient au règne de l'actualité certains de ses termes pour les mettre en valeur et les poser comme particulièrement importants (voir Neveu & Quéré, 1996). Comme le soulignent Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, ceci relève de la particularité stochastique de l'événement : il aurait pu se passer tout autre chose. Pour eux, c'est l'imprévisibilité qui fait que l'événement transforme des corps dans lesquels il s'incarne en corps qui « font l'événement » – faute d'un meilleur terme :

« Un événement ne peut, par définition, être déduit d'une loi déterministe : il implique, d'une manière ou d'une autre, que ce qui s'est produit 'aurait pu' ne pas se produire, il renvoie donc à des possibles que nul savoir ne peut réduire. [...] Toute histoire, toute narration implique des événements, implique que ceci se soit produit qui aurait pu ne pas arriver, mais elle n'a d'intérêt que si ces événements sont *porteurs de sens*. Une succession de coups de dés ne se raconte pas, sauf si certains des coups ont des conséquences significatives : le dé n'est l'instrument d'un jeu de hasard que si *le jeu a un enjeu* » (Prigogine & Stengers, 1992: 46-47, emphase originale).

L'événement est à la fois la rencontre des corps et ce qui ouvre la possibilité de les faire ressortir du quotidien, de les faire surfacer. Il rassemble les corps par lesquels il s'actualise autour d'un enjeu : il les montre ensemble comme « faisant l'événement ». En ce sens, l'événement est à la fois la rencontre des corps et les fait devenir-ensemble.

parce qu'il y a en eux une part que leur accomplissement ne suffit pas à réaliser [...] » (Deleuze & Parnet, 1996: 79). Par exemple, l'événement 'mourir', bien qu'il s'effectue dans et par des corps, ne s'y limite pas : il continue à subsister en surplomb et s'actualisera à nouveau.

Pour Deleuze, l'événement a ceci de particulier qu'il produit l'individualité des corps par lesquels il s'incarne. Relisant Whitehead, il propose que l'une des composantes de l'événement est l'individu en tant que création de nouveauté : cette individuation est l'une des productions de l'événement. Deleuze souligne que cette production prend la forme d'une préhension d'éléments par un événement :

« Si nous appelons élément ce qui a des parties et est une partie, mais aussi ce qui a des propriétés intrinsèques, nous disons que l'individu est une 'concréscence' d'éléments. C'est autre chose qu'une connexion ou une conjonction, c'est une *préhension* : un élément est le donné, le 'datum' d'un autre élément qui le préhende. La préhension est l'unité individuelle. Toute chose préhende ses antécédents et ses concomitants et, de proche en proche, préhende un monde » (Deleuze, 1988: 105-106, emphase originale).

L'événement préhende un monde, comme l'écrit Deleuze, et l'individualise en tant que ce dans et par quoi il s'actualise. La préhension produite par l'événement « buzz Montréal » marquant les « musiques émergentes » participe à la propagation de l'impulsion à devenir-ensemble. Elle devient une singularité partagée par différents acteurs, sons, produits, discours, organismes, entre autres, et qui les rassemble en tant que « musiques émergentes ».

Quelle est l'effectivité de l'événement « buzz Montréal » pour les « musiques émergentes » ? Je propose de l'explorer en m'attardant principalement aux façons par lesquelles elle se fait sentir dans son rapport à Montréal, à un moment particulier. Dans la première partie de ce chapitre, je me penche sur les façons par lesquelles cet événement participe à produire l'équivalence entre les « musiques émergentes » et Montréal. Pour ce faire, les consultations publiques concernant la proposition de Politique culturelle de la Ville de Montréal servent de tremplin à une discussion des façons par lesquelles « l'émergence » est liée à Montréal. Je propose également un regard sur la façon dont le discours médiatique associe les « musiques émergentes » à Montréal par le biais d'un son particulier. Dans la deuxième partie de ce chapitre, j'explore l'effectivité de l'événement « buzz Montréal » en m'attardant aux façons par lesquelles il marque un moment charnière pour les « musiques émergentes ». D'une part, il participe à découper une ère marquée par une effervescence particulière, par rapport à laquelle le discours portant sur les « musiques émergentes » doit se situer.

D'autre part, ce chapitre présente la façon dont le « buzz Montréal » participe à leur changement d'échelle – j'y reviendrai.

Montréal est l'émergence, l'émergence est Montréal

L'événement du « buzz Montréal » pose les « musiques émergentes » comme un enjeu pour la Ville de Montréal. En effet, dans un rapport concernant les cultures émergentes et les possibilités qu'elles ouvrent pour le tourisme culturel dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, l'organisme Faites de la musique ! (FDM) met l'emphase sur l'importance que représente Montréal pour la musique au Québec. Il souligne : « Musicalement au Québec, tout se passe à Montréal : développement de l'industrie culturelle, salles de spectacles, médias, immigration. On peut y trouver à peu près tous les genres musicaux possibles » (Faites de la musique, 2000: 35). Pour l'organisme, cette concentration à Montréal de l'activité musicale en fait le principal pôle provincial des « musiques émergentes ». Lui faisant côtoyer trois autres pôles – la ville de Québec, la banlieue de Montréal et les régions – l'organisme qualifie Montréal de « Métropole qui centralise toutes les réussites artistiques » (Faites de la musique, 2000: 13) :

« Géographiquement, on peut diviser le Québec culturel émergent en quatre parties [dont] Montréal [les autres étant la ville de Québec, la banlieue de montréalaise et les régions] – Concentration de la majorité de la création et de la diffusion culturelle ; de par la mixité et l'importance de sa population, Montréal, cette ville de festivals, est évidemment la plus tournée vers les cultures du monde et les nouvelles technologies. Une diffusion diversifiée dans de nombreux domaines permettent une ouverture et la naissance de différents courants et tribus artistiques » (Faites de la musique, 2000: 12).

Ce positionnement de Montréal comme le centre de l'activité musicale émergente du Québec fait écho à de nombreux commentaires concernant sa position de cœur de l'activité culturelle de la relève, de l'*underground* ou de l'émergence (par exemple, voir CMCC, 2006; FJIM, 2007; SOPREF, 2005a). Pour Faites de la musique !, Montréal est le noyau de l'activité musicale émergente. J'aimerais m'attarder ici à cette rencontre de Montréal et des « musiques émergentes » liant étroitement les deux.

Faire l'événement

En novembre 2004, la Ville de Montréal publie un projet de politique culturelle. Elle confie alors à l'Office de consultation publique de Montréal (OCPM) le mandat de tenir des audiences publiques à propos de ce projet, dont une section est dédiée à « l'innovation, la relève et l'émergence ». Cette section – qui ne sera modifiée qu'en partie dans la version finale du document – spécifie que Montréal est définie, entre autres, par ses cultures émergentes :

« À l'instar des villes de Barcelone ou Glasgow, Montréal se caractérise par son avant-garde artistique et son effervescence culturelle. En cela, elle se démarque d'autres villes de sa taille, qui aspirent au statut de métropole culturelle, mais dont l'activité est davantage marquée par des créneaux traditionnels et par la diffusion de créations venues d'ailleurs » (Ville de Montréal, 2004: 35).

La différence dont se réclame la Ville de Montréal dans son projet de politique culturelle est de l'ordre de la création artistique⁴. En effet, d'après ce document, ce qui la différencie d'autres villes – et la rapproche de certaines – se trouve au niveau de la création. Celle-ci permet à Montréal de réclamer participer à un groupe sélect de villes « créatives » et de se comparer avec d'autres sur cette base, notamment Toronto avec laquelle elle est sans cesse comparée⁵. Dans le mémoire qu'il présente à l'OCPM à propos du projet de politique culturelle, le Conseil jeunesse de Montréal (CJM) commente ce rôle de l'émergence-création dans le positionnement international de la ville :

⁴ Le fait que ce commentaire se retrouve dans une section intitulée L'innovation, la relève et l'émergence marque le rapport étroit qu'entretient la Ville de Montréal avec l'émergence, mais aussi celui, tout aussi serré, de l'émergence avec la création. L'un des changements apportés au projet dans sa version remaniée, présentée en août 2005, est la modification de ce sous-titre pour La puissance créatrice, les nouvelles pratiques artistiques, mettant ainsi de l'avant le lien entre la ville, la nouveauté et la création. Cette transformation fait écho aux nombreuses remarques qui ont été faites lors des audiences menées par l'OCPM quant au flou entourant la définition de l'émergence dans la première version du projet. Par exemple, la Guilde souligne dans son mémoire déposé dans le cadre des consultations : « Qu'entend-on par relève ? Qu'entend-on par émergence ? Les définitions données lors des consultations publiques par les différents intervenants n'ont pas répondu à ces questions [...]. Même la Ville et le Conseil des arts de Montréal ont admis avoir de la difficulté à répondre à cette question. Cette difficulté à définir ces termes pose un problème d'identification [des musiciens] important » (Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, 2005a: 11, voir aussi CQM, 2005). D'ailleurs, près de la moitié des occurrences du terme « émergent » et de ses déclinaisons ont disparu dans la deuxième mouture du projet.

⁵ Par exemple, dans les discussions organisées par l'OCPM, Montréal est décrite comme une ville de création alors que Toronto l'est comme une ville d'industrie et de diffusion culturelle (voir Office de consultation publique de Montréal, 2005a). Cette comparaison n'est pas propre à ces discussions mais est saillante dans les médias et dans les différentes interventions des organismes montréalais concernés (par exemple, voir Beauchamp, 2007; Carr, 2005; Culture Montréal, 2005a; Parent, 2007; Patry, 2007).

« C'est par le risque artistique, l'innovation et l'émergence que Montréal parviendra à se positionner sur l'échiquier international en tant que métropole culturelle et 'Creative City'. Soutenir l'émergence et le risque artistique nécessite certes une tolérance logistique : ne pas nuire à la culture émergente par une réglementation excessive est déjà un bon début » (CJM, 2005: 20).

Dans les grandes lignes, les propos du CJM reprennent ceux de la Ville de Montréal dans le projet de politique culturelle qu'elle a soumis en novembre 2004. L'émergence-création est ce qui caractérise Montréal et ce qui caractérise ses rapports aux autres villes. Les autorités municipales ainsi que les intervenants aux discussions entourant le projet la mettent de l'avant parmi l'ensemble des caractéristiques probables de Montréal et la présentent comme méritant une attention particulière : elle en « fait l'événement ».

J'aimerais souligner le rôle accordé à l'émergence comme élément par lequel la Ville de Montréal peut se « positionner sur l'échiquier international » en tant que membre du groupe des villes créatives. Dans les propos du CJM cités plus haut, la référence à l'expression « Creative City » popularisée par les travaux de Charles Landry (2000) – dont des extraits étaient distribués à tous les intervenants devant l'OCPM par le biais du site Internet de l'organisme⁶ – et ceux de Richard Florida (2004) n'est pas anodine. En effet, dans la foulée des travaux de préparation aux audiences de l'OCPM, l'organisme Culture Montréal voué à la promotion de la culture dans le développement urbain de Montréal a invité Landry à faire une présentation portant sur la créativité et la ville, et Florida à produire une étude sur la créativité et son rôle dans le développement économique de Montréal. Quelques jours à peine avant le début des audiences de l'OCPM, l'étude de Florida faisait la manchette des quotidiens québécois pour avoir situé Montréal comme la deuxième ville la plus créative d'Amérique du Nord, après Toronto (Elkouri, 2005; Stolarick, Florida, & Musante, 2005). Cet accent mis sur le positionnement de Montréal au sein d'un groupe de différentes villes à partir de l'étalon de la créativité donne à l'émergence le statut de comparant : non seulement l'émergence-création a-t-elle un rapport étroit avec la ville, mais elle participe à en déterminer également la participation et le positionnement au sein de l'ensemble des « Creative

⁶ <http://www2.ville.montreal.qc.ca/ldvdm/jsp/ocpm/ocpm.jsp>

Cities ». Pour Florida, Montréal est à ce titre « le secret le mieux gardé en Amérique du Nord » (Florida, dans Culture Montréal, 2005b: non paginé). Un secret qui, une fois révélé, permet de positionner « l'identité » de la ville, son « image de marque » (Comité de pilotage du Rendez-vous novembre 2007, 2007) par rapport à celles d'autres villes au Canada et à l'étranger. En ce sens, l'émergence permet à la Ville de « rayonner », pour emprunter la terminologie utilisée dans son projet de politique culturelle.

La référence à ces travaux tendant à argumenter la participation de l'émergence-crédation au « rayonnement » de Montréal a été maintes fois faite dans les discussions ayant mené à l'élaboration de la politique culturelle de la ville (entre autres, voir CJM, 2005; Office de consultation publique de Montréal, 2005b, 2005d; Ville de Montréal, 2005b)⁷. À titre d'exemple, Culture Montréal utilise les recherches de Landry et Florida comme point d'appui pour promouvoir la ville en mettant l'accent sur l'émergence-crédation. Comme l'explique l'organisme, l'invitation lancée à Florida était intéressée :

« C'est justement dans le but de mieux comprendre et de faire connaître les atouts stratégiques de la région métropolitaine de Montréal que Culture Montréal et ses partenaires ont décidé de faire appel à l'équipe du Dr. Florida. Pour Simon Brault, président de Culture Montréal, '[...] [l]'étude de Richard Florida nous le confirme, mais plus important encore, elle contribuera à le révéler à ceux qui connaissent peu notre réalité' » (Culture Montréal, 2005b: non paginé).

Les études de Florida et les notions rendues populaires par Landry sont convoquées non seulement afin d'articuler Montréal à l'émergence mais aussi et surtout, pour tenir le rôle d'outil servant à publiciser cette mise en rapport « à l'international ». En fait, pour Culture Montréal, le plus grand avantage de ces études ne réside pas tant dans leurs « résultats » au niveau de l'analyse – dans leurs conclusions – que dans leurs « effets » au plan du rayonnement. Soulignant le montant versé par Culture Montréal et ses partenaires à l'équipe de Florida pour son étude, une journaliste se demandait si le coût en valait la chandelle :

⁷ Cette association de l'émergence-crédation et le « rayonnement » de Montréal a été épinglée, entre autres, dans l'expression « marque Montréal » dans le plan d'action visant à faire de Montréal une « métropole culturelle » présenté au Rendez-vous novembre 2007 : « En matière culturelle, la 'marque Montréal' est composée d'un certain nombre de 'produits'. [Entre autres,] La performance globale de notre création en est un, la qualité, la quantité et la diversité des festivals en sont un [...], pour ne prendre que quelques exemples » (Comité de pilotage du Rendez-vous novembre 2007, 2007: 19).

« En fait, le plus grand avantage que tirera Montréal de cette étude n'est pas là [dans ses conclusions]. C'est au plan du rayonnement international que l'exercice sera le plus utile. Comme les ouvrages de Florida sont des bestsellers, il donnera sans doute envie à une foule de ses fidèles de la 'classe créative' de découvrir la ville. Une carte de visite originale. Moins chère qu'une pub dans le New York Times ou qu'une pile d'études sur l'emplacement du CHUM⁸... » (Elkouri, 2005: A8).

Comme l'illustrent l'accent mis sur l'international et la valeur de ces études comme « carte de visite » de la ville, la relation de Montréal à l'émergence-création apparaît comme une évidence. Comme le souligne la citation de Rima Elkouri pour le cas de Florida, cette évidence est signalée par l'avantage relativement pauvre que semble procurer son étude au plan de la connaissance produite. Ce que concluraient ces études – l'émergence comme caractéristique de Montréal – n'est pas ce qui est le plus important. Le fait de le dire semble prendre le haut du pavé, car ce qui est dit paraît pour sa part déjà connu : la valeur relativement peu élevée donnée aux résultats de Florida signalent notamment que ceux-ci ne sont pas considérés comme nouveaux. Ils sont des évidences, mais les différentes études portant sur celles-ci et la réputation de « academic rock star » (Polese, dans Gravenor, 2005) de leur auteur permettent à l'émergence de sortir de l'anonymat et de s'imposer comme quelque chose de remarquable.

Avec le « buzz Montréal », cette émergence qui semble être comme une propriété de la ville est bien souvent résumée au cas de la musique populaire. Interrogé par une journaliste sur ce qui caractérise Montréal, Florida utilise d'ailleurs le cas du groupe de musique Arcade Fire afin de souligner son propos :

« Un des autres points forts de Montréal, c'est aussi que la ville possède de nombreux endroits où la culture underground peut s'exprimer, souligne Florida, en me parlant avec enthousiasme d'Arcade Fire, excellent groupe montréalais qui connaît un succès international. 'Les hommes d'affaires croient que l'underground n'est qu'un passage souterrain où on peut marcher !' dit-il » (Elkouri, 2005: A8).

⁸ Elkouri fait référence aux nombreuses études portant sur le projet de construction d'un nouvel édifice pour le Centre hospitalier universitaire de Montréal (CHUM) qui ont fait les manchettes depuis les années 1990.

L'utilisation de Arcade Fire pour exprimer « avec enthousiasme » la créativité montréalaise fait écho à certains arguments présentés dans le cadre des discussions à l'OCPM portant sur le projet de politique culturelle de la ville. La référence au « buzz Montréal » pour traiter d'une créativité qui serait typiquement montréalaise y était alors exprimée, entre autres, par la SOPREF : les « j'imagine que vous êtes au fait que, récemment, le magazine américain Spin et le New York Times ont consacré donc des articles de fond sur la scène émergente montréalaise » et « Si vous avez vu l'article dans Spin » ponctuent l'intervention des représentants de l'organisme (Office de consultation publique de Montréal, 2005e). Cette utilisation des « musiques émergentes » pour parler de la « culture émergente » ressort également du rapport commandité par FDM. Ce rapport traitant de « l'ensemble des disciplines artistiques [...] [fait] principalement état de données concernant d'abord la situation des musiques émergentes [...] afin de brosser un portrait assez juste pour l'ensemble des cultures émergentes » (Faites de la musique, 2000: 12). Pour la Ville de Montréal, l'émergence-création permet à Montréal de rayonner internationalement, principalement par le biais des « musiques émergentes ».

Dans les discussions ayant eu cours à l'OCPM et dans de nombreux autres commentaires – comme celui de FDM – la façon par laquelle le « buzz Montréal » est mis à contribution afin de résumer l'émergence culturelle de la ville est particulier. Le « buzz Montréal » fait des « musiques émergentes » une caractéristique participant à définir la ville :

« On sait aussi que cette scène-là [les 'musiques émergentes'], cette scène alternative, bien, c'est un peu la recherche et développement du secteur culturel, et que c'est par ça qu'on développe l'innovation, c'est par ça qu'on définit aussi Montréal par rapport à d'autres centres qui vont avoir plus des pratiques commerciales » (Ste-Marie, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005f: 42).

Dans ces discussions, les « musiques émergentes » ont été posées comme le cœur de Montréal. Bien que traité comme une évidence, le « buzz Montréal » a permis à cette caractéristique présumée de la ville de « faire l'événement ». Elle s'est imposée avec d'autant plus de force que l'ADISQ s'est vu obligée d'intervenir afin de réaffirmer l'importance pour Montréal des industries culturelles non émergentes (ADISQ, 2005a;

Primeau, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005c; L. Roy, Gold, & Dériger, 2005)⁹. Cette nécessité de réaffirmer l'importance de ce qui n'est pas émergent marque la place prise par les « musiques émergentes » pour les autorités municipales et les différents acteurs qui se sont prononcés devant l'OCPM. Que cette « scène alternative » par laquelle « on définit Montréal » – pour reprendre les termes de Ste-Marie – soit un enjeu d'importance n'est pas l'avis de tous. Comme le souligne Stengers (2005a), l'événement ne « fait l'événement » que pour certains acteurs et pas d'autres : en les désignant comme ses héritiers, il les regroupe et ouvre pour ceux-ci de nouvelles possibilités¹⁰.

Le développement culturel ou la gestion de l'événement

Comme il a été souligné plus tôt, l'émergence-crédation résumée par les « musiques émergentes » est présentée dans les débats comme l'une des façons de caractériser Montréal et de lui permettre de « rayonner internationalement ». Le projet de politique discuté à l'OCPM propose que ce rayonnement soit appuyé par une stratégie de « développement culturel » visant à faire de la ville une Métropole culturelle. Dans ce cadre, les « musiques émergentes » se posent comme un enjeu d'importance dans le « développement » de la ville pour les autorités municipales. Elles représentent une cible potentielle sur laquelle diriger leur action de « développement » : les développer, c'est en quelque sorte développer Montréal. En ce sens, elles sont utilisées comme ancrage pour montrer ce qui peut être fait à Montréal pour appuyer l'émergence-crédation et positionner avantageusement la ville sur « l'échiquier international ». Au cours des consultations de l'OCPM, « développer » est présenté comme une action visant notamment à perpétuer le « buzz Montréal ». Pour ce faire, le projet de politique culturelle présenté par les autorités municipales souligne que la stratégie à adopter pour

⁹ Dans son projet de politique culturelle publié en 2004, la Ville de Montréal soulignait l'importance de l'émergence-crédation : « Ce sont ces produits et ces lieux alternatifs qui font une bonne partie de l'originalité et de la force de la production montréalaise » (Ville de Montréal, 2004: 35). L'intervention de l'ADISQ a permis de ramener dans la politique une préoccupation pour ce qui est qualifié de « mainstream ». La version finale de la politique corrige cette omission : « Ce sont ces nouvelles pratiques artistiques, cette culture et ces lieux, qu'ils soient *mainstream*, d'avant-garde ou *alternatifs*, qui font une bonne partie de l'originalité et de la force de la production montréalaise » (Ville de Montréal, 2005b: 41, emphase originale).

¹⁰ Comme elle le souligne, il n'y a que l'indifférence face à l'événement qui peut situer un acteur à l'extérieur de l'espace ouvert par celui-ci (voir Stengers, 1995). J'y reviendrai plus loin dans ce chapitre.

« développer » est d’essayer notamment de « ne pas nuire » et de participer à des collaborations avec certains acteurs – j’y reviendrai. Le directeur de la Direction du développement culturel et des bibliothèques de l’époque et responsable de la Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015, Jean-Robert Choquet, souligne cette stratégie de développement :

« À partir du moment où on reconnaît que la création est un processus continu et que tout ce qui s’appelle relève, émergence et création de toute nature, d’abord, on doit tout d’abord en nommer, en souligner l’existence et la richesse et par la suite, on doit trouver les moyens et ce n’est pas que la responsabilité de la Ville, mais la Ville se reconnaît une responsabilité là-dedans de la soutenir, de l’appuyer. Dans certains cas, c’est simplement en laissant les choses aller, puis en essayant de ne pas nuire ; dans d’autres cas, c’est en trouvant des moyens concrets avec le milieu pour... des fois, c’est des petites choses qu’on peut faire pour aider, mais ce que la Ville fait dans ce document-là, c’est qu’elle s’inscrit en décidant d’abord de nommer les choses et par la suite, en faisant savoir qu’elle est ouverte à toutes sortes de collaborations pour essayer de maintenir et de favoriser le développement de ce milieu de la création » (Choquet, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005b: 9).

Je l’ai souligné plus tôt : l’ancrage de cette stratégie visant à développer Montréal se situe au niveau de l’émergence-crédation. La responsabilité que Choquet reconnaît à la Ville de « la soutenir » et de « l’appuyer » passe par des interventions visant certains acteurs des « musiques émergentes » plutôt que d’autres : notamment les salles de spectacles.

L’un des engagements pris par la Ville de Montréal dans son projet de politique culturelle concernant spécifiquement l’émergence-crédation consiste « [...] à appuyer les initiatives qui font en sorte que Montréal continue de se démarquer par sa créativité, par le risque artistique et par le caractère innovateur de sa production culturelle » (Ville de Montréal, 2004: 36). Lors des auditions de l’OCPM, le contenu de ces « initiatives » vers lesquelles l’intervention de la Ville sera orientée est régulièrement décrit. Dans le cas du développement des « musiques émergentes » et suite à l’affaire du Café Sarajevo, rares sont les intervenants qui n’ont pas souligné l’importance des salles de spectacles et des petits bars (par exemple, voir 2005e, 2005f). Faisant référence au « buzz Montréal », une intervenante de la Corporation de développement économique et

communautaire (CDEC) des quartiers Plateau Mont-Royal et Centre-Sud, Manon Ste-Marie, souligne ce point :

« Dans nos quartiers, [...] le Centre-Sud et le Plateau sont beaucoup caractérisés par ces aspects-là. C'est-à-dire, on voit beaucoup de petites salles de spectacles qui vont mettre en valeur les musiques émergentes. On pense sur le boulevard Saint-Laurent, la Sala Rossa¹¹ ou la Casa Del Popolo¹², par exemple, qui sont en train vraiment... en fait, même New York a nommé Montréal comme étant la plaque tournante de la scène alternative dans la musique anglophone, mais c'est beaucoup en lien avec ces salles-là qui se développent sur le boulevard Saint-Laurent. Le Café Chaos, d'autres salles dans le Centre-Sud, qui font plus la mise en valeur de la musique émergente francophone, à ce moment-là, [...] font beaucoup de travail là-dessus. [...] Bon, toute cette scène-là fait face à des défis particuliers. Je vous dirais c'est beaucoup en lien avec le point qu'on a mis tout à l'heure, [c'est-à-dire que] toute la question de la réalité entrepreneuriale est un élément important de cette problématique-là [...] » (Ste-Marie, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005f: 42).

La liste de salles de spectacles et de bars en tant qu'endroits « qui mettent en valeur les musiques émergentes » apparaît comme une façon d'appuyer l'importance de leur rôle dans le développement culturel de l'émergence-création. Selon l'intervenante du CDEC, les défis auxquels sont confrontées les « musiques émergentes » relèvent de « la réalité entrepreneuriale ». Cette réalité n'est pas perçue nécessairement comme un frein à la production musicale, mais plutôt comme ce qui la permet¹³. Elle est le plan au sein duquel se déploie le « buzz Montréal ». La description en termes de réalité entrepreneuriale mise de l'avant notamment au cours des discussions devant l'OCPM pave la voie à une reconnaissance de sa participation au « buzz Montréal ». Elle est

¹¹ La Sala Rossa est une salle de concert associée de près à la Casa del Popolo (voir note 12). Située en face de celle-ci, elle a une capacité de 250 personnes.

¹² La Casa del Popolo est un bar et une salle de spectacle né en 2000 à Montréal et situé sur la rue St-Laurent. Il est fortement associé au groupe de musique Godspeed You Black Emperor (voir note 20) par le fait que l'un des instigateurs de la Casa del Popolo – Mauro Pezzente – était bassiste de la formation. L'endroit s'est rapidement creusé une réputation de cœur de l'activité musicale du quartier Mile End. Transformée en café et sandwicherie le jour, la salle de la Casa peut accueillir une centaine de personnes aux spectacles qui y sont organisés.

¹³ Ceci fait écho à un commentaire de Simon Frith (2006) concernant l'industrialisation de la musique. Selon lui, celle-ci fait l'objet d'un double discours : d'un côté elle est vue comme un obstacle à la créativité et de l'autre comme la façon par laquelle celle-ci est rendue possible. Frith souligne que ces deux discours reposent sur des prémisses différentes, dont il fait sienne la seconde : « The flaw in this argument [affirmant que l'industrialisation est un obstacle] is the suggestion that music is the starting point of the industrial process – the raw material over which everyone fights – when it is, in fact, the final product. The industrialization of music cannot be understood as something which happens *to* music, since it describes a process in which music itself is made [...] » (Frith, 2006: 231, emphase originale).

perçue comme « un élément important de cette problématique-là » et donne le ton aux solutions qui seront envisagées afin de faire « endurer » l'événement. Ainsi, non seulement l'entrepreneuriat est-il ce au sein de quoi les « musiques émergentes » sont rendues possibles mais il est également ce qui rend possible leur transformation en enjeu : il caractérise les solutions qui seront proposées afin de permettre au « buzz Montréal » d'endurer et qui détermineront les difficultés adressées.

Dans ses échanges avec les commissaires de l'OCPM, l'intervenante du CDEC met l'emphase sur la façon dont le développement des « musiques émergentes » et, du coup, la pérennité du « buzz Montréal » passent par des interventions se concentrant surtout sur les salles. Ces interventions prennent la forme d'ajustements par la Ville à certains programmes de financement et à la réglementation – notamment concernant l'affichage – afin de « ne pas nuire » aux salles de spectacles et, par le fait même, aux musiciens « émergents ». En plus d'être l'objet de deux des quatre recommandations formulées par la SOPREF dans le mémoire qu'elle dépose auprès de l'OCPM (SOPREF, 2005a), cet argument à l'effet que le développement des « musiques émergentes » passe par celui des salles de spectacles est aussi repris par l'un des représentants de la Guilde – membre du conseil d'administration mis en place à la suite de l'affaire du Café Sarajevo – s'adressant aux membres de l'OCPM :

« Vous devez vous demander pourquoi une association d'artistes [comme la Guilde des musiciens] s'inquiète de la situation des salles de spectacle. Pour nous, un artiste sans salle de spectacle est un peu comme un artiste itinérant. Donc, c'est clair que, pour qu'on puisse avoir des lieux où l'artiste peut s'exprimer, on se doit à quelque part, comme association d'artistes, de soutenir d'une certaine façon ces lieux-là, la relève et l'émergence sont le renouvellement de la culture. Et si, comme association, on n'appuie pas ces lieux-là, on n'appuie pas non plus les artistes que ces lieux-là vont soutenir » (Croteau, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005e: 39).

Pour Croteau, tout comme Ste-Marie, appuyer les salles de spectacles, c'est appuyer les artistes des « musiques émergentes ». Cet appui prend la forme d'initiatives permettant à la Ville de Montréal de « ne pas nuire » par ses règlements municipaux et par le recours à des critères susceptibles de trop restreindre l'accès à certains programmes de financement. De ce point de vue, la Ville apparaît comme un obstacle au développement des « musiques émergentes » et à la possibilité qu'elles continuent de

« faire l'événement » en raison des entraves réglementaires touchant les salles de spectacles et les bars dont elle serait responsable : le développement nécessite l'abolition de ces barrières. En ce sens, « ne pas nuire » n'est pas une initiative passive : cela implique de mettre de l'avant des actions au niveau des règlements. Cela permet également de poser les salles comme le point donnant corps à l'enjeu de la pérennité du « buzz Montréal » et auquel les solutions devront s'attacher : elles sont les difficultés *induites par* et *auxquelles* les interventions telles que « ne pas nuire » chercheront à répondre. Les discussions à l'OCPM et les solutions qui y sont envisagées posent également Montréal comme un acteur concerné par cette question : si les solutions de « ne pas nuire » aux salles de spectacles induisent les défis posés, elles participent également à asseoir la Ville comme l'un des acteurs à qui ceux-ci s'adressent de façon particulière. En ne nuisant pas, elle participe de façon active à la solution pour prolonger et maximiser l'événementialité du « buzz Montréal »¹⁴.

La stratégie de développement de la Ville de Montréal qui consiste à « ne pas nuire », rendant possible une déréglementation, profite d'une certaine façon à un « laisser faire » plus grand. C'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans un mode libéral de gouvernement des conduites fondé sur le soupçon toujours présent « qu'on gouverne trop » (Foucault, 1979: 820). Les discussions à l'OCPM concernant la possible intervention de la Ville de Montréal afin de « ne pas nuire » aux salles de spectacles et aux « musiques émergentes » mesurent l'excès de gouvernement grâce à la notion de marché. Celle-ci y apparaît comme l'étalon permettant d'apprécier le développement en termes économiques : le marché permet d'évaluer à quel point la Ville de Montréal est « de trop », « en excès » – pour reprendre les termes de Foucault – par rapport aux « musiques émergentes ». À ce propos, l'une des représentantes du CDEC des quartiers Plateau Mont-Royal et Centre-Sud souligne devant l'OCPM :

¹⁴ Dans leur étude de l'état de la musique populaire « vivante » dans la province australienne de New South Wales, Bruce Johnson et Shane Homan (2003) font eux aussi des règlements provenant des différents paliers gouvernementaux – incluant les municipalités – l'un des facteurs ayant contribué à la réduction du nombre de salles de spectacles et de l'espace occupé par les concerts dans les salles y allouant une portion de leurs activités : « Factors in the reduction of live music operations include changes in leisure culture, in popular music styles and formats, in financial and legislative frameworks, in the composition of audiences, and in community demographics » (B. Johnson & Homan, 2003: 1).

« Et, donc, on dit, oui en quelque part, on oblige les artistes ou les petits entrepreneurs dans le secteur culturel à s'organiser, à se prendre en main, puis à dire : 'Faites comme les autres, puis fondez votre entreprise'. Par contre, on leur oppose des normes, des exigences qui *font* pas avec la réalité du marché, puisqu'il faut parler en termes entreprise/dollar/marché, de ce à quoi ils sont confrontés. [...] [C]'est sûr que ce n'est pas l'objectif de la Politique culturelle de dire : 'On va former des entreprises dans le secteur de la culture'. Par contre, on pense que c'est quand même une réalité. C'est-à-dire que si on veut stimuler le développement culturel, si on veut stimuler l'émergence ou le développement de nouveaux artistes, de nouvelles créations, de nouvelles productions culturelles, bien, il faut prendre en considération que ça semble être maintenant la voie dans laquelle on oblige les gens à passer. Et donc, on pense qu'il faut que ce soit reconnu, cette réalité-là, il faut qu'on prenne en considération qu'elle existe » (Ste-Marie, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005f: 40-41).

La « réalité entrepreneuriale » prend ainsi la forme d'une obligation de passer par l'entreprise pour assurer le développement des « musiques émergentes » et de l'émergence-crédation. Cet avis est d'ailleurs partagé – du moins, en partie – par de nombreux intervenants rencontrés dans le cadre de cette thèse. Par exemple, Ugo, directeur du ROCQ, souligne : « [...] on est pris avec un problème où il y a un courant émergent, une relève qui veut percer mais qui, souvent, ne s'occupe pas nécessairement de [...] son statut d'entreprise » (Ugo, 19/7/2006). L'inévitabilité de « la réalité entrepreneuriale » et la mesure de succès du développement que représente le marché mentionnées par Ste-Marie marquent les conditions permettant à l'action « ne pas nuire » de s'imposer comme l'une des interventions privilégiées par la Ville de Montréal. En effet, les entreprises donnant corps à cette « réalité entrepreneuriale » semblent être ce par quoi les « musiques émergentes » sont obligées de passer, mais aussi ce qui est trop gouverné par la Ville de Montréal. La stratégie de développement culturel de la Ville de Montréal implique que non seulement la Ville ne doit pas « gouverner en excès », mais également que les entreprises – et particulièrement les salles – sont responsables pour une large part du « buzz Montréal ». Du point de vue de la Ville, l'émergence-crédation n'est possible qu'à travers le cadre des entreprises donnant corps à la réalité entrepreneuriale. « Ne pas nuire », permet de resserrer les liens posés comme naturels entre ce qui est décrit par la Ville et les intervenants à l'OCPM comme la « première ligne » et l'émergence-crédation.

La stratégie de développement culturel de la Ville de Montréal prenant pour ancrage les « musiques émergentes » consiste donc à « ne pas nuire ». Pour mettre en œuvre cette stratégie, plusieurs intervenants soulignent la nécessité « d'appuyer les initiatives » en consultant et, parfois, en soutenant financièrement des entreprises et des organismes porte-parole de l'émergence-création. À la dénonciation des obstacles réglementaires – bien souvent fondée elle aussi sur une logique de marché – le « laisser-faire » prôné dans les discussions à l'OCPM est un « laisser-faire juste assez » visant une intervention au niveau des règles et du financement dédié aux acteurs de « première ligne »¹⁵. Soulignant devant l'OCPM l'importance de « ne pas nuire » aux salles de spectacles, l'un des représentants de la SOPREF marque la façon dont cette action de « laisser-faire juste assez » visant à la fois le retrait des obstacles réglementaires et l'appui aux acteurs de « première ligne » pourrait être orchestrée :

« Pour nous, les petits lieux, c'est un peu l'enjeu principal. La chaîne d'intervention aussi, l'aspect de concertation et de chaîne d'intervention des bailleurs de fonds qui sont actifs sur le territoire, c'est extrêmement important. Ce qu'on leur dit souvent, c'est qu'il faut qu'ils aillent chercher des avis sectoriels aussi, de ne pas se gêner pour... [...] il faut que ces organismes-là aillent se chercher des avis sectoriels et travaillent davantage avec les milieux qui sont sur la première ligne de front » (Bisaillon, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005e: 5)¹⁶.

Le financement et la consultation des acteurs de « la première ligne de front » pour l'obtention « d'avis sectoriels » posent certains d'entre eux comme des porte-parole appropriés pour certaines disciplines artistiques. Ceci implique entre autres que des secteurs sont perçus comme différents et découpables les uns des autres – et les « musiques émergentes » comme équivalents des autres secteurs (Bisaillon donne l'exemple de la danse et des arts visuels) – mais surtout que certains acteurs sont plus

¹⁵ Je m'inspire ici de l'analyse faite par François Gagnon des formes de gouvernement du déplacement des populations dans la ville de Montréal dans le cadre du libéralisme avancé. Il y propose notamment que les solutions autoroutières se sont développées comme autant de modes d'action répondant à une tension entre un besoin de fluidité des automobiles et la capacité du réseau de routes : il faut alors laisser-faire la circulation automobile, tout en les limitant un peu – « juste assez » (voir F. Gagnon, 2006).

¹⁶ Parlant du rôle de la SOPREF comme « intervenant de première ligne » et porte-parole privilégié des « musiques émergentes » (voir chapitre deux), Bisaillon ajoute : « Donc, il est important que, pour chaque secteur disciplinaire, ils [les bailleurs de fonds actifs sur le territoire] aillent se chercher des avis sectoriels auprès d'organismes qui travaillent vraiment au quotidien avec les praticiens. C'est clair que, pour les musiques émergentes, la chanson puis les musiques underground, vous avez votre interlocuteur devant vous, mais ça existe aussi dans d'autres secteurs » (Bisaillon, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005e: 6).

près que les autorités municipales de l'émergence-création et peuvent les guider dans leurs actions pour « ne pas nuire » : si cette dernière est une caractéristique de Montréal, elle s'en trouve tout de même à une certaine distance. En ce sens, appuyer et collaborer avec des « milieux » revient à se rapprocher de l'émergence. Lorsque Bisailon affirme la nécessité pour la Ville de Montréal d'aller chercher des « avis sectoriels », il propose comme modèle celui de la SOPREF :

« Par contre, je vous dirais que je pense que le modèle qu'on a développé pourrait être une source d'inspiration pour la Ville de Montréal. Si ça n'existe pas dans d'autres secteurs de discipline, il faudrait peut-être voir si ces secteurs de discipline-là n'ont pas déjà souhaité se doter de structures semblables » (Bisailon, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005e: 9)

Située en « première ligne », la SOPREF offrirait à la Ville de Montréal un acteur modèle à consulter afin d'obtenir des avis sectoriels et ainsi mettre de l'avant plus adéquatement sa stratégie de développement. Lié de près aux « musiques émergentes », l'organisme propose à la Ville d'utiliser son cas comme « source d'inspiration » pour d'autres secteurs : du coup, il pose ce dont il est le porte-parole comme un secteur à part entière. Pour la Ville de Montréal, la collaboration ouvre la possibilité de se rapprocher des « musiques émergentes » par le truchement d'acteurs de « première ligne »¹⁷. Du point de vue de la Ville de Montréal, la stratégie de développement met l'emphase sur la collaboration non pas avec les artistes, comme les orientations de la politique pourraient le laisser croire, mais avec d'autres acteurs qui se situent à un pas de ceux-ci : collaborer avec ces organismes afin de ne pas nuire, c'est le faire notamment avec les « musiques émergentes ».

Outre la SOPREF, d'autres organismes sont également conçus comme étant des acteurs de « première ligne » avec lesquels Montréal peut collaborer afin de ne pas nuire. Par exemple, en 2005 la Ville offre un appui financier aux Bazareries. Visant à soutenir les créateurs, cette intervention est conçue comme un appui non seulement à l'organisation des débats, mais également aux artistes :

¹⁷ Pour se rapprocher de l'émergence-création la Ville propose aussi de donner son appui et de collaborer avec des organismes faisant partie de l'administration municipale, comme le Conseil des arts de Montréal (CAM). Comme le soulignent de nombreux intervenants à l'OCPM, le CAM représente l'un des lieux où les obstacles à « ne pas nuire » semblent les plus nombreux.

« Les jeunes qui oeuvrent dans le domaine de la musique et qui constituent la relève pourront compter sur un soutien financier [...] de la part de la Ville de Montréal aux Bazareries. Cet événement annuel est organisé à l'intention des jeunes qui envisagent une carrière musicale. La contribution de la Ville s'inscrit parfaitement dans l'engagement pris par l'administration d'encourager les initiatives qui font de Montréal une ville dynamique, ouverte et avant-gardiste » (Ville de Montréal, 2005a: non paginé).

Ainsi, par son appui aux Bazareries, la Ville de Montréal considère appuyer les « jeunes qui oeuvrent dans le domaine de la musique et qui constituent la relève » et voit dans ce geste une intervention allant dans le sens de son projet de politique culturelle, en discussion à ce moment. Comme l'exprime la vice-présidente du comité exécutif responsable de la culture et du patrimoine à la Ville dans le communiqué faisant cette annonce, soutenir les Bazareries, c'est soutenir l'émergence – ou, dans son vocabulaire, la « relève artistique » :

« Cette décision incarne la volonté de la Ville de Montréal d'apporter un soutien financier tangible à la relève artistique. Notre politique de développement culturel affirme l'apport indispensable de ces jeunes artistes à la vie culturelle de Montréal. D'ailleurs, c'est grâce à cette relève que la culture à Montréal se renouvelle constamment » (Senécal, dans Ville de Montréal, 2005a: non paginé).

En dirigeant les interventions de sa stratégie de développement vers des acteurs de « première ligne », la Ville diminue la distance de la cible d'un pas. Intervenir « pas trop » sur les entreprises et les acteurs de « première ligne » par un financement, c'est intervenir sur le développement de l'émergence-création.

De façon implicite, la Ville positionne les « musiques émergentes » – et l'émergence-création par la bande – comme habitées par des rapports d'interdépendance. À travers la façon dont l'administration municipale justifie ses interventions, elle les produit comme un milieu où sont liés par un lien nécessaire les acteurs de « première ligne » – dont les entreprises – et les artistes. Me semble particulier le fait que ce découpage des « musiques émergentes » permet de légitimer la Ville dans des interventions visant les entreprises sans qu'elle conçoive ce geste comme un appui unique à ces acteurs. En effet, dans les discussions ayant lieu à l'OCPM, les responsables de la Ville utilisent l'exemple de Toronto pour dépeindre une ville dont la diffusion et les entreprises du domaine de la culture sont fortes et en santé, alors que la création se trouve en mauvaise

posture (voir Office de consultation publique de Montréal, 2005a). Malgré le fait que les interventions de la Ville de Montréal pour ne pas nuire visent à leur tour ces acteurs de « première ligne », elles ne sont pas conçues comme des indices d'un désir de l'administration municipale de les favoriser au détriment de l'émergence-crédation. Au contraire, ceux-ci en font partie. L'émergence-crédation en tant que spécificité de Montréal prend ici tout son sens : contrairement à l'image qu'a la Ville de Montréal de Toronto, le milieu que les « musiques émergentes » représentent à ses yeux est marqué par des rapports très serrés d'interdépendance entre création et « réalité entrepreneuriale ».

Faisant l'événement pour la Ville, le « buzz Montréal » est problématique et problématisant. Par les solutions trouvées, comme des interventions libérales visant à « ne pas nuire », il permet de poser certaines singularités comme des enjeux, telles que les salles de spectacles. À travers ce processus, la Ville introduit les acteurs de « première ligne » – et du coup, les entreprises – comme étant la face des « musiques émergentes » possiblement visée par les interventions qu'elle propose. Du coup, elle les intègre au sein de l'émergence-crédation en les situant au sein d'un milieu interdépendant. Du point de vue de la Ville, la réalité entrepreneuriale n'est pas extérieure aux « musiques émergentes » : elle est ce qui en propage l'impulsion à devenir et lui permet d'endurer (Stengers, 2003).

Le son de Montréal

L'étroit rapport entre Montréal et les « musiques émergentes » s'est également déployé sur d'autres tribunes que celles de l'OCPM. Il s'est exprimé non seulement de façon à ce que Montréal se définisse par l'émergence-crédation, mais également de façon à ce que les « musiques émergentes » aient comme caractéristique leur étroit rapport à Montréal. En janvier 2005, quelques jours avant la publication des articles du New York Times et de Spin, le quotidien montréalais La Presse intitulait son cahier Arts et spectacles « Montréal au cœur de la planète rock ? » (figure 5.1). Publié un samedi, l'édition la plus importante de la semaine par son nombre de pages et son tirage, ce cahier mettait de l'avant un portrait de quelques acteurs associés au « buzz Montréal ».

Figure 5.1. Page frontispice du cahier Arts et spectacles du quotidien La Presse, le samedi 15 janvier 2005.



Tiré de La Presse, samedi 15 janvier 2005, p. 1.

Sur l'image de la figure 5.1, une légende a été ajoutée au centre près de la marge droite. On peut y lire le nom des groupes et de leurs membres qui sont présentés sur l'image centrale. Les membres des groupes The Dears, The Stills¹⁸ et Arcade Fire y sont identifiés. La page suivante de ce cahier dévolu en grande partie au « buzz Montréal » présente quant à elle une vignette portant sur The Stills, une autre sur le disquaire

¹⁸ The Stills est un groupe de musique né à Montréal en 2000. Tout comme The Dears, il a été mentionné à la fin de 2003 par le magazine Rolling Stone comme l'un des groupes à surveiller en 2004. En 2008, The Stills a à son actif deux albums : Logic Will Break Your Heart et Without Feathers, lancés respectivement en 2003 et 2006. Il a été mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie Chanson en 2004.

l'Oblique¹⁹, un court texte à propos du bar Casa del Popolo et un autre portant sur le groupe de musique Godspeed you Black Emperor²⁰. Présenté comme le « portrait d'un microphénomène... planétaire » (Vigneault, 2005b: 1), ce cahier propose d'en décrire certains des acteurs les plus importants : des groupes et artistes, des lieux, des organismes, etc. Comme le suggère la page frontispice, ce ne sont pas dans tous les corps ou états de choses que s'actualise le « buzz Montréal ». Expliquant l'absence de vignette concernant le groupe Simple Plan²¹ dans le cahier, le journaliste Alexandre Vigneault explique : « Impossible de le nier, Simple Plan est – et de loin – le groupe montréalais le plus populaire dans le monde actuellement. [...] Pourquoi ne pas les intégrer à l'actuelle vague montréalaise ? Parce qu'ils n'en font pas partie » (Vigneault, 2005c: 4). Ce ne sont pas tous les groupes de musique créés à Montréal qui actualiseraient le « buzz Montréal », mais certains :

« Dans l'ombre de Simple Plan, quintette pop-punk québécois lancé à l'assaut de la planète, plusieurs groupes issus de la scène rock alternative de Montréal font aussi carrière à l'échelle internationale. The Dears, The Arcade Fire et The Stills ne vendent pas des millions de disques, mais récoltent les éloges des

¹⁹ L'Oblique est un disquaire indépendant situé au coin de la rue Rivard et de l'avenue Marianne à Montréal. Il a ouvert ses portes en 1987.

²⁰ Godspeed you Black Emperor est un groupe légendaire formé à Montréal en 1994. Mettant de l'avant des instruments associés au monde du classique – comme un ensemble de cordes – et du rock – guitare batterie, etc. – le groupe propose de longues pièces presque exclusivement instrumentales. Le fait que le bassiste de la formation en soit propriétaire, le groupe a été associé de près à la Casa del Popolo et à l'étiquette de disques Constellation, fondée à Montréal en 1997. Depuis ses débuts, le groupe connaît un succès impressionnant sur le plan international, ce qui lui a valu le prix MIMI Inter-continental ballistic missile en 2000 en même temps que celui d'Artiste avant-garde/actuel. Le groupe a été mis en nomination dans les catégories Concert 2003, Guru et Meilleur album lors de l'édition 2004 des MIMIs. Godspeed et l'étiquette Constellation sont également reconnus comme les acteurs parmi les plus « avant-gardistes du rock Canadien et farouchement indépendants » (Brunet, 2003: 125). Par exemple, les opérations promotionnelles de Constellation sont « [...] menées en marge des médias institutionnels (aucun matériel de promotion, interviews très rarement accordées), ce qui ajoute à l'aura des artistes qui y sont associés. Le bouche à oreille et Internet font leur œuvre : les salles sont archi-pleines à chaque fois que Godspeed se produit sur une scène montréalaise » (Brunet, 2003: 125).

²¹ Simple Plan est un groupe de musique créé à Montréal en 1998. Suite au lancement de son premier disque, *No Pad, No Helmet... Just Balls* (1999), le groupe connaît un succès considérable un peu partout à travers le monde, se classant au sommet de nombreux palmarès internationaux. Leur deuxième album, *Still Not Getting Any...* (2004), a connu un succès équivalent alors que leur troisième album, *Simple Plan* (2008), se situait dans les 20 premières places du palmarès *Billboard* dès son lancement. Entre ces albums studios, Simple Plan a lancé deux albums en concert et participé à la bande sonore de nombreux films dont *Scooby Doo*, *Fantastic Four* et *Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed*. Ils ont été mis en nomination aux Junos Awards en 2005 dans la catégorie Group of the Year et se sont mérités le prix du choix des amateurs. En 2006, ils recevaient leurs premiers prix Félix au gala de l'ADISQ dans les catégories Artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec et Album de l'année – anglophone. Depuis sa création, le groupe Simple Plan a vendu plus de 7 millions d'albums et s'est produit en concert partout à travers le monde.

critiques américains et européens et suscitent l'enthousiasme de suffisamment de fans de rock pour justifier d'assez longues tournées aux États-Unis et dans plusieurs pays d'Europe » (Vigneault, 2005b: 1).

Ces éléments considérés comme faisant partie de l'événement connaissent *suffisamment* de succès. Lorsqu'il met à part Simple Plan dans sa description du « buzz Montréal », le journaliste souligne que leur succès est trop grand pour en faire partie : « Simple Plan ne fait pas carrière dans un réseau alternatif; il est lié à une multinationale du disque [...]. [Ils] évoluent dans ce qu'on pourrait appeler les ligues majeures, leurs chansons tournent à la radio et leurs concerts sont produits par un géant en la matière [...] » (Vigneault, 2005c: 4)²². Cette mise à part de groupes ou d'artistes ayant un succès trop grand n'est pas l'apanage exclusif de La Presse: elle se produit de façon récurrente. Par exemple, O'Meara souligne : « Notably missing from the Spin list were Rufus Wainwright²³ and five million albums-selling Simple Plan, likely on the grounds that you're not allowed to be part of the scene if you can afford to buy the scene » (O'Meara, 2005: 5). Le succès commercial agit comme un exil : il dévêt les artistes et groupes de musiques de leur appartenance à l'événement. Ils ne sont pas préhendés par celui-ci, mais demeurent en quelque sorte définis négativement par l'événement : ils sont ce par quoi l'événement ne s'actualise pas. Pourtant, ils participent de cette façon à l'événement : leur exil lui-même participe au « buzz Montréal ». Comme le propose Deleuze, « [...] il y a des préhensions négatives, pour autant que le sujet exclut certains data de sa concrescence, et n'est alors rempli que par la forme subjective de cette

²² Il est intéressant de noter que cette « mise à part » de Simple Plan n'est pas unique aux propos de Vigneault. Au cours des entrevues réalisées dans le cadre de mon mémoire de maîtrise sur la scène punk montréalaise (Lussier, 2003), j'ai pu constater que Simple Plan était régulièrement utilisé par les personnes rencontrées comme indice de la limite extérieure de la scène. C'est-à-dire, qu'il était toujours ce qui est à l'intérieur sans en faire « vraiment » partie : une case vide par laquelle une relation de distinction était instituée dans les définitions contrastées de « ce qu'était le punk ». Son succès « global » dévalorise le groupe Simple Plan au niveau « local ».

²³ Rufus Wainwright chanteur ayant vécu une bonne partie de sa vie à Montréal. Il est le fils de la chanteuse Kate McGarrigle qui a connu un grand succès au cours des années 1970 en duo avec Anna McGarrigle. Wainwright participe dès son adolescence aux spectacles des sœurs McGarrigle. À l'âge de 13 ans, il se fait connaître comme l'interprète de la musique du film Les aventuriers du timbre perdu. Depuis, il a participé à la bande sonore de nombreux films hollywoodiens, dont Moulin Rouge, Bridget Jones Diary, Shrek et Brokeback Mountain. En 2008, Rufus Wainwright a cinq albums studio à son actif : Rufus Wainwright (1998), Poses (2001), Want One (2003), Want Two (2004) et Release the Stars (2007). En 1999 et 2002, il se mérite le prix Juno dans la catégorie Best Alternative Album.

exclusion » (Deleuze, 1988: 106). Leur trop grand succès les faisant sortir de l'événement, celui-ci s'actualise dans l'état de choses qu'est leur absence.

L'expression « le son de Montréal », largement utilisée dans les médias, désigne ce lien entre les différents groupes, artistes, lieux ou produits sonores, entre autres, préhendés par l'événement. Par exemple, elle est utilisée comme titre, en lettres manuscrites roses, au centre de la deuxième page du cahier spécial de La Presse présenté plus haut. Elle réfère à la préhension de Montréal par le biais d'un spectre sonore. Comme l'explique John Street, lier un son à une localité est courant en musique populaire : « There is, though, a pervasive assumption that sound and location are in some way connected [...] » (Street, 1995: 256, voir aussi McLeay, 1994, Homan, 2000). Le journaliste Alexandre Vigneault souligne dans le cahier que cette idée qu'un son puisse être attaché au « buzz Montréal » peut poser problème : selon lui, rien ne semble *a priori* rapprocher sur ce plan les lieux, artistes ou organismes qui y sont rassemblés. Il ajoute qu'avec le recul du temps, il est possible de retracer des ressemblances – Wittgenstein dirait des « airs de familles » – entre les différents artistes, lieux ou organismes préhendés par le « buzz Montréal » :

« Bien que, au premier abord, rien ne relie tous les groupes suscitant de l'intérêt ces temps-ci, Bill Crandall, de RollingStone.com, estime qu'on peut, à rebours, identifier un 'son de Montréal'. Un son qui serait marqué par un goût pour les chansons très orchestrées et une 'stupéfiante sensibilité pop' » (Vigneault, 2005d: 2).

Ces « airs de familles » sont des ressemblances qui ne sont pas de l'ordre d'une caractéristique commune, mais d'un « [...] réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres » (Wittgenstein, 1961: 148), qui n'est définissable qu'après coup. L'utilisation de l'expression « stupéfiante sensibilité pop » et le recours à la citation isolant ces trois mots marquent la difficulté de définir le son en question et l'ambiguïté de la définition proposée. Le fait que ce son ne puisse être identifié « qu'à rebours » indique le rôle que joue le « buzz Montréal » pour le « son de Montréal » : sans cet événement les artistes, sons, lieux ou organismes ne seraient pas préhendés ensemble sous un même parapluie musical. En ce sens, le « son de

Montréal » apparaît comme un individu produit à travers l'événement du « buzz Montréal » : il est l'un de ses modes de préhension.

Dans un article visant à retracer la construction de la notion du « son de Dunedin », Colin McLeay le décrit comme un mythe, dans le sillon du « son de Seattle », de Compton et de Manchester : « These places may not be the only sites of such musics, nor is only one type of music produced in these places, but fans, artists, critics, promoters and industry personnel have mythologised these places as centres for particular musics » (McLeay, 1994: 47). De la même façon, la notion du « son de Montréal » est l'objet de critiques nombreuses provenant d'artistes et de journalistes (par exemple, Cassivi, 2005; Ebeid, 2006; O'Meara, 2005; Rabinovitch, 2005). Pour eux, décrire le « buzz Montréal » par le biais d'un son semble être l'apanage de la presse étrangère : leur extériorité perçue par rapport à l'événement induirait quelques raccourcis. Ils dépeignent le « son de Montréal » comme une réduction de la complexité locale en une catégorie de genre qu'ils considèrent trop simpliste :

« Certainly not everyone welcomed the visiting press with sacks of St-Viateur bagels. Johnson Cummins, front man of aggressive rock band Bionic²⁴ (and columnist for the weekly Montreal Mirror) says he was irked by the foreign media's refusal to recognize bands that didn't fit their fantasy of the 'Montreal sound'. 'The New York Times wanted an article on 'What is the Montreal sound ?' just like Seattle grunge was defined by the SubPop²⁵ label sound. That makes it readable', Cummins says, pointing to the wide range of genres covered by Montreal bands that have been grouped together because of geography. He cites the art pop of Wolf Parade and the Arcade Fire; eighties-influenced pop of the Dears and the Stills; hard rock of Priestess²⁶ and Tricky Woo²⁷; improvisational

²⁴ Bionic est un groupe formé en 1997 à Montréal par Jonathan Cummins suite à son départ des Doughboys, un groupe ayant connu un succès relatif sur la scène nationale et internationale au milieu des années 1990. Le groupe a lancé son troisième album – Black Blood. Sous le nom de plume Johnson Cummins, le chanteur et guitariste de Bionic est également chroniqueur musical pour le Mirror de Montréal. Bionic a été mis en nomination aux MIMIs pour le prix Concert 2003 (2004).

²⁵ Fondée à Seattle aux États-Unis, SubPop est une étiquette de disques indépendante qui a été propulsée à l'avant plan de la scène musicale internationale par le succès populaire du groupe Nirvana, leader du grunge au début des années 1990 et ancien protégé du label, et par la reconnaissance accrue de Soundgarden ainsi que Sonic Youth, tous deux associés au mouvement grunge, notamment. Il est intéressant de noter que SubPop a paraphé en 2005 une entente avec le groupe Wolf Parade de Montréal, l'un des plus régulièrement mentionnés dans la couverture médiatique du « buzz Montréal ».

²⁶ Formé en 2003 à Montréal, Priestess a lancé son premier album en 2005 – Hello Master – sur l'étiquette de disques Indica. Le groupe s'est mérité le prix Bourreau de tournée dans le cadre de l'édition 2006 du gala des MIMIs.

psychedelia of Shalabi Effect²⁸; and experimental sound of cult heroes Godspeed You! Black Emperor. ‘You’re like, ‘There is no Montreal sound!’ They couldn’t put it in a box and package it’ » (Rabinovitch, 2005: 3).

Comme le présente Cummins, le « son de Montréal » serait un raccourci utilisé pour parler d’un large éventail de genres et d’artistes associés à la ville. Pour lui, comme pour plusieurs autres commentateurs culturels oeuvrant dans les médias montréalais, leur point commun ne se situerait pas à un niveau esthétique. Le « buzz Montréal » ne préhende pas un son, mais le présente à travers un regard posé *a posteriori* comme le point commun des termes préhendés. Mais en faisant cela, l’événement se fixe en une « fantasy » – pour reprendre les termes de Cummins – d’individu sonore défini par l’hétérogénéité même des acteurs, des sons ou des productions, entre autres, qu’il préhende. Par exemple, un journaliste contestant la fixation du « buzz Montréal » en un son refuse ce verdict prétextant que le seul point commun de tous les sons associés à l’événement est de ne pas en avoir : « Is there a Montreal sound ? That’s an easy one – no. Unless it’s to say that Montreal’s sound is the sound of diversity, which is just lame, so we’ll stick with no » (O’Meara, 2005: 5). Ces critiques récurrentes de l’idée qu’il existe un « son de Montréal » soulignent qu’en affirmer l’existence est nier une bonne partie des « musiques émergentes ». L’événement est ce qui rend possible l’apparition à la surface d’une « fantasy of the ‘Montreal sound’ » qui, du coup, est utilisée comme raccourci dans le traitement du « buzz Montréal ». L’événement est non seulement la façon par laquelle les sonorités, acteurs, productions, organismes, discours ou lieux, par exemple, sont préhendés. Il est également ce qui leur permet de devenir-ensemble, que ce soit par le biais d’une « fantasy » de son ou dans la manière par laquelle ils sont posés comme « faisant l’événement » ensemble pour la Ville.

²⁷ Tricky Woo est un groupe de musique formé en 1996 à Montréal. Ils ont fait paraître cinq albums entre 1996 et 2008 : Rock and Roll Music, Part One (1997), The Enemy is Real (1998), Sometimes I Cry (1999), Les sables magiques (2001) et First Blush (2005). En 2000, le groupe a été mis en nomination aux Junos Awards dans la catégorie Best Alternative Album. Tricky Woo a également été mis en nomination au gala des MIMIs dans les catégories Meilleur artiste sur le plan international et Meilleur groupe rock (2001), ainsi que Concert 2004 (2005).

²⁸ Associé au mouvement post-rock lancé par Godspeed You Black Emperor, Shalabi Effect est un groupe formé en 1996 à Montréal. En 2000, le groupe lance son premier album, Shalabi Effect, qui est suivi de The Trial of St. Orange (2002), Pink Abyss (2004) et Unfortunately (2005). Shalabi Effect s’est mérité le prix MIMIs Artiste avant-garde en 2001, tandis que l’un de ses membres – Sam Shalabi – s’est retrouvé en nomination en 2004 pour son projet solo dans les catégories Album 2003, Feng Shui et Nova.

Brisure de symétrie

En 2006, dans la foulée du report des MIMIs au mois de décembre²⁹, critiques et journalistes s'inquiètent de ne pas voir la période la plus faste de l'histoire des « musiques émergentes » être célébrée. J'ai d'ailleurs déjà souligné la remarque : « [...] dans ce contexte hautement favorable, est-ce normal que la remise de prix souffre d'un sous-financement majeur, au point de repousser d'un an ou presque sa tenue ? » (Robillard Laveaux, 2006f: 16). Le « contexte hautement favorable » auquel fait référence cette citation est compris en termes temporels. Attendre, remettre les MIMIs à plus tard, c'est le laisser filer. Il est conçu comme une singularité historique : un moment charnière autour duquel s'organise un avant et un après des « musiques émergentes ». Il est une urgence soumise à un temps qui s'écoule et qui ne reviendra jamais. Irréversible, ce « contexte hautement favorable », cette « période la plus prolifique » (Robillard Laveaux, 2006f: 16), voire ce « hype » (Bendersky, 2005: 3), entre autres, marque la transformation des états de choses caractérisant les « musiques émergentes ». Les choses ne seront plus comme avant. C'est là l'une des premières caractéristiques de l'événement pour Prigogine et Stengers : s'intéressant à l'histoire des sciences, ils proposent notamment de s'attarder à la création de « nouveautés » en physique à partir de ce concept. Pour eux, l'une des exigences pour penser l'événement de la nouveauté en science, est de l'inscrire dans une logique évolutive non-linéaire, fonctionnant à coups de ruptures : « La première de ces exigences, presque une tautologie, est certainement l'irréversibilité, la brisure de symétrie entre l'avant et l'après » (Prigogine & Stengers, 1992: 46). L'événement marque une rupture et s'inscrit dans une trajectoire temporelle au sein de laquelle il crée une différence. Il est le sens des bifurcations de cette trajectoire : le « buzz Montréal » n'était pas un événement nécessaire, mais il a produit une différence entre l'avant et l'après. Il est circonscrit par cette brisure, par cette bifurcation, comme un moment dans le temps.

L'ère des « musiques émergente »

Le sentiment d'urgence que semblent partager les différents commentateurs des « musiques émergentes » positionne le « buzz Montréal » comme une brisure dans le

²⁹ Voir le chapitre quatre de cette thèse.

temps. L'événement est alors conçu comme – transformé en – une période charnière qu'il est possible de circonscrire, une ère au cours de laquelle le « buzz Montréal » s'est actualisé. Il sert de contexte considéré comme déjà-là, donné³⁰, et informant les pratiques musicales qui s'y déploient, marquant une brisure dans le temps. Cette ère est rendue explicite notamment à travers les rétrospectives de fin d'année publiées dans les différents médias montréalais. Par exemple, dans une revue de l'année à la fin de 2005 : « It's a no-brainer. The year in music in Montreal was all about – Montreal. This was the year our city went from being a perennial best-kept secret to indie music mecca, with all the glamour and nauseating hyperbole that implies » (Dunlevy, 2005a: E1). Puis, l'année suivante :

« Je ne sais pas pour vous, mais de mon côté, quand je m'arrête à dresser la rétrospective de l'année qui vient de se terminer, je me dis que 2006 aura été l'année où le buzz de l'émergence a atteint son paroxysme, le moment où le ballon a été tellement gonflé qu'on peut prédire qu'il va exploser sous peu, dans un gros pet nauséabond, signe d'une indigestion post-temps-des-Fêtes » (Jodoin, 2007: 9).

L'ère du « buzz Montréal » est une « bulle » (J.-R. Bisailon, 2006) dont les années 2005 et 2006 sont décrites comme les sommets. Les rétrospectives de 2007 soulignent que cette année est moins remarquable que les précédentes. Par exemple :

« Musicalement, 2007 aura été comme le calme après la tempête des trois [*sic*] années précédentes [...] [qui] ont amené tant de bons disques que j'avais peine à dresser mon palmarès de fin d'année. Et en 2007 ? J'ai dû chercher plus fort. Il ne m'a pas semblé y avoir de révélations majeures qui promettaient de faire avancer la musique, à l'étranger, ou juste sur la scène locale à Montréal » (Lalande, 2007: 48).

Que les dates utilisées par Olivier Lalande dans cette citation ne concordent pas avec celles des autres commentateurs concernant la distinction d'une bulle ou d'une ère spécifique au « buzz Montréal », n'est pas surprenant : tous ne s'entendent pas sur les moments marquant le début ou la fin de cette ère. Si pour certains elle n'a pas lieu d'être (O'Meara, 2005), pour d'autres elle débute avec le Forum des musiques

³⁰ Pour une critique de cette conception du contexte en musique populaire, voir Grenier (1999).

amplifiées³¹ en 1997 (Webster, dans Doyon, 2005), ou avec le lancement du disque de Arcade Fire en 2004 (voir Desfossés, 2006).

C'est le geste de tracer une différence entre cette ère et celles l'ayant précédée ou suivie qui me préoccupe. Il s'agit d'une façon d'arrêter l'événement, de le transformer en état de choses et de le qualifier, entraînant du coup un oubli de l'hétérogénéité le peuplant. Comme le remarque Negus à propos de ce qui a été décrit dans les études en musique populaire comme la « rock era » – de 1956 à 1976, principalement dans les pays de l'ouest de l'Europe et en Amérique du nord – la détermination d'une ère bien définie a ceci de particulier qu'elle « [...] entails placing specific boundaries across ongoing musical activities » et présente le rock comme « a unified body » (Negus, 1996: 138-139). De ce point de vue, l'ère du « buzz Montréal » est une période faste, marquée par une distribution à l'intérieur d'un intervalle déterminé de termes relativement homogènes – ou produits comme homogènes par leur inscription dans une ère –, partageant une caractéristique commune. Marquant une brisure dans le temps, la délimitation d'une ère est une façon de tisser des liens entre des pratiques, des acteurs, des discours, des sons ou des produits, entre autres, et de les caractériser. Elle les regroupe comme ce qui caractérise un intervalle temporel, marque une différence avec ce qui le précède ou le suit, et est utilisée comme point d'appui par ses héritiers. Deux visages de l'émergence-création semblent y être regroupés : l'un mettant l'accent sur les dimensions artistiques, l'autre sur celles associées aux entreprises et acteurs de « première ligne ».

Le premier des visages de l'ère du « buzz Montréal » met l'accent sur la qualité artistique de la création. Par exemple, certains commentateurs parlent « d'âge d'or de la musique québécoise » (Cassivi, 2006: 1) alors que d'autres en soulignent le bouillonnement : « Peut-être que politiquement ça pourrait aller mieux au Québec mais au plan de la chanson et de la musique, on a rarement vu autant d'effervescence et de diversité musicale » (Petrowski, 2006: 2). Il se démarque par une différence au niveau de la qualité esthétique des « musiques émergentes ». En ce sens, cette ère est

³¹ Voir le chapitre deux de cette thèse.

caractérisée par une qualité accrue des productions musicales par rapport à celles produites auparavant, phénomène souvent qualifié « d'effervescence ». Par exemple, les 27 et 28 juillet 2006 avait lieu l'unique édition du Grand bouillonnement, Festival de musique effervescente de Montréal. Partant de la prémisse selon laquelle « Depuis plusieurs années, la scène musicale montréalaise francophone bouillonne de talent et de groupes qui méritent d'être connus davantage » (Simard, 2006: non paginé), ce festival marque de façon ostentatoire l'accroissement de la qualité artistique comme caractérisant l'ère du « buzz Montréal ». Comme me l'indiquait Frédéric, l'organisateur du Grand bouillonnement, l'utilisation du terme « effervescente » va de paire avec les caractéristiques de l'ère au cours de laquelle le festival a lieu :

« [contrairement à 'émergent'], 'effervescent' ça n'implique pas que c'est montant ou que c'est descendant, ça implique juste que ça bouge et qu'il se passe quelque chose en ville. C'est un peu ça l'idée. Je trouve que ça reflète bien l'image de ce que je voulais faire comme événement. [...] Je trouve que ça reflète bien ce qui se passe pour la culture de la musique émergente de Montréal. Depuis une couple d'années, ça bouge vraiment [...] » (Frédéric, 10/08/2006).

Frédéric souligne que le festival qu'il a organisé visait à marquer une des caractéristiques de la période : le fait « que ça bouge ». Comme il ajoute, « l'effervescence » dépeint de façon adéquate l'actualité des « musiques émergentes » de Montréal comprise comme un mouvement. Il permet ainsi de faire un instantané célébrant « [...] le talent des groupes francophones de la région montréalaise » (Simard, 2006: non paginé). Il articule les qualités artistiques au mouvement et en signale ainsi le caractère temporel : insister sur « l'effervescence » pour marquer que « ça bouge », permet de mettre l'emphase sur la nouveauté et la différence par rapport à un état passé. Selon lui, dire que quelque chose est en mouvement, c'est indiquer une modification par rapport à un état implicite de stagnation. En ce sens, le Grand bouillonnement est un des nombreux marqueurs de l'ère du « buzz Montréal » comme un état de choses se distinguant artistiquement³².

³² De nombreux commentaires dans les médias ont souligné que le « buzz Montréal » se produisait grâce au coût de la vie qui serait moins élevé à Montréal que dans d'autres villes. Ces commentaires utilisent cet argument afin de justifier la qualité des productions artistiques. La logique est simple : à prix moins élevés, moins besoin de travailler, donc plus de temps pour créer et produire de meilleurs disques. Par exemple : « But this is no history lesson, adventure in name-dropping, or attempt to define the erratic pulse of one of many creatively prolific cities. Montreal does possess qualities known to foster good art :

L'ère du « buzz Montréal » est conçue à la fois comme caractérisée par une « effervescence » culturelle nouvelle et comme s'inscrivant dans une tradition créative au sein de la ville. En effet, l'ère est utilisée comme étalon sur lequel il est possible de juger des dimensions artistiques du passé. Comme me le soulignait Stéphanie, animatrice à CISM³³, la radio étudiante de l'Université de Montréal, à propos d'une série de capsules audio produite par Bande à part, la branche « émergente » de la Société Radio-Canada utilisant un portail Internet, la radio satellite et dans le passé une case horaire sur les ondes radio traditionnelles ainsi qu'une émission télévisée, le « buzz Montréal » s'inscrit dans une continuité historique, marquant un point entre « d'où on vient » et « où on s'en va » :

« On parlait tantôt de leur [Bandeapart.fm] dossier sur les années 80, toute la portion historique que jamais personne a pris le temps de faire avant, et qui est importante vu l'effervescence de la musique en ce moment. C'est le fun de savoir d'où ça vient, ça aide de voir où on s'en va » (Stéphanie, 27/7/2006).

Comme le suggèrent les propos de Stéphanie, marquant une brisure de symétrie, l'événement est arrêté. En ce sens, il est une bulle pouvant être discernée grâce à une qualité artistique accrue des productions musicales, ou du moins distinctive par rapport à un passé et un avenir supposé. Il participe à produire à la fois un passé comme qualitativement différent de l'ère du « buzz Montréal » et un avenir comme s'inscrivant dans la poursuite des possibilités qu'elle ouvre. Par le fait même, l'événement produit une tradition particulière aux « musiques émergentes », caractérisée par une qualité esthétique plus ou moins grande – dépendamment des acteurs la commentant. Allant dans le même sens que Stéphanie, Franz Schüller, chanteur et guitariste du groupe Grimskunk ainsi que président de la compagnie de disque Indica Records³⁴, explique dans les capsules de Bande à part :

a low cost of living, multicultural influences, and a population small enough to encourage community while isolated enough to exist in a relative vacuum » (Rabinovitch, 2005: 3).

³³ CISM est la radio des étudiants de l'Université de Montréal. Depuis 1991, elle utilise la bande FM qui lui permet une diffusion à plus de 70 kilomètres de rayon autour de Montréal, ce qui en fait la radio étudiante francophone la plus importante au monde. Cette station de radio s'est donné pour mandat « [...] d'agir en tant que tremplin pour la relève en révélant les nouveaux talents québécois encore inconnus des grands médias » (CISM, 2007: non paginé).

³⁴ Indica est une compagnie de disque créée en 1997 par les membres du groupe Grimskunk. L'entreprise s'est fait connaître comme « [...] l'une des plus vigoureuses étiquettes de rock alternatif francophone au

« Le ‘buzz Montréal’ il est, je pense, exagéré et *hypé* par les médias. Par contre, il est justifié parce que la musique en ce moment elle n’a jamais été aussi bonne. Donc, elle [la *hype*] est justifiée, il y a une bonne raison pourquoi elle est là et je pense qu’elle est pertinente. Est-ce que Montréal va continuer à faire de la bonne musique ? Montréal a toujours fait de la bonne musique : avant qu’on ait un hype dessus et après, quand le hype va disparaître, il va continuer à se faire de la bonne musique. Le buzz va passer et la qualité de la musique va redescendre. On ne peut pas garder le même niveau qu’on a en ce moment, c’est impossible. On vit une ‘golden era’ en ce moment » (Schüller, dans Desfossés, 2006).

Du point de vue de tous ces acteurs, le « buzz Montréal » est présenté comme un état – une « golden era » – dans une continuité historico-artistique. Je l’ai décrite comme une bifurcation au sens proposé par Prigogine et Stengers (1979, 1992) : un point au delà duquel de nouveaux états deviennent possibles et où une fluctuation est produite³⁵. Il

Québec » (Brunet, 2003: 124). En plus de servir de structure pour les albums de Grimskunk, Indica a permis de lancer les carrières de nombreux groupes, dont les plus connus sont les Trois accords, les Cowboys Fringants, les Vulgaires Machins, Priestess, Freeworm et Dobacaracol, entre autres.

³⁵ Le concept de bifurcation est emprunté à la thermodynamique. Pour Stengers et Prigogine, le point de bifurcation remet en jeu la question de la causalité nécessaire dans la ligne du temps : il pose ceci comme l’un des résultats possibles de cela. En d’autres mots, la bifurcation est un point dans l’histoire d’un système – pour reprendre les termes de Prigogine et Stengers – caractérisé par l’incertitude : « Que se passera-t-il si... ? Que se serait-il passé si... ? Ce ne sont pas là seulement des questions d’historien, mais aussi de physiciens face à un système qu’il ne peut plus se représenter comme manipulable et contrôlable. Ces questions ne renvoient pas à une ignorance contingente et surmontable, mais définissent la singularité des *points de bifurcation*. En ces points, le comportement du système devient instable et peut évoluer vers plusieurs régimes de fonctionnement stables. En de tels points, une ‘meilleure connaissance’ ne nous permettrait pas de déduire ce qui arrivera, de substituer la certitude à la probabilité » (Prigogine & Stengers, 1992: 61, emphase originale). Ce que soulignent Prigogine et Stengers est qu’il est impossible de déterminer ce qui est venu avant un système à partir uniquement des caractéristiques de celui-ci. En effet, comme ils l’expliquent « [...] le système est en même temps tout ce qu’il peut être » (Prigogine & Stengers, 1992: 64) – c’est à dire qu’un système est à la fois toutes les possibilités qui n’ont pas été actualisées. D’autres états étaient possibles : d’autres passés comme d’autres futurs. De ce concept de bifurcation, Prigogine affirme qu’il est l’une des contributions possibles que ses travaux pourraient faire à la sociologie et aux sciences humaines en général : « On trouve des affirmations de sociologues qui disent que le problème c’est de trouver des lois newtoniennes de la société. [...] Alors [que] la science du complexe, la science de l’irréversible, donne d’autres modèles à la sociologie, et en particulier le modèle de la bifurcation. C’est à dire les événements sociaux ne sont pas prévisibles [contrairement au modèle newtonien], mais peut-être qu’on peut essayer d’isoler les points de bifurcations. La science non-newtonienne donne donc des métaphores plus plausibles à la sociologie. Mais il faut bien dire que ce ne sont que des métaphores; sinon il faudrait écrire les équations non linéaires de la société » (Prigogine, dans Obrist & Prigogine, 2005: 140). L’aspect métaphorique que prend le concept lors de son déplacement de la thermodynamique vers d’autres domaines permet tout de même de réorganiser certains phénomènes sous un jour nouveau. Comme le propose Mieke Bal (2002), lorsqu’un concept « voyage » d’un domaine à un autre, il ouvre la possibilité de nouvelles significations pour l’analyste. Pour Prigogine, ce voyage de la bifurcation se fait par des rapports analogiques : « Bien entendu, chaque science a sa spécificité. Le mécanisme de bifurcation est différent en chimie, en biologie ou en économie. Mais comment ne pas être frappé par les analogies ? » (Prigogine, 1999: 195). De son côté, Deleuze souligne que la force du concept de bifurcation réside notamment dans ces voyages qui lui sont proposés entre les différents domaines : « [Le concept de bifurcation] Prigogine le crée du fond de la

s'agit d'un carrefour dans le déroulement de l'histoire, d'un point ou d'un ensemble de points formant un état au delà duquel l'avenir et le passé sont indéterminés. Dans le passé, d'autres événements étaient concevables et au moins deux états futurs sont possibles : à chaque fois, ils sont donnés en tant que poursuite de la qualité ou que diminution par rapport à l'âge d'or décrite par Schüller.

L'incertitude face aux états artistiques précédant ou suivant l'ère du « buzz Montréal » est manifeste à travers les différents témoignages regroupés dans les capsules sur l'histoire de la musique au Québec par Bande à part. Pour certains – comme Éli Bissonette, président de l'étiquette de disques Dare to Care³⁶ – la période n'est pas unique au plan artistique – bien qu'il y ait plus de bons artistes – mais sa transformation en « ère » l'est :

« Pour ce qui est du 'buzz Montréal' qu'on a vécu depuis les deux dernières années [...], 'c'est-tu fini ? c'est-tu passager ?' C'est sûr que le buzz est passager : ils vont passer à autre chose, ça c'est sûr et certain. Mais est-ce que la qualité de la musique est passagère ? Je pense que non. Je pense qu'il y a toujours eu des bons bands. Maintenant plus que jamais » (Bissonette, dans Desfossés, 2006)³⁷.

L'évanescence du « buzz Montréal » décrite par Bissonette le marque comme un moment qui passe, mais le désarticule de la qualité artistique : il n'est pas artistiquement meilleur mais plutôt une façon d'avoir prise sur la qualité artistique. En tant que forme de bifurcation, l'ère ne signifie pas nécessairement une amélioration au niveau de la qualité artistique, mais elle est un point d'incertitude par rapport auquel le passé et le futur sont évalués : comme l'expriment Prigogine et Stengers (1992), l'incertitude règne

thermodynamique, dont il est spécialiste, mais c'est un concept qui est inséparablement philosophique, scientifique, artistique » (Deleuze, 1990: 45).

³⁶ Dare to Care est une compagnie de disques créée en 2001 à Montréal. Elle a produit des disques d'artistes tels que The Sainte-Catherines, Malajube et Les Georges Leningrad. En 2006, une filiale a été créée visant la production d'albums francophones et aux sonorités plus accessibles : Grosse Boîte. Dare to Care a la particularité d'offrir 25¢ à un organisme sans but lucratif pour chaque album vendu.

³⁷ Il est intéressant de souligner qu'en 2004, Bissonette affirmait dans la jaquette d'une compilation produite par Dare to Care qu'il y avait un « Montréal Spirit » particulier : « [...] no one could tell you exactly what the Montréal spirit is... the local bands are great, the shows are nice, and so are the kids... there's an overall good vibration here, but it's more than 'just' that... something brings us together... something in those cracked streets and concrete walls is ours... we take this city and make it our home... I think you can feel it when you pass through... hence the title Montréal Spirit [...] » (Bissonette, dans la jaquette de Artistes variés, 2004a: non paginé).

partout au-delà du point de bifurcation, que ce soit en regard de ce qui l'a précédé ou des états qui le suivront. Cette incertitude fait de l'ère comme forme de bifurcation un point par rapport auquel le passé et le futur se rencontrent et sont estimés. Par exemple, en traitant du « buzz Montréal », Simon, responsable de l'AMAQ, refait une lecture de la qualité artistique des « musiques émergentes » du passé :

« Il y a une *vibe* [...]. C'est comme si tout le monde venait de se réveiller – c'est pas juste Malajube³⁸, mais les Sainte-Catherines³⁹ aussi, Arcade Fire, Pierre Lapointe⁴⁰. C'est comme si tout le monde allume. Il y avait comme eu une vague pré-Colocs⁴¹ que j'appellerais, où il y avait Zébulon⁴², il y avait vous

³⁸ Malajube est un groupe créé à Sorel au début des années 2000. En 2004, il lance son premier album, Le compte complet, qui lui vaut un certain succès critique et des ventes appréciables au Québec. En 2006, le deuxième album du groupe, Trompe l'œil, est acclamé par les critiques musicaux et se classe parmi les meilleurs vendeurs de l'année. Les extraits Montréal -40 et Pâte filo tournent régulièrement à la radio québécoise, tandis que le vidéoclip Fille à plume en fait autant à la chaîne télévision spécialisée Musique Plus. La liste des prix remportés par Malajube est longue : le groupe s'est mérité les prix Album alternatif de l'année (2006), Révélation de l'année (2006), Album de l'année - Alternatif (2006), Pochette de disque de l'année (2006) et Artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec (2007) dans le cadre du gala de l'ADISQ – en plus d'y présenter la performance d'ouverture lors de la cérémonie télévisée de 2006 – les prix Étoile montante (2005) et Album de l'année (2006) et Nova (2005) aux MIMIs, les prix Artiste de l'année et Album rock alternatif à l'édition 2006 du GAMIQ, sans compter le prix du Meilleur clip francophone (2007) aux MuchMusic Video Awards et leur nomination pour le prix Polaris en 2006. Malajube a reçu de bonnes critiques de la part de nombreux médias internationaux, dont Spin, NME et le New York Times.

³⁹ The Sainte-Catherines est un groupe se réclamant du punk hardcore. Créé en 1999 à Montréal, le groupe lance en 2000 l'album Those Stars For You, suivi par The Machine Gets Under Way (2001), The Art of Arrogance (2003) et Dancing for Decadence (2006). Les Sainte-Catherines se sont mérité le prix MIMIs dans la catégorie Bourreau de tournée en 2004, ainsi que le prix GAMIQ 2006 dans la catégorie Album punk.

⁴⁰ Grand gagnant du Festival international de la chanson de Granby en 2001, Pierre Lapointe est un auteur-compositeur interprète. Ses deux premiers albums studio – Pierre Lapointe (2004) et La forêt des mal-aimés (2006) –, ont été acclamés par les critiques et ont également connu un succès chez les disquaires. En plus de s'être mérité le prix Félix Leclerc (2004) de l'auteur compositeur interprète dans le cadre des Francofolies de Montréal, Pierre Lapointe s'est également illustré au gala de l'ADISQ en y recevant de nombreux prix, dont Album de l'année - populaire (2005 et 2006), Révélation de l'année (2005), Auteur-compositeur de l'année (2006) à égalité avec le groupe Karkwa ainsi que Spectacle de l'année (2007). Il a également été mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie International en 2006.

⁴¹ Créé au début des années 1990, le groupe Les Colocs s'est fait connaître avec un premier album – Les Colocs (1993) – qui les propulse rapidement au sommet des palmarès du Québec grâce notamment à des extraits comme Julie et Passe-moé la puck. En 1995, le groupe publie un deuxième album, Atrécetomique, qui est suivi par Dehors Novembre en 1998. La mort tragique du chanteur et guitariste de la formation, André Fortin, marque la fin de l'aventure des Colocs en 2000. Au cours de sa carrière, le groupe a remporté bon nombre de prix dans le cadre du gala de l'ADISQ, dont ceux de Révélation de l'année (1993), Groupe de l'année (1993, 1999) et Album de l'année – Rock (1998).

⁴² Créé au début des années 1990, le groupe Zébulon s'est fait tout d'abord remarquer sur les ondes des radios universitaires et communautaires. En 1993, le groupe remportait le concours l'Empire des futurs stars, lui donnant l'opportunité de lancer un premier album intitulé Zébulon l'année suivante. En 1996, Zébulon lance son deuxième album – L'œil du Zig – et entame une tournée québécoise qui se terminera par la séparation du groupe en 1997. En plus de recevoir une couverture médiatique importante,

autres les Marmottes, il y avait plein de bands. Les *bands* des années 90 : Grimskunk, Groovy Aardvark⁴³, WD-40, il y en avait une *crisse* de gang. Tout ce monde là travaillait et c'était aussi bon, c'était aussi triplant. C'est juste qu'il n'y avait pas encore la *vibe* journalistique » (Simon, 12/4/2006)⁴⁴.

Le refus d'une différence de qualité artistique entre l'ère du « buzz Montréal » et ce qui l'aurait précédé – au contraire de la constatation que marquait avec emphase le Grand bouillonnement – la positionne comme le point de départ pour réévaluer le chemin suivi pour en arriver à cet état. Le « buzz Montréal » est en quelque sorte la question artistique posée au passé. De ce fait, il est admis dans l'équation – même implicitement – ce qui contribue à asseoir le bien-fondé de sa valeur artistique, qu'elle soit nouvelle ou non.

En utilisant l'événement « buzz Montréal » – même sous sa forme arrêtée d'ère – les différents intervenants s'inscrivent *de facto* dans les prolongements de celui-ci. En effet, que la recevabilité de l'argument de l'effervescence soit acclamée ou contestée, le rôle de pivot de cette ère demeure. Ainsi, ce n'est pas ce qu'est l'événement qui importe, mais ce qu'il ouvre comme possibilités et ce qu'il produit comme bifurcations. Comme le souligne Stengers à propos de l'invention de « l'art du politique » par les Grecs, ce ne sont pas tant les significations qui sont accordées à l'événement qui

notamment grâce au succès de la chanson *Job Steady*, Zébulon s'est mérité les prix Félix remis au gala de l'ADISQ dans les catégories Révélation de l'année en 1994 et Groupe de l'année en 1997.

⁴³ Créé à Longueuil en 1987, Groovy Aardvark est l'un des groupes phares des années 1990 à Montréal. Leur premier album complet, *Eater's Digest* lancé en 1994, a permis au groupe de se faire connaître dans les radios étudiantes et sur les scènes des bars et petites salles de spectacles de la province. C'est cependant leur deuxième album, *Vacuum* (1996), qui a permis au groupe d'obtenir une rotation substantielle dans les radios de grande écoute et à Musique Plus, la principale chaîne de télévision spécialisée en diffusion de contenus musicaux et de vidéoclips, notamment avec les extraits *Dérangeant* et *le P'tit Bonheur*, une reprise du classique composé par Félix Leclerc. Nominés deux fois au gala de l'ADISQ, ils en ont également offert la performance d'ouverture à la cérémonie télévisée de 1997. Groovy Aardvark a été maintes fois mis en nomination dans le cadre des MIMIs et a remporté de nombreux prix : Meilleur extrait d'album (1995), Artiste hardcore/métal (1995), Meilleure chanson montréalaise (1995) et Spectacle de l'année (2002). Le groupe se sépare en 2005, avec à son compte sept albums complets : outre les deux premiers, Groovy Aardvark a lancé les disques *Oryctérope* en 1998, *Exit Stage Dive* en 1999, la compilation *Fast Times at Longueuil High* en 2000, *Masothérapie* en 2002 et *Séances rendus* en 2005.

⁴⁴ Cet avis que les groupes montréalais ont toujours été de grande qualité est partagé par de nombreux autres intervenants sur la scène culturelle. Notamment, le directeur de la section musique de l'hebdomadaire gratuit *Hour*, Jamie O'Meara, va dans le même sens : « I would argue that, in keeping with the regular ebb and flow that has characterized Montreal music over the last decade and a half, things are not significantly different now than they were at any point in the interim. There have always been good bands in Montreal. Superior bands » (O'Meara, 2005: 5).

important – par exemple, ce qu’est la politique –, mais les nouvelles actions et potentialités qui peuvent s’en reconnaître les successeurs. Pour elle, qu’un acteur soit d’accord avec l’existence d’un événement ou qu’il en dénonce le mensonge, il se positionne toujours – qu’il le veuille ou non – comme l’un de ses héritiers :

« L’événement ne s’identifie pas aux significations que ceux qui le suivront créeront à son propos, et il ne désigne pas *a priori* ceux pour qui il fera une différence. Il n’a ni représentant privilégié, ni portée légitime. La portée de l’événement fait partie de ses suites, du problème posé dans le futur qu’il crée. Sa mesure fait l’objet d’interprétations multiples, mais elle peut aussi bien être donnée par la multiplicité même de ces interprétations : tous ceux qui, d’une manière ou d’une autre, se réfèrent à lui, inventent une manière de se servir de lui pour construire leur propre position, font suite à l’événement. En d’autres termes, toute lecture, même celle qui dénonce et dit le faux-semblant, situe encore celui qui la propose en tant qu’héritier, en tant qu’appartenant au futur que l’événement a contribué à créer, et aucune ne peut prétendre, en elle-même, ‘prouver’ qu’il ne s’est, en fait, rien passé de particulier. Seule l’indifférence ‘prouve’ les limites de la portée de l’événement » (Stengers, 1995: 80-81).

Pour Stengers, l’événement a ceci de particulier que le nier est déjà se positionner comme l’un de ses héritiers ; c’est déjà en admettre l’importance, en quelque sorte. Ainsi, les points de vue des différents commentateurs et intervenants des « musiques émergentes » concernant le « buzz Montréal » et l’effervescence artistique s’inscrivent dans les possibilités ouvertes par l’événement – pour reprendre les mots de Stengers, ils y font suite. Par le fait même, ils mettent également de l’avant qu’il y a quelque chose de particulier – une effervescence, ou le fait d’en parler – au visage artistique de cette période : il mérite en cela d’être circonscrit de façon temporelle. Le « buzz Montréal » permet de cerner une réalité artistique du point de vue de sa tradition – (re)produite par celui-ci –, de positionner les acteurs le commentant dans le prolongement de son événementialité, et d’ainsi les faire devenir-ensemble.

Le deuxième visage de l’ère « buzz Montréal » met l’accent sur les intervenants de « première ligne » comme prenant part à *une* industrie plus importante (ROCQ & SMIM, 2006), que ce soit en termes de productions sur disques (J.-R. Bisailon, 2006), du nombre de concerts par soir (Cynthia, 5/4/2006), des ventes ou de la reconnaissance par « l’industrie » (K. Lavoie, 2006), par exemple. Outre l’aspect artistique, l’ère du « buzz Montréal » est ainsi également décrite comme industriellement mieux structurée

et plus forte. Par exemple, Serge Paradis, copropriétaire du disquaire indépendant les Anges vagabonds⁴⁵, propose une lecture de l'évolution des acteurs du disque au Québec à partir du point de bifurcation que représente le « buzz Montréal » :

« À l'époque, l'avantage c'est qu'il y a eu des multinationales, il y a eu des grosses étiquettes qui s'intéressaient à nos artistes. Alors qu'en désertant dans les années 1980, il a fallu s'organiser. C'est pour ça que c'est long et que le buzz a pris autant de temps à venir, maintenant. Ça a pris quasiment 25 ans à venir parce qu'il fallait que ça s'organise toute cette scène-là, tout ce côté-là plus administratif » (Paradis, dans Desfossés, 2006).

L'utilisation de l'expression « côté administratif » met de l'avant une partie de ce que font les entreprises, organismes et bien souvent les artistes en marge de la création artistique. Souvent associé aux entreprises, le « côté administratif » pointe vers ce qui est perçu comme relevant de façon presque exclusive des entreprises : c'est l'aspect de leurs pratiques qui ne relèvent pas de la création, mais qui prend la création comme objet de son action. Il caractérise la bifurcation à partir de laquelle le passé est relu : une différence « administrative » est pointée du doigt, notamment au niveau des acteurs de « première ligne ». La circonscription temporelle du « buzz Montréal » est expliquée non seulement en termes artistiques, mais aussi – et surtout – en termes entrepreneuriaux. Ainsi, non seulement le « côté administratif » dont parle Paradis caractérise la réalité entrepreneuriale par rapport aux artistes, il permet également d'en faire une industrie. À la croisée de ces deux visages, à la fois artistique et « de première ligne », l'événement « buzz Montréal » apparaît comme d'autant plus important :

« En marge de l'industrie a fleuri une scène émergente riche et variée, servie par un réseau de production et des avenues de diffusion qui se consolident depuis 15 ans. [...] 'Disons que la table est mise', répond au Devoir Jean-Robert Bisailon, ex-président et fondateur de la SOPREF [...], désormais consultant pour le milieu. 'On est à la veille de l'explosion d'une industrie plus éclatée, polymorphe' [...]. Selon M. Bisailon, la scène alternative est à un point tournant. [...] Si toute cette ébullition artistique n'est pas un fait nouveau, 'il y a une espèce de synchronisme dans les événements', note M. Bisailon » (Doyon, 2005: A1).

⁴⁵ Les Anges vagabonds est un disquaire indépendant codirigé par Michèle Méthot et Serge Paradis. Il a ouvert ses portes sur la rue Mont-Royal à Montréal en 2001. En 2006, il est déménagé sur la rue Rachel. Malgré un cri du cœur lancé par le groupe Karkwa lors du gala de l'ADISQ 2006 pour la survie du disquaire indépendant, des difficultés au niveau des ventes en ont forcé la fermeture en décembre de la même année.

La consolidation du « coté administratif » et l'explosion d'une industrie dont il est question dans cette citation permet de cerner les termes de l'événement comme faisant partie d'un même ensemble. L'ère du « buzz Montréal » rassemble sous un même toit différents intervenants de « première ligne » – qu'ils soient distributeurs, producteurs, diffuseurs, médias, gérants, etc. – et les met en rapport les uns avec les autres en leur reconnaissant leur appartenance au « coté plus administratif » des « musiques émergentes ». De cette façon, elle participe à les produire comme « industriellement mieux consolidés » et à marquer la différence d'avec un passé où « ce côté-là plus administratif » aurait été moins bien organisé. Ainsi, elle marque une différence et produit un point commun. Faisant écho à une consolidation de l'industrie du disque au Québec qui a eu cours pendant les années 1980 (Grenier, 1993) et 1990 (Ernst & Young, 1995), le « buzz Montréal » fait devenir-ensemble ces acteurs industriels.

L'une des façons les plus marquantes d'exprimer cette consolidation du « côté administratif » est par l'organisation de foires commerciales. J'en ai d'ailleurs déjà souligné l'existence dans le cadre des activités entourant les MIMIs⁴⁶. Dès 2000, la Foire du disque indépendant (FOIN) qui était liée de près aux MIMIs et à la SOPREF, mettait de l'avant l'existence des industries musicales indépendantes. En 2004 elle est remplacée par le Bazard alternatif de Montréal (BAM) qui deviendra le Salon de la musique indépendante de Montréal (SMIM) en 2006. Ces transformations de l'appellation de cette foire commerciale vont de paire avec celles des organismes et activités qui lui sont attachées : si la FOIN est liée de près à la SOPREF et aux MIMIs, le BAM l'est à la SOPREF et au festival Pop Montréal⁴⁷ et le SMIM à l'Organisation québécoise pour le réseautage culturel (ROCQ) – voué au développement des aspects industriels des « musiques émergentes ». En 2005, cette foire commerciale a pris une couleur particulière alors qu'elle était convoquée comme l'expression de la face cachée du « buzz Montréal » :

⁴⁶ Voir le chapitre quatre de cette thèse.

⁴⁷ Pop Montréal est un festival musical montréalais créé en 2002 présenté chaque année au cours de la période automnale. Depuis sa fondation, le festival a grandi de façon impressionnante et est devenu un événement multidisciplinaire, incorporant un volet dédié au cinéma, un autre dédié aux arts visuels, un volet dédié à la foire commerciale et un volet consacré à des conférenciers traitant du rapport entre politique et musique.

« L'initiative cherche à éviter que l'underground montréalais ne s'assoie sur son succès. [Selon Cloutier, coordonateur du BAM :] 'On a entendu, au printemps, le fameux commentaire des magazines américains qui ont parlé de Montréal comme de la prochaine Seattle. La ministre [Line] Beauchamp l'a repris récemment à la télévision. La scène va bien, mais on parle moins des outils de promotion et de distribution. Tant mieux si la scène locale est propulsée à l'échelle de la planète [...]'. Pour eux, le BAM continue de servir et s'offre au public gratuitement » (Lamarche, 2005b: B4).

Alors que le visage artistique de l'ère du « buzz Montréal » prend les devants de la scène, celui marqué par le « côté administratif » prend une allure moins ostentatoire. Comme le souligne Cloutier, « on parle moins » de ces aspects : pour répondre à ce diagnostic, la foire commerciale est « une vitrine » ("BAM 2005 - Mission," 2005) pour les différents acteurs industriels. D'ailleurs, année après année, la fréquentation peu élevée de cette activité (voir SOPREF, 2003c; SOPREF, 2005b) semble donner raison à ce caractère. Mais l'importance de ce visage n'est pas pour autant mise à mal : au contraire, il est d'autant plus présenté comme le « véritable » visage du « buzz Montréal ». Sa nature moins ostentatoire lui assurerait ainsi un surcroît de crédibilité. Comme me l'expliquait Ugo, coordonnateur du BAM en 2004 et 2005 ainsi que directeur du ROCQ, organisme responsable des éditions 2006 et 2007 du SMIM, malgré le manque d'affluence aux différentes éditions de la foire, celle-ci demeure importante : « Il faut qu'il continue d'y avoir une foire du disque ou un événement pour cette industrie-là, c'est officiel » (Ugo, 19/7/2006). Au contraire, les acteurs de « première ligne » sont dits former ce qui est « important » – surtout les salles de spectacles (Bissonette, dans Desfossés, 2006) – de l'ère du « buzz Montréal ». Ils sont conçus comme en étant la face cachée, la foire commerciale permettant à la fois de les rendre un peu plus visibles et de stimuler les échanges entre eux. En effet, la présence du public, bien que souhaitable, n'est pas ce qui semble essentiel pour les organisateurs. Comme me l'expliquait Ugo :

« Juste le côté de tout le monde, être ensemble. On le dit souvent : avant d'ouvrir les portes, on regarde la place et à chaque année on se dit 'crime, on pourrait laisser ça de même et ça serait bien le fun pareille'. Tout le monde se parle, tout le monde se voit [...]. Le monde se met tous à jour, prennent des nouvelles de tout le monde. Ça, déjà, c'est énorme comme apport » (Ugo, 19/7/2006).

Comme me l'expliquait Ugo, l'apport de la foire commerciale est de donner la chance à des acteurs de « première ligne » de se rencontrer et d'échanger des nouvelles ainsi que des noms ou des adresses pertinentes à leurs pratiques – plus administratives – quotidiennes. La possibilité pour la foire de se dérouler derrière des portes closes, sans pour autant éliminer son « énorme apport », positionne les participants comme des acteurs privilégiés du « buzz Montréal ». En ce sens, outre servir de « vitrine », les objectifs des organisateurs de cette foire commerciale se situent également dans la stimulation des rencontres entre les différents acteurs de première ligne (voir "BAM 2005 - Mission," 2005; Cloutier, 2006). Malgré « qu'on en parle moins », leur rassemblement en un même lieu et les possibilités de réseautage ainsi ouvertes et qui permettent de stimuler les rencontres et « [...] de créer des liens entre les artistes, les maisons de disques et les diffuseurs [...] » (Dandurand, 2004), demeurent importants pour le « buzz Montréal ».

Ces acteurs rassemblés par la foire commerciale sont collectivement caractérisés comme participant à un moment propice pour les « musiques émergentes ». Permettant de marquer une différence avec ce qui l'a précédé, l'ère du « buzz Montréal » articule les différents intervenants de « première ligne » ensemble en produisant leur singularité (Agamben, 1990) comme l'appartenance à un « milieu en explosion »⁴⁸. En ce sens, lors de la première édition du SMIM en 2006, le rôle de point de rencontre tenu par cette foire commerciale est mis de l'avant :

« [...] le milieu de la musique indépendante montréalais s'est doté d'une industrie solide qui évolue en marge du réseau commercial. Une industrie reconnue, adaptée à la réalité émergente et capable de propulser des groupes au sommet (Arcade Fire, Malajube, Trois Accords, Champion⁴⁹). Or, dans ce

⁴⁸ Pas plus que l'effervescence artistique, cette caractérisation du « buzz Montréal » comme se distinguant par une effervescence « administrative » ne fait l'unanimité. Lors des discussions devant l'OCPM, Bisailon – l'un des représentants de la SOPREF – soulignait que de nombreux artistes s'exprimant en anglais se voyaient dans l'obligation de faire affaire avec des entreprises – des étiquettes de disque – ayant leurs bureaux à Toronto ou au centre des États-Unis : « Pourquoi ? Parce qu'il y a peu de structures de production. Il y a peu d'entreprises, de jeunes entreprises de production d'enregistrement sonore à Montréal qui vont favoriser un catalogue anglo-montréalais ou anglo-québécois, parce que les mesures de soutien publiques notamment pour ces entreprises-là sont difficiles d'accès » (Bisailon, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005e: 2). Bisailon utilise cet exemple comme argument en faveur de la hausse du financement des entreprises musicales émergentes.

⁴⁹ DJ Champion est un musicien électronique de Montréal. En 2004, lance son premier album, *Chill'em All*, qui a reçu un accueil plus que chaleureux de la part du public. Cet album est suivi d'un autre dédié à

contexte et sur papier, le Salon de la musique indépendante de Montréal qui se tenait la semaine dernière prenait un tout nouveau caractère, devenant la rencontre d'un milieu en explosion » (Robillard Laveaux, 2006i: 16).

Cette description du SMIM comme de la rencontre d'un « milieu en explosion » marque le visage de « première ligne » de la bifurcation que représente l'ère du « buzz Montréal ». Elle permet de faire du « côté administratif » un enjeu d'importance. Notamment, suite à l'édition 2006 du SMIM, les organisateurs ont préparé une vidéo promotionnelle diffusée sur le site Internet de la foire commerciale. Y sont montrés des images des tables des exposants, des produits et des personnes discutant lors du SMIM accompagnées des extraits d'entrevues avec des intervenants des « musiques émergentes » et des participants à la foire :

« La scène locale a toujours été en marge de la grosse industrie du disque, c'était 'On veut être reconnus, on veut être reconnus'. À force de se serrer les coudes, d'être DIY – Do it yourself – on a fini par se créer nous-mêmes une industrie qui fonctionne très bien, qui a les studios d'enregistrement, qui a les salles de spectacles, qui a les labels, qui a les diffuseurs, qui a les gérants. On s'est vraiment créé une industrie qui nous ressemble et qui évolue en parallèle de l'autre. En quelque part, on a moins besoin de la reconnaissance de l'industrie ou de s'intégrer à l'autre industrie parce qu'on s'en est créé une qui fonctionne très bien. Si on regarde les groupes comme, bon évidemment on revient tout le temps à Arcade Fire et Malajube, deux groupes qui ont profité de la structure montréalaise pour atteindre des succès qu'on aurait pu avoir avec l'autre industrie. En quelque part, on s'est créé une structure qui fonctionne aussi bien et qui est peut-être même mieux adaptée à notre réalité, à la réalité de la scène » (Robillard-Laveaux, dans ROCQ & SMIM, 2006)⁵⁰.

des reprises, *The Remix Album*, sorti en 2006. DJ Champion a été mis en nomination dans la catégorie Dance record of the year dans le cadre des Juno Awards 2007, ainsi que dans les catégories Album 2004, Étoile montante et St-Urbain aux MIMIs 2005. Il a remporté les prix Félix Album de l'année - Musique électronique ou Techno (2005) et Spectacle auteur-compositeur-interprète (2006), en plus d'avoir été mis en nomination dans les catégories Auteur ou compositeur de l'année (2005), Révélation de l'année (2005) et Artiste s'étant le plus illustré hors Québec (2007).

⁵⁰ Permettant de remettre en question la différence posée a priori entre les industries et la création, le « buzz Montréal » souligne leur rapport étroit. Celui-ci est régulièrement mis de l'avant par les différents commentateurs, par exemple : « À l'abri des majors qui dominent la scène mondiale, 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 consolidée 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 majeurs » (Doyon, 2005: A1).

La conception du « buzz Montréal » comme l'explosion d'un milieu ou la création de structures industrielles est une façon d'en qualifier les termes en « faisant l'événement ». Dans la citation ci-haut, les artistes convoqués le sont en tant qu'exemple du succès industriel – non pas, comme dans le cadre du visage artistique de l'ère « buzz Montréal », en tant que valeur esthétique supérieure. Leur appartenance à un « milieu en explosion » ou à une structure industrielle peuplée d'entreprises « qui fonctionnent bien » les fait participer à ce qui « fait l'événement » et dont l'avenir, quoique incertain, est souvent décrit comme enviable : « Voilà à quoi il faut s'attendre pour les vingt prochaines années : la mort officielle d'une scène locale au profit d'une véritable industrie musicale à l'échelle provinciale, évoluant de façon viable et en marge des courants commerciaux » (Robillard Laveaux, dans la jaquette de *Artistes variés*, 2006b: non paginé). Ce que souligne en partie cette citation est l'indécidabilité de la zone entourant l'ère du « buzz Montréal » en tant que point de bifurcation et de l'interprétation qui peut en être faite. En ce sens, c'est la possibilité même du regard posé sur les industries musicales d'avant l'ère et sur celles qui la suivront que pose l'événement.

La possibilité de commenter ou de porter un regard sur le passé et l'avenir des « musiques émergentes » est tributaire de la transformation du « buzz Montréal » en ère. Que ce soit les discussions tenues devant l'OCPM, la création du Grand bouillonnement ou du SMIM, leur existence même – témoin de ce qui « fait l'événement » – appartient à l'événement, ou du moins est inscrite dans son sillon. L'ère du « buzz Montréal » s'impose comme point de référence, qu'il soit perçu comme légitime ou non, en regard duquel des acteurs, en en reconnaissant l'événementialité, se positionnent de fait comme héritiers. Comme l'explique Stengers à propos de l'événement, c'est en ce sens que le « buzz Montréal » n'a pas le pouvoir de déterminer qui sera ses héritiers légitimes :

« Dans la mesure où l'événement n'a pas en lui-même le pouvoir de dicter la manière dont il devra être narré, ni les conséquences qui pourront s'autoriser de lui, il n'a pas le pouvoir de sélectionner parmi ses narrateurs. Figurent parmi eux aussi bien ceux qui tenteront d'augmenter au maximum sa portée et les droits qu'il autorise, que ceux qui visent à les minimiser » (Stengers, 1995: 81).

En tant que bifurcation, l'ère ouvre de nouvelles possibilités, dont le commentaire à son propos – qu'il soit positif ou négatif – est partie intégrante. Les différents commentateurs ont en commun le partage de cet héritage du « buzz Montréal ». De même, en tant que bifurcation, le « buzz Montréal » inscrit les pratiques, acteurs ou sons, entre autres, comme participant des possibilités qui s'en autorisent. Comme me le soulignait Ugo, l'ère du « buzz Montréal » est la contingence permettant la réalisation du SMIM : « Je ne ferais pas ce que je fais si je n'étais pas au Québec, à Montréal en 2006. C'est clair : c'est la meilleure position que je peux avoir [...] » (Ugo, 19/7/2006). La bifurcation fait devenir-héritiers les pratiques, acteurs, sons, etc. : ils sont la dispersion des corps par et dans lesquels l'événement s'actualise et les transforme. Le « buzz Montréal » marque un point important ou notable dans leur trajectoire comme y faisant une différence en même temps qu'elle la définit.

Changement d'échelle

L'ère du « buzz Montréal » marque une brisure par rapport à un passé par le changement d'échelle qu'elle implique. Par exemple, dans la foulée des discussions ayant cours à l'OCPM, le projet de politique culturelle de la Ville de Montréal, tel que présenté dans sa version finale au mois d'août 2005, met en exergue des citations tirées des médias (par exemple, Doyon, 2005) concernant le « buzz Montréal » et utilisant celui-ci pour mettre la ville en relation avec d'autres – New York, Halifax, Boston, Manchester et Londres, notamment (Ville de Montréal, 2005b: 18). Entre autres, cette mise en rapport de Montréal avec d'autres villes par le truchement des « musiques émergentes » revient constamment dans les différents reportages portant sur le « buzz Montréal » et, comme il a été souligné plus tôt dans ce chapitre, dans les discussions ayant cours devant l'OCPM. À de nombreuses reprises au cours de l'année 2005, les journalistes ont inscrit Montréal dans un réseau de villes qui ont occupé le devant de la scène musicale au cours des dernières années et dont elle serait l'héritière : « Pay attention class : Austin is the new Seattle. Minneapolis is the new Austin. Williamsburg, N.Y., is the new Minneapolis. Montreal is the new Williamsburg » (Rabinovitch, 2005: 3, voir aussi Perez, 2005). Comme je l'ai souligné précédemment, l'événement ouvre la possibilité pour Montréal d'entrer dans un groupe de villes dont il ne faisait pas partie auparavant. Ces exemples

soulignent également l'importance que prend ce « buzz Montréal » par le changement d'échelle : il devient un événement international. Par exemple, lors des Bazareries⁵¹ en mai 2005, l'animatrice de l'un des débats portant sur les médias annonçait dans sa présentation :

« Il y a ce fameux 'buzz Montréal' [...] qui donne l'impression qu'il y a une ouverture médiatique face aux musiques émergentes, en tous cas sur la scène internationale. Le Spin, les Inrockuptibles en France, le Rolling Stone : ils ont parlé de Montréal comme étant une ville où il y a des musiques émergentes intéressantes et des musiques alternatives hyper pertinentes. Il y a Richard Florida, le chercheur, qui a dit que Montréal était intéressante par ses cultures alternatives et émergentes – ce qui n'est pas rien » (Pogonat aux Bazareries, 21/5/2005).

Dans cette présentation, Catherine Pogonat souligne qu'à travers le « buzz Montréal », les « musiques émergentes » entrent dans le giron de l'international. Cette conception du passage d'un phénomène local à l'international, d'un changement d'échelle pour les « musiques émergentes », participe à ce qui semble faire les manchettes dans les médias montréalais et dans les discussions ayant eu cours à l'OCPM, notamment.

La conception des « musiques émergentes » comme participant à ce qui définit Montréal face à d'autres villes à travers le monde, telle que déployée dans les discussions menées à l'OCPM dans le cadre du projet de politique culturelle de la Ville, induit la perception qu'elles participent à une autre échelle que celle à laquelle elles appartenaient auparavant. L'association des « musiques émergentes » à des qualificatifs tels que le « coeur de la planète rock » (Vigneault, 2005b), « le nouveau Seattle » (Lamarche, 2005a; Renaud, 2005) ou « the next big scene » (Perez, 2005), les présente comme sortant du cadre où elles se situaient auparavant – qu'il soit compris en termes de localité ou de municipalité. La couverture médiatique du et participant au « buzz Montréal » positionne les « musiques émergentes » dans l'ordre de l'international. J'ai déjà souligné le commentaire de l'une des intervenantes devant l'OCPM : « [...] même New-York a nommé Montréal comme étant la plaque tournante de la scène alternative [...] » (Ste-Marie, dans Office de consultation publique de Montréal, 2005f: 42). Le « buzz Montréal » est marqué par la perception partagée par plusieurs participants aux

⁵¹ Pour plus de détails concernant les Bazareries, voir le chapitre deux de cette thèse.

discussions de l'OCPM et par les commentateurs culturels dans les médias montréalais d'une attention accrue des médias internationaux aux « musiques émergentes ». Il les produit comme sortant de l'ordinaire en les plaçant en tant qu'objet d'un *hype* médiatique international (Bendersky, 2005; voir aussi Desfossés, 2006; Robillard Laveaux, 2007b). Lorsque lui est demandé si le « buzz Montréal » était justifié, David Laferrière, alors directeur de la SOPREF, répondait par l'affirmative en ajoutant l'importance de l'intervention des médias :

« Ben oui elle est justifiée. Le bémol qu'on peut apporter c'est que ce n'est pas d'hier, ce n'est pas nouveau. Ce que les médias américains amènent, est une visibilité et une reconnaissance, parce qu'évidemment nos médias locaux courent après les différents intervenants et les artistes de la scène alternative parce que si les Américains en parlent, c'est que ça doit être vrai. Tout le monde en profite, c'est merveilleux » (Laferrière, dans Gruet-Pelchat & Lavigne, 2004).

Faisant écho aux observations de l'OCPM, à ceux entourant le Grand bouillonnement et le SMIM, notamment, ces commentaires positionnent le « buzz Montréal » à la fois comme ce qui est produit par le *hype* médiatique et ce qui le produit⁵². Pour Laferrière le « buzz Montréal » ne se résume pas à sa médiatisation – l'événement se produisait avant la publication de compte-rendu élogieux dans la presse internationale, tout comme locale :

« [Il nous faut] la durée, ne pas s'arrêter, s'asseoir sur ses lauriers et se péter les bretelles parce que Spin a écrit un article sur Montréal. Continuer à travailler fort [...]. Que les médias de masse continuent à se rendre compte que ce n'est pas juste l'année 2004 et ce n'est pas juste ces derniers mois qu'il y a eu une explosion. Que c'est quelque chose qui est travaillé et qui existe depuis un certain nombre d'années, et que ça continue. Que ce ne soit pas un petit buzz éphémère : que ça continue, oui » (Laferrière, dans Lavigne, 2004).

Mais si la médiatisation ne fait pas l'événement et ne l'épuise pas, elle y participe d'une autre façon : elle lui permet de propager (voir Massumi, 2002). Les médias ne font pas l'événement mais ouvrent la possibilité qu'il prolifère et se déterritorialise. Partant du constat que les cas de violence conjugale augmentent drastiquement aux États-Unis – ou

⁵² Comme le propose Deleuze (1990), la médiatisation d'un état de chose, sa mise en spectacle par les différents médias, n'est pas ce qui produit l'événement. Selon lui, les médias ne s'attardent qu'au début ou à la fin spectaculaires, alors que l'événement se déploie dans un flux continu de temps morts et plus agités : il y a plus dans l'événement que sa médiatisation. Pour Deleuze (1990), les médias n'ont pas les ressources pour capter l'événement. Ils ne peuvent que l'exprimer ou l'actualiser.

du moins, du fait que ce constat pose problème – lors du Super Bowl, le plus grand événement sportif et télévisuel de ce pays, Massumi propose que l'événement-jeu se produisant dans le stade passe dans la maison et y réorganise les relations entre les corps. Ce n'est pas une copie de l'événement – ce n'est pas un même –, il s'est transformé. Il est devenu-médiatique et devenu-domestique : « The event has migrated, changing in nature as it went. Media transmission is the *becoming of the event* » (Massumi, 2002: 81, emphase originale). Le *hype* médiatique participant au et produit dans le « buzz Montréal » permet à l'événement de propager en incitant d'autres acteurs à en devenir les héritiers, qu'ils le veuillent ou non. L'événement « buzz Montréal » change d'échelle au passage du *hype* médiatique. Du moins, l'échelle à laquelle il est observé est transformée : par le *hype*, il est conçu comme dépassant les frontières ayant supposément marqué les « musiques émergentes » par le passé.

Le *hype* médiatique serait l'incarnation d'un saut d'échelle faisant devenir les « musiques émergentes » en un phénomène à portée internationale – ce qui induit entre autres qu'elles ne l'étaient pas auparavant. Or, les échelles – que ce soit celle du local, du régional, du national ou de l'international, entre autres – ne sont pas des catégories fixées et données *a priori* : au contraire, elles sont des productions culturelles historiquement constituées traçant des différences entre, par exemple, ce qui est de l'ordre du local et du global (Duncan & Savage, 1989; Marston, 2000; Smith, 1992). Anna McCarthy (2006) souligne que l'une des conceptions les plus marquantes qui a été produite de l'échelle est celle voulant qu'elle incarne une relation de proportion :

« Scale as proportion allows an observer to grasp something's significance simply by comparing it to other things [...]. This ratio-based sense of scale expanded [...] to include quantified relations between objects and their representations. [...] In proportionnal representation, relations between the referent and the sign are exact and quantified. The sign is a faithful reproduction of some key aspects of the referent (its proportion) and thus may be treated as identical to the referent in certain circumstances. This is the principle of scale in cartography [...] » (McCarthy, 2006: 23).

L'échelle est ainsi le rapport proportionnel entre une représentation et son référent. Elle est l'une des conditions assurant qu'une « bonne » représentation de la proportion de celui-ci est offerte. En ce sens, le changement d'échelle signifie un changement de

taille permettant de tracer une carte « proportionnellement » fiable. L'important n'est pas à quelle échelle les « musiques émergentes » sont inscrites, mais qu'il y ait un changement en tant que tel. Leur couverture dans des médias internationaux – leur représentation – est proportionnelle à leur événementialité : la distance de laquelle ils sont publiés donne aux articles, entre autres, du New York Times et du Spin le rôle de marqueurs d'une bifurcation proportionnelle pour le référent – les « musiques émergentes ». Ce changement, ce saut produit par le *hype*, souligne une modification au niveau de l'échelle à laquelle se déroule la couverture médiatique, entre autres (par exemple, voir della Faille, 2005; Terry, 2007) – comme en témoigne notamment cette « [...] impression qu'il y a une ouverture médiatique face aux musiques émergentes, en tous cas sur la scène internationale » (Pogonat aux Bazareries, 21/5/2005) soulignée plus tôt. Le noeud est qu'il y ait une modification dans l'échelle en tant que telle – induisant un saut équivalent pour les « musiques émergentes ». Par exemple, dans une revue de l'année 2007, le chroniqueur Olivier Lalande souligne :

« À l'échelle locale, la *hype* n'a longtemps pas existé du tout (du moins, pas chez les francophones). On n'entendait que ce que des compagnies de disques fondamentalement déconnectées daignaient financer. La vraie relève restait dans son coin, et l'appui des radios ou des journaux alternatifs ne suffisait pas à propager la bonne nouvelle. Aujourd'hui, la *hype* se rend et fonctionne; elle sert des artistes émergents de tous les courants [...], en forçant les médias commerciaux à emboîter le pas » (Lalande, 2007: 48).

Cette couverture – « forcée » – des « médias commerciaux » incarne un changement pour les « musiques émergentes ». Le saut ainsi produit par et dans le « buzz Montréal » n'est pas qu'un changement d'échelle marquant un passage vers l'international, mais aussi vers de nouveaux devenirs médiatiques.

Le changement d'échelle produit par et dans l'événement implique également un changement de résolution. À l'image du changement d'échelle d'une carte géographique qui amène une perte de précision dans la représentation proposée (Howitt, 1998; Marston, 2000), le changement d'échelle en tant que rapport de proportion – tel que celui provoqué par le *hype* médiatique – implique une perte de nuances : « [...] scale also refers to measurement or the level of resolution, such that large-scale studies incorporate coarse resolution while small-scale studies are based upon fine resolution »

(Marston, 2000: 220). Si la proportion est gardée, en revanche des nuances sont perdues. Cette perte de résolution présumée – du moins, du point de vue des commentateurs se positionnant à proximité du « buzz Montréal », j’y reviendrai – dans la couverture médiatique se déroulant à une plus grande échelle prend la forme d’une représentation grossière des « musiques émergentes » : des détails sont perdus au profit d’une image plus grossière mais plus « étendue ». Par exemple :

« That said, I’ve got to hand it to Spin writer Rodrigo Perez [...]. He performs a nearly impossible trick by getting it almost all right, and by all right, I mean about 40 per cent right. Because that other 60 per cent piece of the music pie here in Montreal – the francophone slice – is mysteriously missing. Funny how that always seems to happen » (O’Meara, 2005: 5).

Cette perte de résolution qu’entraîne le saut d’échelle positionne le « buzz Montréal » comme un ensemble complexe et difficilement compréhensible à une échelle autre que 1:1. Dépeindre à une autre échelle cette complexité et les différentes nuances qui s’y dessinent est une opération risquée. Par exemple, Jamie O’Meara, chroniqueur au Hour de Montréal, souligne les erreurs commises par la couverture médiatique faite par le Spin des « musiques émergentes » :

« On the other hand, perhaps it’s best that foreign rock writers not attempt to negotiate the rapids separating our cultural shores. Case in point: Perez attributes the success of our indie scene to the ‘no’ side in the 1995 referendum. [...] Um, no. But give him points for trying. [...] The only difference between us is that I had the decided advantage of actually living and playing music here » (O’Meara, 2005: 5).

Cette idée que la proximité géographique – comme celle soulignée par O’Meara – représente un avantage pour comprendre les nuances traversant l’événement, souligne la complexité de celui-ci. La perte de résolution qu’apporte le saut d’échelle est perçue comme ne permettant pas de comprendre adéquatement les « musiques émergentes » mais ouvrant la possibilité d’en donner une image grossière.

Outre la relation de proportion, l’échelle est également conçue comme une hiérarchie permettant d’ordonner les choses les unes par rapport aux autres (McCarthy, 2006). Comme l’explique Richard Howitt, il s’agit là de l’une des façons les plus solidement implantées de concevoir l’échelle en tant que différence de niveau ou, par extension, de valeur : « [...] scale as level [...] has often referred to a level of complexity, or more

simply to a level in a hierarchy » (Howitt, 1998: 51). En ce sens, ce que produit le *hype* médiatique est à la fois un saut proportionnel et une différence qualitative – faute d'un meilleur terme – soulignant entre autres que les « musiques émergentes » seraient passées à un niveau supérieur de la hiérarchie. Ce changement d'échelle incarne une progression dans une hiérarchie situant le niveau le plus élevé comme dessein téléologique (McCarthy, 2006). Cette échelle fonctionne par étapes graduées, où l'international se qualifie souvent comme l'étape la plus valorisée, l'objectif à atteindre. Avec le « buzz Montréal », les « musiques émergentes » passent à un autre stade : contrairement à un passé sous entendu, elles sont maintenant « prêtes à l'exportation » (Véronneau, 2007). Par exemple, les 15 et 16 octobre 2007 avait lieu la deuxième édition de « l'événement-export » M pour Montréal au Cabaret, qui « [...] se veut un tremplin exclusif et efficace pour une fine sélection du meilleur de l'émergence locale, voire nationale, prête à se mettre en route pour l'international » (Véronneau, 2007: non paginé). Il s'agit d'un spectacle sous la formule « showcase » où de nombreux artistes sont invités à monter sur scène afin d'offrir une courte performance devant de possibles acheteurs ou producteurs dans d'autres marchés. M pour Montréal est présenté comme un indice du changement de niveau des « musiques émergentes » montréalaises. Les organisateurs ne manquent pas de souligner l'intérêt international pour des musiques de haut calibre. Par exemple, mettant de l'avant les personnes présentes dans la salle lors de la première édition, ils soulignent :

« Qui avait-il dans la salle ? En plus d'un public réjoui et comblé par tant de groupes fascinants qui s'enchaînaient, on a retrouvé des journalistes étrangers et des acheteurs professionnels d'un peu partout au monde curieux et intéressés à programmer, voire offrir des opportunités sans précédent à des artistes d'ici qui se qualifient 'prêts à l'exportation'. Les festivals les plus influents au monde sont venus et viendront au M pour Montréal : Glastonbury, Coachella, Roskilde, Les Inrocks... pour ne nommer que ceux-là ! On y retrouve également des médias musicaux parmi les plus importants au monde : NME, Les Inrockuptibles, Mojo, Pitchfork, etc. Pourquoi ? Parce que la formule 'sur invitation seulement' fonctionne très bien. Parce que la qualité artistique et les retombées d'affaires sont quasi garanties tant pour les délégués que pour les groupes. Parce que Montréal plaît » (Véronneau, 2007: non paginé).

La mise en exergue de la présence de « journalistes étrangers », « d'acheteurs professionnels d'un peu partout au monde », des festivals « les plus influents au monde » et des représentants des médias « parmi les plus importants au monde »

participe à marquer le changement d'échelle des « musiques émergentes ». Elles sont d'un autre niveau, elles « plaisent » et sont conçues comme offrant une qualité artistique de niveau supérieur, voire international. L'accent mis sur la provenance étrangère des personnes présentes lors des spectacles et sur l'intérêt que portent les acteurs « les plus importants au monde » pour les « musiques émergentes » de Montréal situe celles-ci à un autre niveau. L'intérêt de l'international incarné par la présence dans la salle ainsi que les associations conclues avec des festivals à l'étranger sont conçus comme la matérialisation du changement d'échelle apporté par le « buzz Montréal ». Ainsi, les « musiques émergentes » deviennent dorénavant d'un autre niveau hiérarchique, dépassant celui où elles se seraient situées auparavant, par un changement d'échelle compris à la fois comme un saut proportionnel et comme un bond dans une hiérarchie téléologique.

Ce saut ne se ferait pas sans de possibles heurts : changer d'échelle pour passer à l'international met en jeu la perte de quelque chose de particulier, souvent rattaché au rapport à la ville. Par exemple, avec la transnationalisation des industries culturelles (Hesmondhalgh, 2002) et l'accélération de l'internationalisation de la circulation des produits musicaux (Lipsitz, 1994), la ville a souvent été décrite comme un lieu de résistance à l'homogénéisation et à l'impérialisme culturel (Negus, 1996). Dans certains cas, comme ceux discutés plus hauts, des produits, des artistes, des sons, des instruments de musique ou des entreprises, entre autres, sont conçus comme appartenant à une ville en particulier. D'un côté, cette conception est fondée sur l'hypothèse que les particularités d'un endroit – comme le coût des loyers (Bendersky, 2005; Dunlevy, 2005b) ou le mode de vie bohème (Stahl, 2001) – ont quelque chose à voir avec la musique qui y est créée. D'un autre, le clivage local/global sur lequel elle s'appuie met de l'avant une valorisation du premier terme par rapport au second. Le local aurait en ce sens quelque chose que l'international n'aurait pas : « [...] there has frequently been an assumption that 'local' music has something valuable that connects it to a particular place – something that 'global' or 'international' music does not have. However, it is very unclear what this might be » (Negus, 1996: 181-182). Sous cet angle, le passage des « musiques émergentes » à l'échelle internationale qu'opère – du moins du point de

vue des médias « locaux – le *hype* médiatique, peut mettre en péril l’effervescence marquant l’ère du « buzz Montréal » comme bifurcation. Par exemple, le changement d’échelle peut induire une perte de « something valuable » pour reprendre les termes de Negus prenant la forme d’une peur de l’agression stimulée par le « buzz Montréal ». Comme l’exprime le cofondateur et directeur artistique du festival Pop Montréal, Dan Seligman : « Certains craignent d’assister au pillage de la créativité de la scène underground » (Seligman, dans Bendersky, 2005: 3). Devant cette peur induite par le changement d’échelle d’une perte de ce « something valuable » que détiennent les musiques associées à la ville, des voix s’élèvent et soulignent les possibilités qu’ouvre selon elles le *hype* médiatique. Ainsi, pour certains intervenants le changement d’échelle positionne les « musiques émergentes » au cœur de l’attention médiatique et, du fait même, offre une visibilité accrue pour les productions et artistes :

« D’autres estiment cependant que tout ce talent et toute cette créativité méritent d’être exposés au grand jour. ‘Je vieux bien, moi, qu’on braque les projecteurs sur nous, affirme Gary Worsley, copropriétaire de Alien8 Recordings⁵³, étiquette des Unicorns⁵⁴ et des Georges Leningrad. C’est bon pour Montréal. Des groupes comme le quintette féminin Pony Up!⁵⁵ ont obtenu beaucoup de publicité avec un seul mini-CD, ce qui ne serait pas arrivé sans l’attention des médias’ » (Bendersky, 2005: 3)⁵⁶.

Le *hype* médiatique et le saut d’échelle ouvrent non seulement la voie à la possibilité d’une perte pour les « musiques émergentes » – peu importe ce qui est perdu – mais également d’un gain – de publicité, d’attention, etc. Les deux ne sont pas

⁵³ Alien8 Recordings est une compagnie de disques créée à Montréal en 1996 qui se spécialise dans la musique à caractère expérimental. De nombreux artistes y sont associés, dont The Unicorns, Les Georges Leningrad et Lesbians on Ecstasy.

⁵⁴ The Unicorns est un groupe formé en Colombie Britannique en 2000 qui a déménagé depuis à Montréal. Leur premier album complet, Who Will Cut our Hairs When we’re Gone, lancé en 2003 sur Alien8 Recordings, leur vaut rapidement un succès critique et populaire international, entre autres de la part des magazines NME, The Village Voice et Rolling Stone. À la fin de 2004, le groupe annonce sa séparation. Depuis, deux des membres ont créé le groupe Islands. The Unicorns a été mis en nomination aux MIMIs 2004 dans les catégories Bête de scène et Étoile montante.

⁵⁵ Pony Up! est un quintette féminin formé en 2002 qui a connu un certain succès lui valant de participer à de nombreuses tournées aux États-Unis et en Australie, notamment. En 2006 Pony Up! lançait son premier album complet, Make Love to the Judges with Your Eyes. En 2005, le groupe était mis en nomination aux MIMIs dans la catégorie Étoile montante.

⁵⁶ Cette opinion est partagée par le chanteur du groupe montréalais Stars, Torquil Campbell : « The hype didn’t kill the scene [...]. The hype made it possible for certain musicians to make a living and get people to listen to their music » (Campbell, dans Rabinovitch, 2005: 3).

contradictoires : ils reflètent plutôt la façon par laquelle le saut d'échelle est également compris comme un saut en terme de succès (Lalande, 2007).

Dépassant l'idée que l'échelle est une catégorie ontologique, Katherine Jones (1998) propose plutôt qu'elle est d'ordre épistémologique, c'est-à-dire qu'elle se rapporte à une façon de connaître ou de préhender un objet. Elle propose qu'en tant que productions culturelles, les échelles sont effectives : elles sont produites à travers des pratiques concrètes et font à leur tour des choses. Elles informent la signification d'un phénomène en le présentant d'une certaine façon, sous un jour particulier. En ce sens, le changement d'échelle produit au sein du « buzz Montréal » amène un changement dans l'interprétation qui peut en être faite – et pour certains des doutes sur la signification de la lecture qui en est faite par de nombreux commentateurs :

« As for the hype that has been generated, Hamelin [chanteur et guitariste des Stills] is skeptical about how significant it really was. 'It's so Montréal to feel, 'Oh, this is too much for us to handle'. It was, like, four articles!' In New York things like that happens all the time, he notes » (Rabinovitch, 2005: 3).

Le scepticisme de Hamelin dans cette citation porte sur le changement dans la façon d'appréhender les « musiques émergentes ». Si les échelles offrent un cadre d'interprétation, le saut d'échelle produit par le *hype* médiatique marque pour sa part un changement ayant une effectivité propre : le « buzz Montréal » ne peut plus être interprété de la même façon. Le fait que Hamelin souligne que « à New York de telles choses se produisent tout le temps » contrairement à Montréal où le phénomène « fait l'événement », met de l'avant la perception qu'il y a une différence, un changement. En tant que bifurcation, le « buzz Montréal » marque un changement d'échelle dans la façon de parler des « musiques émergentes » : le changement en tant que tel est ce qui marque une brisure de symétrie pour les différents commentateurs de l'événement. Non seulement le saut transforme-t-il le « buzz Montréal » en le faisant changer d'échelle, mais il marque un moment dans le temps, une différence d'avec un passé par rapport auquel un avenir est possible.

Conclusion

Petit retour

Dans cette thèse, j'ai proposé une analyse des « musiques émergentes » partant du défi que leur hétérogénéité musicale, sociale, économique, médiatique et politique, notamment, pose à leur regroupement. La difficulté d'en dessiner les contours m'a amené à y présenter une façon de les penser s'éloignant de la recherche des caractéristiques en fixant l'identité *a priori*. Dans le chapitre un, je me suis intéressé à ce problème en utilisant comme tremplin les discussions portant sur les « musiques émergentes » qui ont eu cours aux Bazarderies, une journée de conférences et de débats regroupant des acteurs de toutes sortes – musiciens, entreprises, organismes, salles de spectacles et journalistes, entre autres – qui s'est déroulée en mai 2005 à Montréal. Ces discussions ont mis de l'avant la difficulté de cerner ce que sont les « musiques émergentes ». Prenant cette difficulté affirmée comme « problème », j'y ai proposé un déplacement du projecteur en le tournant non pas vers ce que les choses sont, mais vers comment elles deviennent. Ainsi, la problématisation qu'a explorée ce chapitre a misé non pas sur quelques propriétés communes aux « musiques émergentes » mais sur les manières dont une variété de sons, d'artistes, de produits, de manifestations, de concerts, d'organismes, de lieux et d'entreprises, notamment, deviennent-ensemble et exposent leur appartenance à l'ensemble comme l'unique caractéristique qu'ils partagent. J'y ai présenté, entre autres, les concepts de singularité, de devenir-ensemble et d'endurance qui oeuvrent en filigrane tout au long de la thèse. Accouplés à d'autres, ceux-ci ont permis de rendre compte des « musiques émergentes » en s'attardant non pas à un être à

l'identité bien définie, mais à un devenir. Bien que parfois elles apparaissent relativement stables, leur constance ne doit pas être conçue comme un arrêt, mais bien comme une réussite temporaire : beaucoup d'efforts doivent être déployés pour assurer que les « musiques émergentes » sont conformes à elles-mêmes à chaque fois qu'est remis en jeu leur devenir. Ce chapitre a également été l'occasion de proposer une stratégie de recherche inspirée de certaines précautions de méthode soulevées par Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben et Elspeth Probyn, dont la principale est de s'intéresser non pas à l'essence des choses, mais à leur surface, à leur extériorité en quelque sorte. Afin de mettre en œuvre cette orientation méthodologique, j'ai proposé une démarche ethnographique permettant de rassembler les matériaux nécessaires à l'analyse en tant que telle. Les chapitres suivants ont une couleur un peu différente. J'y ai exploré empiriquement comment les « musiques émergentes » deviennent en m'attardant à certains plis qui me sont apparus particulièrement importants à la surface : la SOPREF, la « période trouble » entourant l'affaire du Café Sarajevo, les MIMIs ainsi que le « buzz Montréal ». Entre ces quatre chapitres se détache un dialogue faisant jouer le concept de devenir-ensemble selon deux modes : le premier met l'accent sur les façons par lesquelles il est exposé et permet de faire tenir ensemble l'hétérogénéité des « musiques émergentes » ; le second, sur son effectivité à la fois dans les façons par lesquelles il les incite à devenir « d'une certaine façon » et participe à d'autres devenirs avec lesquels il entre en relation. Bref, l'analyse les a présentées à la fois comme effectivité et effectives, ou dans leur effectivité.

Je propose dans cette thèse un voyage au sein des « musiques émergentes » partant de l'un des acteurs les plus importants dans l'exposition de leur devenir-ensemble : la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF). Le chapitre deux a analysé les activités de cet organisme né en 1998 des suites du Forum des musiques amplifiées (FDMA), une large consultation rassemblant plus de 300 acteurs du monde de la musique à Montréal. Comme il a été souligné, le FDMA est l'occasion pour ses organisateurs de constater un « besoin pressant d'informations » (Parazelli, 1998a) pour et à propos des « musiques émergentes ». Visant à répondre à ce « besoin pressant », la SOPREF a été créée afin de servir de « point de chute pour

l'information » et d'en assumer le « rôle de modérateur », notamment (Faites de la musique, 1998). L'analyse a porté sur la production et le partage des connaissances qu'effectue la SOPREF, dans l'optique où l'organisme participe de ce fait au devenir-ensemble en tant qu'opérateur de la transformation de certains corps en « corps des musiques émergentes ». J'y ai souligné les façons par lesquelles des corps entrent dans ce devenir notamment par le biais de la notion « d'expérience » (Scott, 1991). En reconnaissant à certains corps qu'ils possèdent une « expérience » pertinente méritant d'être partagée, la SOPREF les transforme en « corps expérimentés » – c'est-à-dire des corps avec lesquels l'industrie de la musique ainsi que les acteurs médiatiques et gouvernementaux doivent compter. L'organisme y agit comme « centre de calcul » (Latour, 1989) où sont produites, entreposées et combinées les expériences de ces corps. Ce rôle participe à rendre légitime l'expérience de ces corps. Il permet de produire des connaissances sur et à partir de l'expérience de ces corps et de les leur redistribuer par le biais de programmes de formation. La transformation de corps en « corps des musiques émergentes » par la SOPREF passe ainsi par celle en « corps connaissant » – c'est-à-dire des corps qui ont les savoir-faire leur permettant d'agir de façon adéquate avec leurs nouveaux interlocuteurs.

En 2001 a éclaté un affrontement entre des musiciens « émergents », des propriétaires de bars et petites salles de spectacles et la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. Cette « période trouble » qui a été l'objet du troisième chapitre met en scène certaines lectures de la Loi sur le statut de l'artiste et de la notion de « secteur d'activité culturelle » qu'elle déploie. Les façons par lesquelles cette notion est mise à contribution dans les revendications de certains musiciens et propriétaires de salles de spectacles réclamant la reconnaissance d'un secteur d'activité propre aux « musiques émergentes » y ont été décrites. En ce sens, l'affrontement y est dépeint comme le lieu de pratiques de partage situant les différents protagonistes du conflit les uns en face des autres, les uns à distance des autres. Cette distance met la table à des revendications suivant d'autres axes que ceux tracés par la Loi sur le statut de l'artiste – sans toutefois la remettre radicalement en question – et situe la Guilde comme ce qui est de l'autre côté de l'affrontement par rapport aux « musiques émergentes ». Comme l'a proposé

l'analyse effectuée au chapitre trois, suite à un changement de conseil d'administration, la Guilde a mis en œuvre une série de tactiques permettant d'incorporer ce « nouveau » secteur dans le giron relevant de sa compétence. Par le biais de la mise en exergue des trajectoires de carrière des nouveaux membres élus du conseil d'administration, la Guilde se présente comme envahie par des musiciens « émergents » qui assurent du coup une certaine forme de rapprochement entre les « musiques émergentes » et le syndicat d'artistes. Le nouveau conseil d'administration met également en place un comité chargé d'organiser des tables-rondes avec le « milieu émergent » qui permettent de peupler la distance apparue dans le partage produit dans l'affrontement de l'affaire du Café Sarajevo. Dans l'interstice, dans la distance repeuplée, la notion d'autoproduction fait son apparition et transforme à la fois les « musiques émergentes » et la Guilde en leur servant de point de convergence. Comme l'analyse présentée dans ce chapitre l'a souligné, dans cet affrontement et par le partage qui y est établi, dans l'interstice qui s'y dessine et qui est repeuplé, le devenir-ensemble des « musiques émergentes » se présente et s'expose comme tel.

Le chapitre quatre de cette thèse s'est intéressé particulièrement aux MIMIs – acronyme pour Montréal Independant Music Industry jusqu'en 2000, puis pour Montréal International Music Initiative –, une remise de prix annuelle visant à célébrer les « musiques émergentes ». Les galas et remises de prix de toutes sortes qui ponctuent l'année musicale, jouent un rôle important dans la formation des canons musicaux (Watson & Anand, 2006). Au Québec, la remise des prix Félix organisée par l'ADISQ donne le rythme à la rentrée culturelle depuis 1979. En 1995, sous prétexte que ce gala n'est pas exemplaire de toutes les familles musicales québécoises, une nouvelle cérémonie de remise de prix est créée : les MIMIs. L'analyse s'est attardé à l'exposition du devenir-ensemble des « musiques émergentes » en soulignant le rôle d'exemple – selon la conception d'Agamben (1990, 2002) – tenu par les MIMIs : ils mettent de l'avant ce qui doit être valorisé au sein des « musiques émergentes » et, du coup, incarnent un échantillon de l'ensemble. Pour Agamben (1990), l'une des particularités de l'exemple est qu'il vaut pour tous les termes d'un ensemble tout en étant l'un d'eux. En ce sens, l'exemplarité des MIMIs met en exergue l'exigence de

totaliser les différentes déclinaisons des « musiques émergentes » en une occurrence : les MIMIs sont l'exemple qui vaut pour tous et qui les intègre tous – « one for all, and all in itself » (Massumi, 2002: 18). Les MIMIs proposent également certains artistes, entreprises et produits musicaux comme exemplaires, c'est-à-dire les plus méritants ou incarnant des modèles desquels les « musiques émergentes » devraient s'inspirer. En ce sens, les MIMIs ne sont pas que l'exemple des « musiques émergentes », mais en sont également exemplaires. L'analyse qui a été présentée au chapitre quatre s'attarde également à l'effectivité de cette utilisation d'une occurrence particulière afin d'exemplifier l'ensemble et d'être exemplaire pour lui. Les MIMIs sont en cela une occurrence particulière de cet ensemble, comprise par de nombreux intervenants comme issue d'une tradition rock : ramenant l'ensemble à un terme « rock » particulier, elles participent à « rockiser » tous les autres. Du coup, elles contribuent à propager une impulsion à devenir-« musiques émergentes » d'une façon particulière.

Le rapport étroit des « musiques émergentes » et musiques de Montréal a fait l'objet d'une attention particulière au sein du chapitre cinq de cette thèse. En 2004 et 2005, ce rapprochement s'est concrétisé par une attention médiatique accrue aux musiques et aux artistes associés à la ville, qualifiée par plusieurs de « buzz Montréal ». Partant de la proposition selon laquelle ce « buzz » est un événement, ce chapitre s'est attardé aux façons par lesquelles il agit au sein des « musiques émergentes ». L'une d'elles consiste à les poser comme un enjeu pour la Ville de Montréal, notamment dans les discussions qui ont entouré sa Politique de développement culturel en 2005. En associant le développement culturel à celui des « musiques émergentes », les discussions tentent de trouver des solutions afin d'en faire « endurer » l'événementialité. L'événement « buzz Montréal » marque également une brisure de symétrie par rapport à un passé et un avenir s'y mesurant. Il est en ce sens conçu comme une ère, un moment charnière relativement cernable, caractérisé par une effervescence au niveau de la qualité artistique des productions sonores ainsi que par une consolidation industrielle et administrative. Le « buzz Montréal » participe ainsi en tant que bifurcation (Prigogine & Stengers, 1979, 1992) des « musiques émergentes » en se positionnant comme un point important ou notable dans leur trajectoire y faisant une différence et participant à la produire. Par

cette bifurcation, le devenir-ensemble est incité à suivre un certain spectre de possibilités : il propose un chemin, ou du moins l'un des points de contrôle sur la trajectoire du devenir. En ce sens, il marque un point par rapport auquel les acteurs devront se positionner dans leurs façons de rendre compte des « musiques émergentes » et fait une différence. En tant qu'événement, il agit également par un changement d'échelle pour les « musiques émergentes » : non seulement le « buzz Montréal » marque-t-il un moment dans le temps par rapport auquel un passé et un avenir sont possibles, mais il transforme les « musiques émergentes » en un phénomène de plus grande portée – qu'elle soit comprise comme « internationale », « commercialisable », ou « professionnelle », entre autres. Du coup, il incarne une brisure de symétrie entre un avant et un après l'ère, au sein de laquelle les « musiques émergentes » deviennent-ensemble.

Cette thèse a permis de tracer un portrait partiel et partiel du devenir-ensemble des « musiques émergentes » en ceci que le point de vue qu'elle propose n'est pas innocent : il est déjà inscrit dans une trajectoire particulière, issue notamment de mon propre parcours en tant que musicien et chercheur. Par exemple, l'impulsion première de cette thèse s'est fait sentir dans des entretiens portant sur la scène punk montréalaise à laquelle la SOPREF, le point d'entrée à la filature ayant permis de constituer l'archive servant à l'analyse, est également associé. Comment ce rapport au punk se fait-il sentir dans l'analyse proposée ? En quoi participe-t-il à l'organisation de la thèse ? Ceci donne une couleur particulière à l'analyse proposée, en mettant l'accent sur des plis et des problèmes qui paraissent s'imposer *de ce point de vue*. Non seulement les points d'entrée aux analyses en sont teintés, mais les modes sous lesquels ils sont considérés le sont également. D'autre part, ne pas établir *a priori* ce que sont les « musiques émergentes » peut poser un défi méthodologique important. En effet, comment procéder à leur analyse sans établir leur identité ? La solution préconisée dans cette thèse a été de déléguer cette tâche à d'autres : s'attarder aux lieux qui se réclament ou sont liés de façon explicite et régulière aux « musiques émergentes ». Cette difficulté soulève tout de même la question du statut des « musiques émergentes » dans cette thèse. Quelles « musiques émergentes » sont exposées dans ces pages ?

Petit détour

Cette thèse a ouvert de nombreuses pistes d'analyse des « musiques émergentes », mais ne les a pas poursuivies également. Celles auxquelles j'aimerais m'attarder dans cette section ont été laissées quelque peu de côté en cours de route. Elles sont l'occasion de montrer les ouvertures possibles de cette thèse et les enjeux qu'elle soulève. Je désire ici m'attarder à trois d'entre elles, reliées de façon particulière les unes aux autres par de multiples points d'intersection. La première de ces pistes met en scène l'enjeu du pouvoir, demeuré en sourdine dans les chapitres de cette thèse. La seconde piste met en relief la question de la catégorisation musicale et, surtout, de l'un de ses processus singuliers : la filiation. Enfin, la troisième piste est celle de la propagation, liée de près aux deux autres et constituant l'un de leurs points de rencontre qui ressortent des analyses réalisées.

Le pouvoir

La SOPREF est l'un des acteurs les plus actifs sur les plans médiatique, politique et industriel, notamment. En effet, les membres de l'équipe de la SOPREF sont intervenus – ou ont été convoqués – dans chacun des plis qui ont fait l'objet d'une analyse. Que ce soit dans l'organisation des MIMIs, en tant que commentateurs interpellés dans l'affaire du Café Sarajevo ou à propos du « buzz Montréal », sans compter ses activités de production et de partage des connaissances, la SOPREF semble s'être imposée comme un opérateur particulièrement important du devenir-ensemble. Que la première utilisation médiatique du mot « émergent » pour parler de musique apparaisse dans un reportage portant sur la SOPREF n'est pas sans importance (Parazelli, 2006). Mais il ne s'agit là que de la pointe de l'iceberg. Comme le propose Bisailon, la création de la SOPREF ainsi que les gestes qu'elle a posés ont fortement contribué à faire apparaître les « musiques émergentes ». En effet, devant des critiques que doit essuyer l'organisme, il répond :

« La scène émergente ce n'est pas que quelques nouveaux artistes qui se démarquent tels Champion, Malajube, Dobacaracol ou Arcade Fire. C'est une réorganisation imprévisible des méthodes d'affaires, des approches esthétiques et des attentes des publics. Ceux qui seraient tentés de dire que rien n'a vraiment changé, ou encore que tout aurait changé qu'importe les gestes qui furent posés

par les milieux durant les quelque dix dernières années [comme la création et les gestes de la SOPREF], ont un regard soit superficiel sur les choses, ou encore sont des sceptiques orthodoxes » (J.-R. Bisailon, 2007: non paginé).

De ce point de vue, le travail de la SOPREF participe depuis ses débuts à faire devenir-ensemble les « musiques émergentes » et à les exposer en tant que telles. C'est justement cette participation qui fait l'objet de quelques critiques – somme toute, marginales. Elles sont dirigées contre l'organisme et le dépeignent comme « [...] une police privée éliminant des nouveaux artistes gênants » (J.-R. Bisailon, 2007: non paginé). Que ces critiques aient tort ou raison n'est pas ce qui m'intéresse ici. C'est plutôt la question des rapports de pouvoir – impliquant, entre autres, la SOPREF – qu'elles ouvrent de façon plus ou moins sous-entendue sur laquelle j'aimerais revenir.

En effet, comme il a été rapidement présenté au premier chapitre, le pouvoir est ici conçu à la suite de Foucault non pas comme l'apanage d'un point central qui le posséderait, ni comme une substance englobante, pas non plus comme se résumant à une répression comme celle que soulignent les critiques citées plus haut par Bisailon. Le pouvoir est plutôt conçu comme un mode décentré d'action sur l'action des autres :

« Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout. [...] [L]e pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles » (Foucault, 1976: 122-123).

Le pouvoir passe par tous les points. Il n'est pas que répression, il est aussi incitation, jeu sur le champ des possibilités qui s'offrent au devenir. Il est exhortation à devenir d'une certaine façon et participe de l'endurance ou non des « musiques émergentes ». C'est en ce sens que le commentaire de Bisailon cité plus haut répondant à des critiques de la SOPREF raisonne d'une manière particulière : ces « gestes qui furent posés par les milieux durant les quelque dix dernières années » – incluant ou non ceux de la SOPREF – dont il souligne l'importance pour les « musiques émergentes » ont participé à leur surfacement en incitant leurs termes à devenir-« musiques émergentes ». Ces rapports de pouvoir agissent non pas en réprimant mais en incitant certains devenirs, gèrent d'une façon particulière la propagation de ce que j'ai appelé au premier chapitre les impulsions

à devenir-ensemble. Comme il a été montré au chapitre quatre, l'exercice du pouvoir permet notamment d'établir « ce qui compte » – pour reprendre l'expression de Stengers (2005b) – et auquel le devenir-ensemble est incité à se conformer.

Par exemple, le geste de partage qui s'est déployé dans la « période trouble » entourant l'affaire du Café Sarajevo a permis de mettre sur la table la question des jeux de pouvoir et le fait qu'ils ne sont pas l'apanage de l'unique appareil législatif étatique et de ses émissaires : des contre-pouvoirs s'exercent également. Le geste de partage, la mise à distance des « musiques émergentes » et de la Guilde qui s'y dessine n'est pas en « position d'extériorité » par rapport au pouvoir, mais est un de ses modes d'exercice. Comme l'exprime Foucault, les contre-pouvoirs et les formes de résistances participent des rapports de pouvoir :

« Ils [les rapports de pouvoir] ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau du pouvoir » (Foucault, 1976: 126).

Ce que souligne Foucault est que les contre-pouvoirs ne sont pas extérieurs, ne sont pas un lieu hors pouvoir, mais participent de sa circulation. En ce sens, les opposants à la Guilde donnent prise à la Loi sur le statut de l'artiste en se distanciant du syndicat d'artistes selon les lignes tracées par la Loi. Du coup, ils ne la remettent pas radicalement en question, mais la réactualisent en en laissant le principe intact. En repeuplant la distance qui la sépare des musiciens « émergents », notamment par le biais des tables-rondes organisées dans le cadre du CDDM, la Guilde récupère d'une certaine façon la résistance et l'intègre dans son exercice du pouvoir : elle devient ce par quoi la Guilde peut « mieux » exercer son pouvoir, montre du doigt des devenirs qui, possiblement, lui échappent. Du coup, les actions déployées dans la « période trouble » de l'affaire du Café Sarajevo participent de ces « gestes qui furent posés par les milieux durant les quelque dix dernières années » et qui permettent aux « musiques émergentes » de s'exposer en tant que tel *et* telles quelles. Elles incitent à assurer une certaine endurance de « ce qui compte ». Le pouvoir soulève ainsi la question des façons par lesquelles sont établies et fixées les « musiques émergentes » ainsi que leur utilisation

intéressée. Comment les rapports de pouvoir parcourent-ils la surface au sein de laquelle les « musiques émergentes » apparaissent ? Comment informent-ils ou rendent-ils possible leur avènement ? D'autre part, qu'est-ce qui est fait des « musiques émergentes » ? Comment ce devenir-ensemble, cette communauté sans identité peut-elle être mobilisée et permettre de mobiliser ?

La filiation

Au premier chapitre, j'ai souligné l'importance de la catégorisation pour les musiques populaires. Il s'agissait d'ailleurs de l'un des premiers défis auquel j'ai dû faire face dans la réalisation de cette thèse : sortir de l'*a priori* catégoriel. En effet, la tentation de fonder cette thèse sur le principe que les « musiques émergentes » *sont* une catégorie – même hybride – était forte. George Lakoff propose que l'une des façons d'expérimenter et de faire sens des choses en général – et, du coup, des phénomènes musicaux – est par la catégorisation. Les choses ne sont pas significatives en elles-mêmes, elles ont besoin pour cela d'être évaluées, comparées et ordonnées dans des catégories ouvrant la possibilité de les regrouper, de les faire voisiner ou de les distinguer. Selon lui, à chaque fois qu'une chose – par exemple, ceci : ¥ – est associée à une famille – par exemple : *caractère typographique* – il y a catégorisation : « Every time we see something as a kind of thing [...] we are categorizing » (Lakoff, 1987: 5). Dans les études en musique populaire comme dans d'autres domaines, la catégorie est généralement basée sur le partage de caractéristiques présumément communes aux éléments la peuplant (Lakoff, 1987). Avec les « musiques émergentes », le rapport explicite à une catégorie fixe n'est pas tout à fait ce qui est mis de l'avant. En fait, comme il a été démontré dans cette thèse, une lutte explicite contre les cloisonnements catégoriels en marque le développement. Loin de se réclamer d'un genre musical particulier, d'une famille spécifique, plusieurs intervenants prônent la mort des catégorisations traditionnelles tout en proposant d'autres bannières « plus représentatives » : dans le cas des « musiques émergentes », elles semblent à la fois inopportunes et effectives – un mal nécessaire. Ce rapport des « musiques émergentes » à la catégorie a notamment donné place à l'un des projets dans les cartons de la SOPREF

la production d'une typologie des « musiques émergentes », définit comme l'extraction de caractéristiques propres à un ensemble :

« Une typologie est l'extraction des caractéristiques déterminantes et des constantes d'un champ de pratique. La création d'une typologie a pour but de répertorier les spécificités et de comprendre les systèmes de valeurs de ce champ d'activités, pour éventuellement le consolider et contribuer à le développer et le soutenir » (SOPREF, 2004: 16).

Ce partage de caractéristiques est appréhendé comme tributaire de rapports de filiation liant différents termes entre eux, leur donnant ce que Ludwig Wittgenstein (1961) qualifie « d'air de famille » participant à fonder leur regroupement au sein d'un ensemble cohérent.

Au sein de cette thèse, j'ai présenté les « musiques émergentes » comme une communauté sans identité, dont l'unique caractéristique partagée par tous les termes de l'ensemble est l'appartenance en tant que telle. Constamment, de nouveaux rapports de filiation sont venus s'ajouter et jouer le rôle d'excuses à la singularité et de façons de devenir. Ceux-ci sont présentés comme des traditions ou des formes de continuité rassemblant à travers le temps des générations entre elles. Par exemple, le processus de *rockisation* se jouant au sein des MIMIs met de l'avant à la fois les rapports de filiation comme l'excuse de son exemplarité – le rock est « évidemment » la famille de laquelle le terme qui exemplifie est issu – et ce vers quoi il les fait devenir « le rock ». Ces rapports de filiation ont pris des formes diverses, allant des « traditions » locales, parentés stylistiques, intellectuelles ou communautaires, s'exprimant à travers l'héritage de caractéristiques diverses ou l'authenticité par rapport à une origine (Thornton, 1995); des ruptures ou des bifurcations marquant la transformation radicale d'une caractéristique ou un développement en parallèle (Prigogine & Stengers, 1979); ou encore des propagations « virales » ou rhizomatiques (Deleuze & Guattari, 1980). Ces rapports de filiation aux formes diverses incarnent « ce qui compte » à propos des « musiques émergentes » et leur endurance en tant que telle : ils les situent dans une tension entre continuité et changement. L'exercice du pouvoir participe à établir ces rapports de filiation, en participant à produire des genèses, des traditions – dont la validité est souvent contestée.

La filiation au sein des « musiques émergentes » – avec des industries particulières, des genres ou des mouvements – est à la fois ce qui est affirmé et ce qui est dénigré. Elle est soutenue par le biais de la mise en exergue d’une tradition ou d’une histoire commune, tout en étant critiquée sur la même base. La relation ambiguë que les « musiques émergentes » ont avec elle est apparue au chapitre cinq. Celui-ci a été l’occasion de mettre de l’avant l’une de ces formes de filiation : l’héritage d’un événement qui, pour paraphraser Stengers (1995), positionne chaque intervenant comme héritier, traçant entre eux un lien filial, voulu ou non. Il y a été souligné que le refus même de l’héritage est en quelque sorte une façon de se positionner face à celui-ci, d’en être l’héritier. Ceci fait écho à l’une des conceptions de la filiation – qu’elle soit musicale ou non – qui la pose comme une tension entre continuité et changement (D.-C. Martin, 1991; Wade, 2005). Dans ce contexte, il me semble s’imposer une nécessité d’explorer plus avant comment la filiation opère dans le devenir-ensemble. Quelles formes concrètes prennent ces rapports de filiation au sein des « musiques émergentes » ? Quelles logiques en organisent le déploiement ? Quelles sont les genèses, les traditions produites et les lieux de contestation de celles-ci notamment concernant leur validité souvent discutée et la (re)production d’une origine première ? Quels enjeux politiques soulèvent-ils, par exemple du point de vue des relations de pouvoir et des « arts de gouvernement » (Bratich, Packer, & McCarthy, 2003; Foucault, 1978) qui font du culturel qu’elles informent un domaine de gestion des conduites individuelles et collectives par et « à distance » de l’État, entre autres en rattachant les rapports de filiation à la production identitaire (Grenier, 1997)¹ ?

Les nouvelles technologies

Au premier chapitre, j’ai ouvert une piste portant sur la propagation où je la décrivais comme celle de l’impulsion à devenir-ensemble. La propagation était alors vue comme ce qui permettait aux « musiques émergentes » d’endurer. Mais le chapitre cinq a permis d’en montrer un autre visage en soulignant que les « musiques émergentes » s’exposent d’une autre manière : elles circulent de façon de plus en plus prononcée sur la

¹ Cette piste est l’objet de recherches postdoctorales que j’amorcerai dans la foulée de la présente thèse.

scène culturelle et médiatique – la propagation se présentant ici en tant que circulation. L'un des thèmes soulevés aux Bazareries et laissé en suspens dans cette thèse est le rapport des « musiques émergentes » aux nouvelles technologies d'information et de communication incarnées principalement par le téléchargement de fichiers musicaux numérisés. Lors de plusieurs rencontres que j'ai eues avec des intervenants dans le cadre de cette thèse, l'une des conditions de possibilité les plus souvent mises de l'avant était l'apport de ces nouvelles technologies. En effet, chacun soulevait à sa manière les possibilités que des technologies numériques de plus en plus performantes et accessibles ouvrent pour les musiciens, les entreprises, les organisations et les consommateurs, entre autres, des « musiques émergentes ». L'une de celles-ci est la réduction des coûts de production et de l'enregistrement sonore permettant à un plus grand nombre de musiciens de s'auto-produire. L'apport des nouvelles technologies d'information et de communication pour les « musiques émergentes » a également été souligné à de nombreuses reprises dans les médias. Par exemple, au cours d'un entretien médiatisé dans le cadre d'un reportage sur l'histoire du rock au Québec, le musicien Navet Confit² souligne : « Je suis sûr que tout le monde t'a parlé de la démocratisation des moyens d'enregistrements, des logiciels, etc. Du fait que c'est de moins en moins compliqué d'enregistrer chez soi, de moins en moins coûteux » (Navet Confit, dans Desfossés, 2006: non paginé). Cette participation des nouvelles technologies à l'ouverture du champ de possibilités implique non seulement des moyens techniques – des logiciels, des ordinateurs ou des micros, par exemple – mais également des savoir-faire, des discours institutionnels, des marchés et des industries particulières³. Selon Navet Confit, cet apport de la technologie implique également une éthique spécifique : « Mais

² Navet Confit est le pseudonyme de Jean-Philippe Fréchette avec lequel il s'est fait connaître dès 2004 par une série de maxis avant de lancer son premier album complet, LP1, en 2006 qui sera suivi l'année suivante d'un album double, LP2. En 2006, Navet Confit a paraphé une entente avec la maison de disque GSI Musique – connu pour accueillir des artistes tels que Daniel Boucher, Gilles Vigneault et Daniel Lavoie, notamment – donnant naissance à l'étiquette La Confiserie pour laquelle il agit à titre de directeur artistique. Navet Confit a été mis en nomination dans la catégorie Mini-album 2004 (2005) dans le cadre des MIMIs, Artiste de l'année (2006), Meilleur album rock alternatif (2006) au GAMIQ, ainsi que pour le prix Félix Album de l'année – Alternatif en 2006.

³ Ceci fait écho à la définition de « technologie » déployée dans les travaux de Paul Théberge (1997). Celui-ci place les développements technologiques dans le domaine de la musique au cœur des changements dans les pratiques des musiciens. Ces changements ne sont pas que ceux de la machinerie : « [...] but more importantly [...] the training and the discipline of labor and the organization of means » (Théberge, 1997: 257).

il y a aussi que ces moyens d'enregistrer-là, ces moyens techniques-là sont utilisés par des gens qui ont une autre démarche [particulière], presque automatiquement » (Navet Confit, dans Desfossés, 2006: non paginé). En ce sens, les possibilités ouvertes par les nouvelles technologies d'enregistrement sonore impliquent un ensemble d'autres forces agissant sur les façons de devenir-ensemble des « musiques émergentes » qui mériteraient d'être explorées de façon plus consistante. Il s'agit là de l'une des pistes d'analyses futures qui me semblent s'imposer.

Au cours des Bazareries, l'un des panels était dédié au téléchargement depuis Internet de fichiers musicaux numérisés. Comme la programmation de la journée de débats le laisse entendre, cette pratique est perçue à la fois comme une menace à l'industrie – incarnée dans ce panel par la présence d'une représentante de l'ADISQ – et comme une ouverture pour les « musiques émergentes » :

« Le téléchargement nuisance pour l'industrie de la musique... pas si sûr. Aujourd'hui de nombreux acteurs du milieu se servent de l'accessibilité et de la gratuité d'Internet pour diffuser, promouvoir et vendre leurs productions. Quels impacts ces médiums ont sur leurs affaires ? Ces nouvelles perspectives permettront-elles à de nouveaux joueurs de s'élever ? » (Les Bazareries, 2005b: non paginé)

À l'été 2006, j'ai eu quelques rencontres qui ont été marquées par des discussions entourant le site Internet MySpace⁴, permettant de mettre en ligne et de faire circuler dans un réseau de contacts des productions sonores, des annonces de spectacles ou des noms d'artistes, par exemple. À ce moment, la popularité du site était telle que plusieurs musiciens se faisaient connaître au sein de ce réseau et y obtenaient un appui considérable. Comme me l'ont souligné bon nombre de personnes rencontrées cet été-là : « Tout se passe sur MySpace en ce moment » (Ariane, 27/7/2006). L'apparition de réseaux similaires – comme une version québécoise parrainée par la SOPREF, www.miouze.ca – marque le déplacement qui semble se dessiner d'une logique axée sur la production de disques à une autre mettant de l'avant la circulation en tant que telle comme principal moteur des industries musicales (Grenier, 2007a; Grenier & Guilbault, 1997). Malgré le fait que l'activité sur disque demeure un étalon important, ceci met

⁴ L'adresse du site Internet est www.myspace.com.

l'emphase sur la propagation-circulation des « musiques émergentes » en tant que telle non pas comme un moment entre deux états, mais comme l'un de leurs modes mêmes de surfaçage. Par exemple, le surfaçage et l'endurance de « phénomènes MySpace » (Ariane, 27/7/2006), dont le succès ne se mesure pas en termes de ventes de disques, ne semblent tenir qu'à leur circulation rendue possible par les nouvelles technologies d'information et de communication et leur utilisation. Une communauté sans identité qui tient non pas par des propriétés mais par la circulation et dont l'exploration me semble, encore une fois, s'imposer.

Pour ne pas conclure...

Comme je l'ai souligné en introduction, la présente thèse met à profit les concepts issus des travaux de Deleuze et de Deleuze et Guattari avec d'autres provenant des propositions de Stengers, d'Agamben, de Foucault et de Latour, notamment, en les invitant dans un voyage les transformant quelque peu⁵. En effet, ils sont plutôt appelés à contribuer sur le mode problématique : la rencontre des concepts entre eux et leur mise en relation avec les « musiques émergentes » engendrent des interrogations particulières. Convoqués dans les prolongements d'une problématique s'intéressant à comment les « musiques émergentes » deviennent-ensemble, ils permettent de faire ressortir des processus singuliers s'actualisant au sein de plis de surface. Comme le propose Mieke Bal (2002) à propos de leur rôle dans « l'analyse culturelle », les concepts convoqués ne l'ont pas été au nom d'une « couverture » de la pensée de ceux les ayant popularisés, mais d'une pratique par laquelle une rencontre est produite. En ce sens, les concepts ne sont pas inscrits dans une application ou une reproduction de la logique ayant présidé à leur émergence, mais plutôt dans ce que Grossberg appelle une pragmatique :

« This is not merely a matter of application [...]. A pragmatics of concepts is also a radical contextuality of thinking, for it recognizes that concepts are

⁵ Deleuze et Guattari ont d'ailleurs souligné que leurs concepts n'avaient pas pour but de proposer des modèles pour penser, menant bien souvent à la reproduction d'une démarche, l'application d'une marche à suivre tracée à l'avance. Au contraire, faisant écho à la proposition de Foucault et Deleuze (1972) selon laquelle les théories sont des « boîtes à outils », des « pratiques », dans lesquels les concepts occupent une place plus qu'importante, Deleuze et Guattari voient dans leurs concepts des outils à s'appropriier, à détourner ou qui détournent l'analyste et avec lesquels ouvrir de nouvelles pistes (voir Colombat, 1991; Deleuze & Guattari, 1991). Pour sa part, Stengers (1987) va dans le même sens que Deleuze, Guattari et Foucault dans ses écrits sur le concept.

themselves always becoming as they move across and within the spaces and places of reality. And their becoming is itself inseparable from the becoming of the very reality that they seek to touch and transform » (Grossberg, 2003: 4).

Dans la rencontre ainsi produite, se déploie une nouvelle ligne de devenir : un devenir-« musiques émergentes » des concepts convoqués, un devenir-concept des « musiques émergentes ». Cette thèse propose de tracer une ligne qui n'appartient ni à l'un, ni à l'autre, mais par laquelle ils glissent dans des directions imprévues.

J'aimerais ajouter un mot sur le travail qu'effectue cette thèse. J'y propose l'analyse d'un objet mouvant et le traduis sur des pages qui, en quelque sorte, le fixent. Comme je l'ai souligné au premier chapitre, l'aura que donne la recherche universitaire à un phénomène comme celui des « musiques émergentes » implique que celle-ci leur fait quelque chose : elle se pose comme leur devenir. Le devenir-thèse des « musiques émergentes » s'incarne notamment dans l'évocation à l'intérieur des différents chapitres de nombreux artistes, organismes, salles de spectacles ou entreprises par des citations ou directement par mon argumentation. La plupart d'entre eux ont d'ailleurs fait l'objet de notes de bas de page relatant quelques faits notables de leur trajectoire publique. Ils y sont parfois conviés en tant qu'appartenant aux « musiques émergentes », en tant que membre de l'ensemble, parfois comme des exceptions placées en quelque sorte sur la frontière et, du coup, remettant en question l'ensemble, parfois encore comme des références extérieures faisant contraste ou s'offrant en contrepoint. L'annexe A propose d'ailleurs une liste des artistes, entreprises et lieux de spectacle, accompagnée des pages où ces acteurs sont évoqués. Cette énumération d'acteurs ne se veut en rien exhaustive. Au contraire, il s'agit de repeupler partiellement et partialement les « musiques émergentes ». Dans le même temps, cette thèse propose de les faire tenir et agir ensemble dans un argument portant sur elles. Ceci implique qu'elle transforme cet ensemble bien particulier synthétisé à l'annexe A en « musiques émergentes ». Bien que la visée de cette thèse ne soit pas de « faire le point » – pour reprendre l'expression de Deleuze et Parnet (1996) – ou de s'offrir comme « calque » des « musiques émergentes », elle les arrête tout de même quelque peu, ou du moins les incite à devenir-ensemble : l'appartenance à cette thèse sert de singularité, devient leur seule propriété

commune. Le commentaire est courant chez les chercheurs – notamment les anthropologues –, mais il prend ici une teinte particulière : par mon écriture, je participe également au surfaçage de l’objet d’analyse et à sa légitimation.

Bibliographie

- Adams. (2001, 20 juin). Illustration de La Presse. *La Presse*, p. A19.
- ADISQ. (1988). *Les retombées promotionnelles, artistiques et économiques du Gala des Félix, 1979–1987*. Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- ADISQ. (2003). *Pour une musique au pluriel*. Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- ADISQ. (2004). *Rapport annuel 2003-2004*. Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- ADISQ. (2005a). *...et maintenant: Comment faire de Montréal une métropole culturelle?* Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- ADISQ. (2005b). *Rapport annuel 2004-2005*. Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- ADISQ. (2006). *Rapport annuel 2005-2006*. Montréal: Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- Adler, L.-J. (2003, Avril). Le rendez-vous de la relève musicale: Le gala MIMI 2003. Consulté le 4 avril, 2004, à l'adresse <http://www.adobase.qc.ca/shadow/microfun/mimi2003.html>
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (M. Raiola, Trad.). Paris: Seuil.
- Agamben, G. (2002, Août). What is a Paradigm? Consulté le 22 juillet, 2007, à l'adresse <http://www.egs.edu/faculty/agamben/agamben-what-is-a-paradigm-2002.html>

- AMAQ. (Non daté). *Statuts et règlements*. Montréal: Association des musiciens autoproducteurs du Québec (AMAQ).
- April, P. (1999, 22 juin). Notre-Dame de Paris: La ministre de la Culture réplique aux critiques de la présidente de la Guilde. *Le Soleil*, p. C10.
- Aracagök, Z. (2003). Whatever Image. *Postmodern Culture*, 13(2).
- Artistes variés. (1996). Chantons Noël [Compilation CD]. Montréal: SOPREF.
- Artistes variés. (2000). MIMI 2000 [Compilation CD]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Local Distribution.
- Artistes variés. (2003). Québec Émergent [Compilation CD]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Local Distribution.
- Artistes variés. (2004a). Montréal Spirit. A Dare to Care Records Family Compilation [Compilation CD]. Montréal: Dare to Care Records.
- Artistes variés. (2004b). Québec Émergent [Compilation CD]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Local Distribution.
- Artistes variés. (2005). Québec Émergent [Compilation CD]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Local Distribution.
- Artistes variés. (2006a). Québec Émergent [Compilation CD]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Artistes variés. (2006b). Voir 2006-2026: La relève québécoise [Compilation CD]. Montréal: Voir.
- Assuied, S., Bielski, I., & Bisailon, J.-R. (Eds.). (2002). *Autoprod 101*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire* (G. Lane, Trad.). Paris: Éditions du Seuil.
- Baillargeon, P. (2001, 15 février). Mur du son. *Ici*, p. 26.
- Baillargeon, P. (2003a, 6 mars). Émile merci. *Ici*, p. 16.
- Baillargeon, P. (2003b, 13 mars). MIMI-figue, MIMI-raisin. *Ici*, p. 16.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

- BAM 2005 - Mission. (2005). Consulté le 19 octobre, 2005, à l'adresse <http://www.bam-bam.ca/FR/mission-text.html>
- Bang Bang. (2005). Bang Bang. Consulté le 22 décembre, 2005, à l'adresse http://www.bangbangtemort.com/intro_bangbang.pdf
- Barry, C. (2003, 1er mai). Unions, they are a-changin'. *Mirror*, pp. 10-11.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Beauchamp, J. (2007). Maisonneuve en direct [Radio]. Montréal: Société Radio-Canada.
- Beaulieu, A. (2002). L'expérience deleuzienne du corps. *Revue internationale de philosophie*, 56(222), 511-522.
- Beaulieu, A. (2002, 5 décembre). La Guilde de qui? *Voir*, p. 5.
- Bellavance, G., & Laplante, B. (2002). Professionnalisation et socialisation du champ artistique: la formation professionnelle des artistes du XXème siècle. In D. Lemieux, G. Bibeau, M. Comeau, J.-F. Gagnon, F. Harvey, M.-A. Lessard & G. Marcotte (Eds.), *Traité de la culture* (pp. 315-339). Ste-Foy: Les éditions de l'IQRC.
- ✓ Bellemare, C. (2004). *Recensement des productions indépendantes québécoises 2003 - Census of Quebec independent productions in 2003* (Liste). Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bellemare, C., & Bernard, M. (2004a). Le Gala MIMI 2004. Appel aux soumissions [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Greenland.
- Bellemare, C., & Bernard, M. (2004b). MiMi 2004 (Initiative Musicale Internationale de Montréal). 400 artistes ont répondu à l'appel! [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Greenland.
- Bendersky, A. (2005, 15 août). Montréal, antistar rock. *La Presse*, p. 3.
- Bennett, A. (2002). Researching Youth Culture and Popular Music: A Methodological Critique. *British Journal of Sociology*, 53(3), 451-466.
- Bérubé, M. (2005). Experience. In T. Bennett, L. Grossberg & M. Morris (Eds.), *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society* (pp. 121-123). Oxford: Blackwell.
- Bérubé, N. (2002, 31 juillet). Lendemain de putsch à la Guilde des musiciens. *La Presse*, p. C3.

- Bigotti, J.-N., & Bisailon, J.-R. (2006). *Guide pratique France-Québec du disque et du spectacle*. Paris & Montréal: Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA) & Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bisailon, J.-R. (2001). *Portrait des entreprises émergentes et intermédiaires du disque québécois*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bisailon, J.-R. (2003). *Musiques undergrounds du Québec*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bisailon, J.-R. (2005). *Rapport d'étude de marché sur les besoins de formation initiale en gestion de carrière d'auteur et compositeur (Phase 1)*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bisailon, J.-R. (2006, 4 décembre). 2006 - L'année de la bulle. Consulté le 27 novembre, 2007, à l'adresse <http://bap.fm/edito.asp?id=53>
- Bisailon, J.-R. (2007, 2 mai). Vouloir fermer la SOPREF: c'est-nor-mal!! Consulté le 18 juin, 2007, à l'adresse <http://www.bandeapart.fm/edito.asp?id=60>
- Bisailon, M. (2002). *Profil et activités des membres corporatifs et individuels de la SOPREF*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. London & New York: Routledge.
- Boisvert, Y. (1999, 11 juin). L'ADISQ obtient son injonction contre la Guilde. *La Presse*, p. B5.
- Bottenberg, R. (2001, 22 février). M appeal. Takin' home the trophy in 2K+1. *Mirror*, p. 16.
- Brackett, D. (2002). (In search of) musical meaning: genres, categories and crossover. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 65-83). Londres: Arnold.
- Braidotti, R. (1997). Meta(l)morphose. *Theory, Culture & Society*, 14(2), 67-80.
- Bratich, J. Z., Packer, J., & McCarthy, C. (Eds.). (2003). *Foucault, Cultural Studies, and Governmentality*. Albany: State University of New York Press.
- Brunet, A. (1996, 17 janvier). La Guilde des musiciens du Québec en lutte contre la guilde américaine. *La Presse*, p. A10.

- Brunet, A. (1997, 26 juin). Festival de jazz: Les musiciens locaux ont la part belle... Le Festival songe à exiger réparation de la Guilde. *La Presse*, p. D7.
- Brunet, A. (1998a). *La chanson québécoise d'expression francophone. Le paysage sonore en 1998*: Groupe de travail sur la chanson, Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).
- Brunet, A. (1998b, 9 juin). La SOPREF: la relève au combat. *La Presse*, p. B8.
- Brunet, A. (2002a, 17 décembre). Émile Subirana a offert 50\$ aux membres de la Guilde pour contre-manifester. *La Presse*, p. C3.
- Brunet, A. (2002b, 28 novembre). Le Café Sarajevo est à vendre. *La Presse*, p. C3.
- Brunet, A. (2002c, 12 décembre). Le porte parole de Tous contre la Guilde est mis en demeure. *La Presse*, p. C3.
- Brunet, A. (2002d, 19 décembre). Pas de mise en tutelle de la Guilde. *La Presse*, p. C3.
- Brunet, A. (2002e, 18 novembre). Une décision arbitrale tiendra lieu d'entente collective entre l'ADISQ et la Guilde des musiciens. *La Presse*, p. C5.
- Brunet, A. (2002f, 13 décembre). Une menace de tutelle plane sur la Guilde. *La Presse*, p. C3.
- Brunet, A. (2003). *Le disque ne tourne pas rond*. Montréal: Coronet liv.
- Brunet, A. (2004, 6 mai). Opération charme de la «nouvelle» Guilde des musiciens. *La Presse*, p. 7.
- Busino, G. (1993). *Les théories de la bureaucratie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Callon, M. (1986). Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année sociologique*, 36, 169-208.
- Caron, P. (2007). Éditorial. Salmigondis émergent. *Bang Bang*, 2, 7.
- Carr, D. (2005, 6 février). Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene. *The New York Times*, p. A1.
- Cassivi, M. (2005, 19 février). Dix raisons de ne pas s'emballer. *La Presse*, p. 5.
- Cassivi, M. (2006, 7 novembre). Leclerc a les crocs. *La Presse*, p. 1.
- Castel, R. (1985). L'expert mandaté et l'expert instituant. In P. Fristch (Ed.), *Actes de la table ronde Situations d'expertise et socialisation des savoirs* (pp. 81-92). Saint-

Étienne: Centre de recherches et d'études sociologiques Appliquées de la Loire (CRESAL).

CDDM. (2005). *Rapport du CDDM, novembre 2005*. Montréal: Comité de développement de la diversité musicale (CDDM), Guilde des musiciennes et musiciens du Québec.

Chamberland, R., & Gaulin, A. (1994). *La chanson québécoise, de La Bolduc à aujourd'hui*. Québec: Nuit Blanche Éditeur.

Chazel, F. (1995). Éléments pour une reconsidération de la conception weberienne de la bureaucratie. In P. Lascoumes (Ed.), *Actualité de Max Weber pour la sociologie du droit* (pp. 179-198). Paris: LGDJ.

CISM. (2007). À propos. Consulté le 6 mars, 2008, à l'adresse <http://www.cism.umontreal.ca/about.php>

CJM. (2005). *Mémoire sur la proposition de politique de développement culturel "Montréal, métropole culturelle"*. Montréal: Conseil jeunesse de Montréal (CJM).

Cliche, D. (1996). Status of the Artist or of Arts Organizations?: A Brief Discussion on the Canadian Status of the Artist Act. *Canadian Journal of Communication*, 21(2), 197-210.

Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Cloutier, U. (2006). Le SMIM, *Salon de la musique indépendante de Montréal. 25-26 novembre 2006*. Montréal: Organisation québécoise pour le réseautage culturel (ROCQ) & Salon de la musique indépendante de Montréal (SMIM).

Cloutier, U., & Kroepfli, J. (2005). *Les Bazarderies: bilan et perspectives*. Montréal: Bazard Alternatif de Montréal.

CMCC. (2006). *Portrait de la relève artistique montréalaise*. Longueuil: Conseil montréalais de la culture et des communications (CMCC).

Cohen, S. (1993). Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 12(2), 123-138.

Colombat, A. P. (1991). A Thousand Trails to Work with Deleuze. *SubStance*(66), 10-23.

Colpron, S. (1997, 12 juin). L'ADISQ gagne une nouvelle bataille. *La Presse*, p. D9.

- Comité de pilotage du Rendez-vous novembre 2007. (2007). *Rendez-vous novembre 2007, Montréal métropole culturelle - Plan d'action 2007-2017*. Montréal: Rendez-vous novembre 2007 - Montréal, métropole culturelle.
- Cormier, S. (1999, 15 janvier). En attendant Bruce. *Le Devoir*, p. B10.
- Côté-Paluck, É. (2002, 7 mars). BPM. *Voir*, p. 32.
- Côté-Paluck, É. (2006, 18 septembre). Deux trophées pour Malajube. *Le Devoir*, p. B8.
- Cottrill, D. (2002a, 10 janvier). Remember Hoffa? *Hour*, p. 6.
- Cottrill, D. (2002b, 26 décembre). The Artist, the Guild, his Beef and their CRAAAP. *Hour*, p. 18.
- CQM. (2005). *Réaction du Conseil québécois de la musique à la politique de développement culturel pour la Ville de Montréal*. Montréal: Conseil québécois de la musique (CQM).
- CRAAAP. (2004). *Rapport annuel 2003-2004*. Sainte-Foy: Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP).
- Croteau, S. (2003). Sébastien Croteau. Consulté le 25 novembre, 2004, à l'adresse <http://www.geocities.com/equipemasse/sebastien.htm#fr>
- Croteau, S. (2004). *Rapport de rencontre du comité non-symphonique* (Rapport d'activité). Montréal: Guilde des musiciennes et musiciens du Québec.
- Croteau, S. (2007). Ta musique, ton milieu: un projet structurant et essentiel. *L'Entracte, Printemps*, 5.
- CRTC. (2008a). *Avis public de radiodiffusion CRTC 2008-16*. Ottawa: Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC).
- CRTC. (2008b). *Les artistes canadiens émergents à la radio commerciale*. Ottawa: Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC).
- Culler, J. (2000). Philosophy and Litterature: The Fortunes of the Performative. *Poetics Today*, 21(3), 503-519.
- Culture Montréal. (2005a). *Mémoire de Culture Montréal portant sur la proposition de Politique de développement culturel de la Ville de Montréal*. Montréal: Culture Montréal.
- Culture Montréal. (2005b). Montréal, une étoile montante de l'économie créative selon Richard Florida [Communiqué]. Montréal: Culture Montréal.
- Cummins, J. (1995, 6 avril). April Fools. *Hour*, p. 13.

- Curtis, B. (2002). *The Politics of Population: State Formation, Statistics, and the Census of Canada, 1840-1875*. Toronto: University of Toronto Press.
- Dandurand, G. (2004). La foire du disque émergeant de Montréal 2004. *Montréal campus*.
- de Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle* (3e ed.). Paris: Gallimard.
- DeCaroli, S. D. (2001). Visibility and History. Giorgio Agamben and the Exemplary. *Philosophy Today*, 45(5), 9-17.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris: Éditions de minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- della Faille, D. (2005). Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente. *Copyright Volume!(2)*, 61-73.
- Derrida, J. (1972). Signature événement contexte. In *Marges de la philosophie* (pp. 365-393). Paris: Éditions de minuit.
- Desfossés, F. B. (2006). L'histoire de la musique au Québec [Capsules audio, bandeapart.fm]. Montréal: Bande à part & Société Radio-Canada.
- Doyon, F. (2004, 11 mars). Le Gala MIMI, reflet d'une relève musicale florissante. *Le Devoir*, p. B7.
- Doyon, F. (2005, 26 février). Montréal, la Seattle du Nord? *Le Devoir*, p. A1.
- du Gay, P. (2000). *In Praise of Bureaucracy: Weber, Organization, Ethics*. Londres: Sage Publications.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.

- Duncan, S., & Savage, M. (1989). Space, Scale and Locality. *Antipode*, 21(3), 179-206.
- Dunlevy, T. (2005a, 26 décembre). It's all about us: Montreal's pop scene extended its reach to other continents in 2005. *The Gazette*, p. E1.
- Dunlevy, T. (2005b, 5 février). Seattle redux? *The Gazette*, p. D1.
- Dunlevy, T. (2006, 30 novembre). MIMI makes the scene: Spin & New York Times got it only half right. For the full story, check out the Montreal indie music awards' 10th-anniversary show. *The Gazette*, p. D3.
- Ebeid, C. (2006). The Montreal Sound? Rock et Roulez. *NPR*.
- Elkouri, R. (2005, 29 janvier). L'indice Florida. *La Presse*, p. A8.
- Ernst & Young. (1995). *Rapport soumis au Groupe de travail sur l'industrie canadienne de la musique. Étude de l'industrie canadienne de l'enregistrement sonore - Rapport final*. Ottawa: Groupe de travail sur l'avenir de l'industrie canadienne de la musique.
- Espaces Émergents. (2001). *Forum Actions culturelles et sociales: Espaces émergents. "Lorsque la marge nourrit la norme et la transforme". Actes du forum*. Montréal: Faites de la musique !
- Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. In D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspectives* (pp. 52-80). Goteburg & Exeter: International Association for the Study of Popular Music (IASPM).
- Fabbri, F. (1999). *Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind*. Paper presented at the 3rd Triennial British Musicological Societies' Conference, Guildford.
- Faites de la musique. (1998). *Forum des musiques amplifiées. Un projet s'échelonnant de juin 1997 à juin 1998*. Montréal: Faites de la musique (FDM).
- Faites de la musique. (2000). *Cultures émergentes et tourisme culturel dans Hochelaga-Maisonneuve - Rapport de l'étude action*. Montréal: Faites de la musique!
- Featherstone, M. (2006). Archive. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 591-596.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- FJIM. (2007). *Le milieu culturel fait-il suffisamment place à la relève?* Montréal: Outiller la relève artistique montréalaise & Forum jeunesse de l'île de Montréal (FJIM).
- Florida, R. L. (2004). *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

- FMEAT. (2005). La 3e édition du Festival de musique émergente: un record d'affluence, un succès inégalé! [Communiqué]. Rouyn-Noranda: Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue (FMEAT).
- FMEAT. (2006a). FME 2006 [Dépliant promotionnel]. Rouyn-Noranda: Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue.
- FMEAT. (2006b). La 4e édition du Festival de musique émergente a fait trembler la ville de Rouyn! [Communiqué]. Rouyn-Noranda: Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue (FMEAT).
- FMEAT. (2007). L'événement. Consulté le 8 avril, 2008, à l'adresse <http://www.fmeat.org/FME07/FME07.html>
- Fontana, A., & Frey, J. H. (2005). The Interview: From Neutral Stance to Political Involvement. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3e ed., pp. 695-727). London & Thousand Oaks: Sage.
- Fornäs, J. (1995). The Future of Rock: Discourse that Struggle to Define a Genre. In S. Frith (Ed.), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 393-411). London & New York: Routledge.
- Fortin, L. (2005). Rapport du Comité de développement de la diversité musicale. *L'Entracte*(Printemps).
- Fortin, L., & Croteau, S. (2005). Rapport du Comité de développement de la diversité musicale. *L'Entracte*(Automne).
- Fortin, L., Croteau, S., & Bédard, A. (2004). Rapport du CDDM. *L'Entracte*(Automne).
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1971a). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1971b). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits I, 1954-1975* (pp. 1004-1024). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1978). La "gouvernementalité". In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits II, 1976-1988* (pp. 635-657). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1979). Naissance de la biopolitique. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits II, 1976-1988* (pp. 818-825). Paris: Gallimard.

- Foucault, M. (1980). Table ronde du 20 mai 1978. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits II, 1976-1988* (pp. 839-853). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1982). Le sujet et le pouvoir. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits II, 1976-1988* (pp. 1041-1062). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1997). *"Il faut défendre la société". Cours au Collège de France, 1976*. Paris: Gallimard & Seuil.
- Foucault, M., & Deleuze, G. (1972). Les intellectuels et le pouvoir. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Eds.), *Dits et écrits I, 1954-1975* (pp. 1174-1183). Paris: Gallimard.
- Francofolies de Montréal. (2008). Historique des Francofolies de Montréal. Consulté le 18 mai, 2008, à l'adresse http://www.francofolies.com/Francos2008/historique_fr.aspx
- Frith, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. (2006). The Industrialization of Music. In A. Bennett, B. Shank & J. Toynbee (Eds.), *The Popular Music Studies Reader* (pp. 231-238). London & New York: Routledge.
- Gagnon, É. (2006). Rencontre avec Martin Lussier. *English Tea* [Émission de radio]. Montréal: Bande à part & Radio-Canada.
- Gagnon, F. (2006). *L'art du laissez-faire "juste assez" la circulation automobile à Montréal: généalogie d'un régime de gouvernement libéral avancé*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- Gilles, A. (1994). *Éléments de méthodologie et d'analyse statistique pour les sciences sociales*. Montréal: McGraw-Hill Éditeurs.
- Goody, J. (1978). *La raison graphique*. Paris: Editions de Minuit.
- Gravenor, K. (2005, 3 février). City of the Super Cool. *Mirror*, p. 9.
- Grazian, D. (2004). Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music. *Poetics*, 32, 197-210.
- Greenland, & SOPREF. (2000). Les Productions Greenland et la SOPREF présentent... MiMi 2000 - Gala de l'Initiative Musicale Internationale de Montréal [Communiqué]. Montréal: Greenland Productions & Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).

- Grégoire, I. (2000, 15 décembre). L'alternatif, ça décoiffe! *L'Actualité*, 25, 111-115.
- Grenier, L. (1993). The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980s. *Popular Music*, 12(3), 209-227.
- Grenier, L. (1997). "Je me souviens"... en chanson: articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champs musical populaire au Québec. *Sociologies et société*, 29(2), 31-47.
- Grenier, L. (1999). On the (mis)Uses of 'Context' in Popular Music Studies. *Journal of Popular Music Studies*, 11-12(1), 151-154.
- Grenier, L. (2007a). « Circulez ! Circulez ! » *La circulation au cœur de la musique populaire au Québec*. Paper presented at the 75ème congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR).
- Grenier, L. (2007b, Mars). *Inoubliable Céline! Archives populaires et mémoires publiques*. Paper presented at the Conférence du Conseil de recherche interdisciplinaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), Montréal.
- Grenier, L., & Guilbault, J. (1990). "Authority" Revisited: The "Other" in Anthropology and Popular Music Studies. *Ethnomusicology. Journal of the society for Ethnomusicology*, 34(3), 381-397.
- Grenier, L., & Guilbault, J. (1997). Créolité and Francophonie in Music: Socio-Musical Repositioning Where It Matters. *Cultural Studies*, 11(2), 207-234.
- Grenier, L., Martin, C., & Deglise, F. (1996). *Popular Music in Québec from 1979 to 1995*. Paper presented at the Association canadienne de communication, Ste Catharines, Brock University.
- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London & New York: Routledge.
- Grossberg, L. (1996). Identity and Cultural Studies: Is That All There Is? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 87-107). Londres: Sage.
- Grossberg, L. (2000). The Figure of Subalternity and the Neoliberal Future. *Nepantla: Views from South*, 1(1), 59-89.
- Grossberg, L. (2003). Animations, Articulations, and Becomings: An Introduction. In J. D. Slack (Ed.), *Animations [of Deleuze and Guattari]* (pp. 1-8). New York: Peter Lang.
- Groupe de travail sur la chanson québécoise. (1998). *"Puisque dans ce pays la parole est musique..." Proposition d'une stratégie de développement de la chanson québécoise*. Montréal: Ministère de la culture et des communications.

- Gruet-Pelchat, A., & Lavigne, S. (2004). Table ronde sur les musiques émergentes. *Le gramophone émergent* [Reportage radio]. Montréal: CISM 89,3 FM.
- Guilbault, J. (1996). Beyond the "World Music" Label: An Ethnography of Transnational Musical Practices. Consulté le 23 février, 2008, à l'adresse <http://www2.hu-berlin.de/fpm//texte/guilbau.htm>
- Guilbault, J. (1997). The Politics of Labelling Popular Music in English Caribbean. Consulté le 23 octobre 2002, à l'adresse www.sibetrans.com/trans/trans3/guilbault.htm
- Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. (2005a). *L'artiste, au coeur de l'avenir de Montréal? Mémoire sur la politique de développement culturel de la ville de Montréal*. Montréal: Guilde des musiciens et musiciennes du Québec.
- Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. (2005b). *Un regard sur 100 ans de musique: l'histoire de la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec - A Look at 100 Years of Music: the Story of the Québec Musicians' Guild*. Montréal: Guilde des musiciens et musiciennes du Québec.
- Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. (2006). La Guilde des musiciens et musiciennes du Québec: Lancement de la campagne d'inscription à l'évènement "Ta musique, ton milieu" [Communiqué]. Montréal: Guilde des musiciens et musiciennes du Québec.
- Hall, S. (1986). On Postmodernism and Articulation: An Interview. In D. Morley & K.-H. Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (pp. 131-150). London & New York: Routledge.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1995). *Ethnography: Principles in Practice* (2 ed.). London & New York: Routledge.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*. New York & London: Routledge.
- Hardy, D., Picard, N., Côté, F., & CRAA. (1991). *Guilde des musiciens du Québec* (Décision No. R-15-89). Montréal: Commission de reconnaissance des associations d'artistes (CRAA).
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. London & New York: Routledge.
- Hellemans, A., & Laughlin, R. (2007, Février). Robert Laughlin: "Les lois physiques ressemblent à un tableau impressionniste". *La Recherche*, 405, 38-40.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris: Edition Métailié.

- Hesmondhalgh, D. (2002). *The Cultural Industries*. London & Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40.
- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Homan, S. (2000). Losing the Local: Sydney and the Oz Rock Tradition. *Popular Music*, 19(1), 31-49.
- Howitt, R. (1998). Scale as Relation: Musical Metaphors of Geographical Scale. *Area*, 30(1), 49-58.
- Inglis, I. (2006). The Politics of Nomenclature. *Journal of Popular Music Studies*, 18(1), 3-17.
- Jaujou, N. (2002). Comment faire notre Musique du monde? Du classement de disques aux catégorisations de la musique. *Cahiers d'Études africaines*(168), 853-873.
- Jodoin, S. (2006). L'abominable homme des cons. *Bang Bang*, 1(7), 16.
- Jodoin, S. (2007). L'abominable homme des cons. L'émergence pour les nuls. *Bang Bang*, 2(1), 9.
- Johnson, B., & Homan, S. (2003). *Vanishing Acts: An Inquiry into the State of Live Popular Music Opportunities in New South Wales*. Sydney: Australia Council for the Arts & New South Wales Ministry for the Arts.
- Johnson, R., Chambers, D., Raghuram, P., & Tincknell, E. (2004). *The Practice of Cultural Studies*. London: Sage Publications.
- Jones, K. T. (1998). Scale as Epistemology. *Political Geography*, 17(1), 25-28.
- Kalinda, L. (2002). C'est la foire d'empoigne à la Guilde des musiciens. *Dimanche Magazine* [Reportage radio]. Montréal: Radio-Canada.
- L'AMIQ. (2007). Consulté le 23 août, 2007, à l'adresse <http://www.gamiq.ca/fr/?cat=7>
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lalande, O. (2007). Stop ou encore. Beaucoup de bruit pour quelque chose. *Nightlife*(91), 48.
- Lamarche, B. (2000, 19 décembre). La Guilde des Musiciens repart en guerre. L'organisme est critiqué pour son manque d'engagement envers les musiciens semi-professionnels et émergents. *Le Devoir*, p. B8.

- Lamarche, B. (2001a, 17 février). Le gala de la marge. *Le Devoir*, p. C1.
- Lamarche, B. (2001b, 19 décembre). Une réponse aux pressions de la Guilde des musiciens. Vers un regroupement des petites salles. *Le Devoir*, p. B7.
- Lamarche, B. (2002a, 6 décembre). Création d'un réseau de musiciens qui entend défier le "corporatisme" du syndicat d'artistes. *Le Devoir*, p. A1.
- Lamarche, B. (2002b, 20 décembre). En réaction à la Guilde des musiciens des musiciens rebelles créent une association. *Le Devoir*, p. B2.
- Lamarche, B. (2002c, 10 août). Guilde des musiciens: L'APLACE remet en question les pratiques du syndicat. *Le Devoir*, p. A5.
- Lamarche, B. (2002d, 11 décembre). Guilde des musiciens: Une assemblée houleuse est à prévoir. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2002e, 2 mars). La mécanique des MIMI' s. Une équipe de cinq personnes s'affaire pour attirer l'attention sur la scène locale. *Le Devoir*, p. C2.
- Lamarche, B. (2002f, 2 mars). Les dessous des MIMI's. *Le Devoir*, p. C1.
- Lamarche, B. (2002g, 12 décembre). Subirana somme Jodoin de se taire. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2003a, 31 janvier). De la musique indépendante pour l'OFF. *Le Devoir*, p. B3.
- Lamarche, B. (2003b, 4 mars). Gérard Masse prend la tête de la Guilde des musiciens. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2003c, 17 janvier). La campagne à la direction de la Guilde des musiciens: Masse affrontera Subirana. *Le Devoir*, p. B2.
- Lamarche, B. (2003d, 30 octobre). Les petites salles de Montréal se parlent. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2004a, 14 septembre). Changement de garde à la SOPREF. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2004b, 28 septembre). Restructuration à la SOPREF. *Le Devoir*, p. B8.
- Lamarche, B. (2005a, 16 février). Gala des MIMI: les canons de l'alternatif sont connus. *Le Devoir*, p. B7.
- Lamarche, B. (2005b, 11 novembre). Le BAM au service de la musique indépendante. *Le Devoir*, p. B4.
- Lamarche, B. (2005c, 11 mars). Les deux pieds dans la marge. *Le Devoir*, p. B4.

- Lambert-Chan, M. (2006, 19 avril). Un nouveau son de cloche: Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. *Montréal Campus*, 26.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: a Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan Publications.
- Latour, B. (1989). *La science en action*. Paris: Éditions La Découverte.
- Latour, B. (2001). *Pasteur: guerre et paix des microbes, suivi de Irréductions*. Paris: La Découverte.
- Latour, B. (2006). *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte.
- Laurence, J.-C. (1998, 31 janvier). French B au Forum: ciao! *La Presse*, p. D8.
- Laurence, J.-C. (2000a, 28 février). L'underground célèbre sa différence. *La Presse*, p. C6.
- Laurence, J.-C. (2000b, 24 février). L'underground mieux structuré mais mal diffusé. *La Presse*, p. E13.
- Lavigne, S. (2004). Les dessous de la scène locale: David Lafférière, *Le gramophone émergent*. Montréal: CISM 89,3 FM.
- Lavoie, D. (1988, 2 novembre). Une seule Guilde des musiciens au Québec. *La Presse*, p. B10.
- Lavoie, K. (2006, 24 octobre). L'année des groupes? *Le Soleil*, p. A3.
- Lazzarato, M. (2005). Multiplicité, totalité et politique. *Multitudes*(23), 101-113.
- Leclair, S. (2006). Reportage. *Baromètre* [Reportage télévisé]. Montréal: Canal Vox.
- Leduc, L. (1998, 4 mai). La Guilde des musiciens et l'ADISQ sont encore à couteaux tirés. *Le Devoir*, p. A5.
- Legault, J.-G. (2002). *Comité Relève et Émergence: un tour d'horizon* (Résumé informatif). Montréal: Culture Montréal.
- Lejtenyi, P. (2003, 6 mars). Sonic disunion. *Mirror*, p. 8.
- Les Bazareries. (2005a). *Les Bazareries*. Montréal: Bazard Alternatif de Montréal.
- Les Bazareries. (2005b). *Programmation*. Montréal: Bazard Alternatif de Montréal.
- Lévy, M. (2006). *Les 100 mots de la communication*. Paris: Presses universitaires de France.

- Lipsitz, G. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. New York: Verso.
- Lussier, M. (2003). *Vers l'installation d'un espace musical. Ethnographie de la scène punk à Montréal*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- Lussier, M. (2006). "Et le gagnant est..." Les MIMIs et la professionnalisation des "musiques émergentes". *Dire*, 15(4), 28-30.
- Lynch, M. (1999). Archives in Formation: Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails. *History of the Human Sciences*, 12(2), 65-87.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit.
- Mahon, M. (2000). The Visible Evidence Of Cultural Producers. *Annual Review Of Anthropology*, 29, 467-492.
- Marcus, G. E. (1998). *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. (1986). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marsolais, P. (1996, 18 avril). L'Empire des Futures Stars. *Voir*, p. 22.
- Marston, S. A. (2000). The Social Construction of Scale. *Progress in Human Geography*, 24(2), 219-242.
- Martin, D.-C. (1991). Filiation of Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins. *Black Music Research Journal*, 11(1), 19-38.
- Martin, L. (2005). Local Heroes / Cynthia Bellemare: Musician's Best Friend. *Nightlife*(70), 14.
- Masbourian, P. (2006). Entrevue avec Sandy Boutin. *La suite des choses* [Radio]. Montréal: Société Radio-Canada.
- Massumi, B. (1992). *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge: MIT Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual*. Durham & London: Duke University Press.
- Maxwell, I. (2002). The Curse of Fandom: Insiders, Outsiders and Ethnography. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 103-116). Londres: Arnold.

- McCarthy, A. (2006). From the Ordinary to the Concrete: Cultural Studies and the Politics of Scale. In M. White & J. Schwoch (Eds.), *Questions of Method in Cultural Studies* (pp. 21-53). Malden & Oxford: Blackwell.
- McLeay, C. (1994). The "Dunedin Sound": New Zealand Rock and Cultural Geography. *Perfect Beat*, 2(1), 38-50.
- MIMI 2004 - Mandat du jury. (2004). Consulté le 18 mars, 2004, à l'adresse <http://www.mimigala.com/jury.htm>
- Ministère de la culture et des communications. (1996). *Remettre l'art au monde: politique de diffusion des arts de la scène*. Québec: Direction des communications.
- Moore, A. (2002). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music and Letters*, 82(3), 432-442.
- Moro, S. (1991). Statut professionnel et conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma - Loi sur le. *Gazette officielle du Québec*, 123(50), 4598.
- Morris, J. (2006, mai). *Branding the Montreal Music Scene*. Paper presented at the de la conférence Popular Culture and the Local, Niagara.
- Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.
- Nancy, J.-L. (2003). Rives, bords, limites (de la singularité). *Revue des sciences sociales*(31), 20-24.
- Neale, S. (1980). *Genre*. London: British Film Institute.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover: University Press of New England.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York: Routledge.
- Negus, K., & Roman Velazquez, P. (2002). Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity. *Poetics*(30), 133-145.
- Neveu, É., & Quéré, L. (1996). Dossier: Le temps de l'événement I. Présentation. *Réseaux*(75), 4-20.
- O'Meara, J. (2001a, 1er mars). Last Chance to Dance with MIMI. *Hour*, p. 14.
- O'Meara, J. (2001b, 22 février). The MIMIs. *Hour*, p. 13.
- O'Meara, J. (2005, 3 février). Montreal Gets Spin Doctored. *Hour*, p. 5.

- Obrist, H. U., & Prigogine, I. (2005). La science et l'art: une conversation avec Ilya Prigogine. *Review - Fernand Braudel Center for the Study of Economies, Historical Systems, and Civilizations*, 28(2), 129-142.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005a). *Consultation publique: proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Première partie* (Vol. 1). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005b). *Consultation publique: proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal. Atelier thématique: soutenir les arts, les artistes et la culture et favoriser le rayonnement international de Montréal - Deuxième partie* (Vol. 3). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005c). *Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Troisième partie* (Vol. 4). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005d). *Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Troisième partie* (Vol. 10). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005e). *Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Troisième partie* (Vol. 7). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Office de consultation publique de Montréal. (2005f). *Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Troisième partie* (Vol. 6). Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Osborne, T. (1999). The Ordinarity of the Archive. *History of the Human Sciences*, 12(2), 51-64.
- Ouimet, M. (1998, 15 avril). Montréal veut réduire «doucement» le nombre des squeegees. *La Presse*, p. A9.
- Papineau, P. (2006, 14 avril). Compilation - Québec émergeant 2006. *Le Devoir*, p. B5.
- Parazelli, É. (1998a, 29 janvier). Forum des musiques amplifiées, prise 2: le spectacle! *Voir*, p. 20.
- Parazelli, É. (1998b, 4 juin). Le Forum des musiques amplifiées: l'asso final. *Voir*, p. 16.
- Parazelli, É. (1999a, 29 avril). Le Dégala. *Voir*, p. 24.
- Parazelli, É. (1999b, 11 février). Les Francouvertes: la finale. *Voir*, p. 27.
- Parazelli, É. (1999c, 6 mai). Retour sur Le Dégala. *Voir*, p. 25.

- Parazelli, É. (2000, 17 février). MIMI's/La scène indépendante. *Voir*, p. 33.
- Parazelli, É. (2001, 8 mars). Gala MIMI 2001. *Voir*, p. 30.
- Parazelli, É. (2002a, 7 février). Francouvertes: la finale. *Voir*, p. 26.
- Parazelli, É. (2002b, 26 décembre). L'année de Shantal Arroyo. *Voir*, p. 26.
- Parazelli, É. (2002c, 2 mai). La Guilde des musiciens contre les petites salles de spectacle: Syndic de faillite. *Voir*, p. 10.
- Parazelli, É. (2002d, 17 janvier). La Guilde des musiciens: le Café Chaos à l'asso! *Voir*, p. 24.
- Parazelli, É. (2002e, 7 mars). Retour sur: Gala MIMI 2002. *Voir*, p. 30.
- Parazelli, É. (2002f, 19 septembre). Retour sur: Sick & Twisted Extravaganza. *Voir*, p. 34.
- Parazelli, É. (2003a, 13 mars). Retour: Gala MIMI 2003/FOIN. *Voir*, p. 30.
- Parazelli, É. (2003b, 6 mars). Retour: Tous contre la Guilde, au Medley. *Voir*, p. 26.
- Parazelli, É. (2003c, 27 février). Tous contre la Guilde: 2e spectacle Molotov! *Voir*, p. 26.
- Parazelli, É. (2006, 18 décembre). Recherche sur l'origine de l'émergence musicale... Consulté le 23 janvier, 2007, à l'adresse blog.myspace.com/parazzz
- Parent, M.-J. (2007, 5 novembre). Plus créative que Toronto. *Le Journal de Montréal*, p. 54.
- Patry, D. (2007, 5 novembre). Un rendez-vous avec l'avenir. *Le Journal de Montréal*, p. 55.
- Perez, R. (2005, Février). The Next Big Scene: Montreal. No Really, Canada Is Now Officially Cool. *Spin*, pp. 61-65.
- Petrowski, N. (2002, 11 décembre). Aux armes, musiciens! *La Presse*, p. C3.
- Petrowski, N. (2006, 8 novembre). Après moi le déluge. *La Presse*, p. 2.
- Pichette, C. (1984). *Le statut juridique de l'artiste interprète*. Québec: Ministère des affaires culturelles & Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste.
- Poitras, M.-H. (2006, 30 novembre). Gala MIMI. 10 ans et toutes ses dents. *Voir*, p. 16.

- Prigogine, I. (1999). Pluralité des futurs et fin des certitudes. In A. Spire (Ed.), *La pensée-Prigogine* (pp. 190-197). Paris: Desclée de Brouwer.
- Prigogine, I., & Stengers, I. (1979). *La nouvelle alliance*. Paris: Gallimard.
- Prigogine, I., & Stengers, I. (1992). *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Flammarion.
- Probyn, E. (1996). *Outside Belongings*. London & New York: Routledge.
- Québec (Province). (1992). *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*. Québec: Ministère des Affaires Culturelles.
- Québec (Province). (2004). Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma. *L.R.Q., c. S-32.1*. Québec: Les publications du Québec.
- Quintal, V. (2006, 15 juin). Le tour du monde d'Arcade Fire. *L'Actualité*, 31, 68-72.
- Rabinovitch, S. (2005, 28 novembre). Beyond the Hipster Halo Hype. *The Globe and Mail*, p. 3.
- Rant Line. (1995a, 23 mars). *Mirror*, p. 19.
- Rant Line. (1995b, 30 mars). *Mirror*, p. 21.
- Regev, M. (2002). The "Pop-Rockization" of Popular Music. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 251-264). London: Arnold.
- Remy, M. (2002). Book Review. Wikipedia: the Free Encyclopedia. *Online Information Review*, 26(6), 464-435.
- Renaud, P. (2001, 6 mars). Les MIMI: l'underground se met chic! *La Presse*, p. C8.
- Renaud, P. (2002a, 26 janvier). 5e gala MIMI. Ça promet! *La Presse*, p. D16.
- Renaud, P. (2002b, 4 mars). Gala des MIMIS. Trois prix pour Mara Tremblay. *La Presse*, p. C7.
- Renaud, P. (2002c, 3 mars). Le gala des MIMIs. Impressions émergentes. *La Presse*, p. B9.
- Renaud, P. (2003a, 9 mars). Gala des MIMI: pour le décroisement des genres. *La Presse*, p. E8.
- Renaud, P. (2003b, 29 août). L'émergence en musique: encore elle! *La Presse*, p. B10.
- Renaud, P. (2003c, 10 mars). MIMI 2003: un pas en avant, un pas en arrière. *La Presse*, p. C4.

- Renaud, P. (2004a, 11 mars). Les MIMI's, plus changeants que la variété! *La Presse*, p. 11.
- Renaud, P. (2004b, 10 mars). MIMI 2003: un pas en avant, un pas en arrière. *La Presse*, p. C4.
- Renaud, P. (2004c, 14 mars). Paré pour les MIMI's? *La Presse*, p. C3.
- Renaud, P. (2005, 13 mars). Le Gala des MIMI: un grand cru. *La Presse*, p. 12.
- Renaud, P. (2006, 15 février). Le gala des MIMI se tiendra en décembre. *La Presse*, p. 11.
- Renault, P. (2006, 2 décembre). Dix ans au service de l'émergence. *Le Journal de Montréal*, p. 46.
- Ribac, F. (2004). *L'avaleur de rock*. Paris: La Dispute.
- Rioux Soucy, L.-M. (2006, 31 janvier). La SOPREF se recentre sur son mandat d'origine. *Le Devoir*, p. B8.
- Robillard Laveaux, O. (2004a, 6 mars). Me, Mom et Mr. Matt. *Voir*, p. 20.
- Robillard Laveaux, O. (2004b, 23 décembre). Scène locale. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2004c, 23 décembre). Spécial MIMI. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2005a, 22 décembre). 2005 vu par... *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2005b, 17 novembre). L'ADISQ, troisième acte. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2005c, 19 mai). Les Bazareries. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006a, 14 septembre). Et le gala gagnant est... *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006b, 9 février). Gala MIMI, la suite. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006c, 9 novembre). Le MIMI se précise. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006d, 19 octobre). Les nouveaux contrats Local Distribution. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006e, 20 avril). Les premiers BBM de CISM. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006f, 23 mars). On tire sur le MIMI. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006g, 7 décembre). Retour Gala MIMI. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006h, 21 septembre). Retour GAMIQ. *Voir*, p. 16.

- Robillard Laveaux, O. (2006i, 30 novembre). Retour SMIM. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2006j, 2 février). Transformation pour la SOPREF et le Gala MIMI. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2007a, 31 mai). Profitons du lapin. *Voir*, p. 16.
- Robillard Laveaux, O. (2007b). Stop ou encore. Beaucoup de bruit pour quelque chose. *Nightlife(91)*, 48.
- ROCQ. (2008). Organisation québécoise pour le réseautage culturel. Consulté le 20 janvier, 2008, à l'adresse <http://rocq.org/rocq/index.html>
- ROCQ, & SMIM. (2006). SMIM 2006 [Vidéo promotionnel]. Montréal: Organisation québécoise pour le réseautage culturel (ROCQ) & Salon de la musique indépendante de Montréal (SMIM).
- Roy, L., Gold, J., & Dériger, L. (2005). *Projet de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal - Rapport de consultation publique*. Montréal: Office de consultation publique de Montréal.
- Roy, M. (1988, 29 octobre). Un bien gros bateau qui largue ses amarres. *La Presse*, p. E3.
- Roy, M. (2002, 12 décembre). Le modèle Subirana. *La Presse*, p. A18.
- Saâdoune, N. B. (1999, 21 janvier). Brunchez avec "Away" de Voivod. *La Presse*, p. D4.
- Sanjek, D. (1999). Institutions. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 46-56). Malden & Oxford: Blackwell Publishers.
- Sansfaçon, J.-R. (2002, 31 juillet). Un syndicat en déroute. *Le Devoir*, p. A6.
- Saulnier, L. (1995, 13 avril). Parti prix. *Voir*, p. 24.
- Saulnier, L. (1998, 23 avril). Le Gala des Squeegees d'or. *Voir*, p. 7.
- Scott, J. W. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17, 771-797.
- Shapin, S., & Schaffer, S. (1993). *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique* (T. Piélat & S. c. Barjansky, Trad.). Paris: La Découverte.
- Simard, F. (2006). Le Grand Bouillonnement... Le festival de musique effervescente de Montréal [Document d'information aux commanditaires]. Montréal: Productions 57.
- Simon, S. (1999). *L'hybridité culturelle*. Montréal: L'Île de la Tortue.

- Smith, N. (1992). Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale. *Social Text*, 33, 55-81.
- SODEC. (2005). *Rapport annuel de gestion 2004-2005*. Montréal: Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).
- SODEC. (2006). *Rapport annuel de gestion 2005-2006*. Montréal: Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).
- SOPREF. (2001). MIMI 2001 comité aviseur – advisory board [Lettre]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2002a). *Bilan d'activité annuel 2001-2002*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2002b). Formulaire d'adhésion [Formulaire]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2002c). Le MIMI – Un historique [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2003a). *Bottin des musiques amplifiées*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2003b). *Fans du Québec*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2003c). *Rapport annuel 2002-2003*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2003d). *Résumé descriptif 2002-2003*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2004). *Rapport annuel 2003-2004*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2005a). *Pour une prise en compte conséquente du rôle des jeunes praticiens professionnels et jeunes entrepreneurs culturels. Mémoire sur le projet de politique culturelle de la Ville de Montréal*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2005b). *Rapport annuel 2004-2005*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2006a). *Bifidus #25*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).

- SOPREF. (2006b). *Cet automne, on laboure les cultures émergentes!* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2006c). *La SOPREF et LOCAL Distribution : La restructuration suit son cours* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2006d). *Rapport annuel 2005-2006*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2006e). *Règlements généraux de la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF)*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2007a). *Concert-bénéfice pour la SOPREF / LOCAL Distribution* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF. (2007b). *Rapport annuel SOPREF/Local Distribution 2006-2007*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF, & Bibliothèque et Archives Canada. (2005). *Entente SOPREF-Bibliothèque et Archives Canada Agreement* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) & Bibliothèque et Archives Canada.
- SOPREF, & Bisailon, J.-R. (2006). *Mémoire déposé dans le cadre de l'examen de la Politique sur la radio commerciale - CRTC 2006-1*. Montréal: Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- SOPREF, & BNQ. (2003). *Entente SOPREF-BNQ pour le développement d'une collection musicale exhaustive* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) et Bibliothèque nationale du Québec (BNQ).
- SOPREF, & Fondation Marbelus. (2006). *Recensement annuel, gala MIMI et dépôt légal. Une pierre, trois coups!* [Communiqué]. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) et Fondation Marbelus.
- SOPREF, & La saison France-Québec. (2001a). *À l'asso! Coup de projecteur au mouvement associatif des musiques amplifiées et actuelles de France: programme*. Montréal: Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).

- SOPREF, & La saison France-Québec. (2001b). *Coup de projecteur au mouvement associatif des musiques amplifiées et actuelles de France: synthèse*. Montréal: Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Spivak, G. C. (1988). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London & New York: Routledge.
- Spivak, G. C. (1993). *Outside in the Teaching Machine*. London & New York: Routledge.
- Stahl, G. (2001). Tracing Out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montreal. *Public*(20/21), 99-121.
- Stengers, I. (1987). La propagation des concepts. In I. Stengers (Ed.), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades* (pp. 9-26). Paris: Seuil.
- Stengers, I. (1995). *L'invention des sciences modernes*. Paris: Flammarion.
- Stengers, I. (1997). *Cosmopolitiques VI - La vie et l'artifice: visages de l'émergence*. Paris: La Découverte & Les Empêcheurs de penser en rond.
- Stengers, I. (2003). *Penser avec Whitehead*. Paris: Éditions du Seuil.
- Stengers, I. (2005a). Events and Histories of Knowledge. *Review - Fernand Braudel Center for the Study of Economies, Historical Systems, and Civilizations*, 28(1), 143-159.
- Stengers, I. (2005b). Whitehead's Account of the Sixth Day. *Configurations*(13), 35-55.
- Stengers, I., & Bensaude-Vincent, B. (2003). *100 mots pour commencer à penser les sciences*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Stivale, C. J. (2000). Becoming-Cajun. *Cultural Studies*, 14(2), 147-176.
- Stolarick, K., Florida, R., & Musante, L. (2005). *Montréal's Capacity for Creative Connectivity: Outlook & Opportunities*. Arlington: Catalytix.
- Street, J. (1995). (Dis)Located? Rhetoric, Politics, Meaning and the Locality. In W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan & P. Friedlander (Eds.), *Popular Music - Style and Identity* (pp. 255-263). Montréal: Centre for Research on Canadian Industries and Institutions.
- Subirana, É. (2000). Message du président. *L'Entracte, Été*, 3.
- Subirana, É. (2001a, 20 juin). La Guilde des musiciens a-t-elle sa place dans les bars? Les musiciens de la relève sont exploités sans scrupule. *La Presse*, p. A19.
- Subirana, É. (2001b). Message du président. *L'Entracte, Printemps/Été*, 3.

- Subirana, É. (2002, 15 août). Des propriétaires de bar sans scrupules exploitent de jeunes musiciens. *Le Devoir*, p. A7.
- Szekely, M. (2003). Becoming-Still: Perspectives on Musical Ontology after Deleuze and Guattari. *Social Semiotics*, 13(2), 113-128.
- ten Bos, R. (2005). Giorgio Agamben and the Community without Identity. *Sociological Review*, 53(1), 16-29.
- Terry, J. (2007). *Canadian Popular Music Policy and the Montreal Indie Zeitgeist*. Paper presented at the Conférence conjointe des branches américaine et canadienne de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM), Boston, Northeastern University.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound you can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Thérien, R. (1999). *Rapport sur certains problèmes reliés au dépôt légal des enregistrements sonores et recommandations pour les acquisitions, dons et échanges*. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec (BNQ).
- Thérien, R., & D'Amours, I. (1992). *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Titley, N. (1995, 6 avril). Et le gagnant est... *Voir*, p. 4.
- Titley, N. (1998, 29 janvier). L'adieu aux armes. *Voir*, p. 15.
- Titley, N. (2002a, 26 décembre). J'aurais voulu être un artiste. *Voir*, 16, 38.
- Titley, N. (2002b, 28 février). Le Gala des MIMI. Prix de présence. *Voir*, 16, 18.
- Titley, N. (2002c, 12 décembre). Pour en finir avec la Guilde. Accords et désaccords. *Voir*, p. 14.
- Titley, N. (2003a, 6 mars). Lanois du plus fort. *Voir*, p. 29.
- Titley, N. (2003b, 6 mars). MIMI, où es-tu? (bis). *Voir*, p. 32.
- Touché, M. (1994). *Connaissance de l'environnement sonore urbain - l'exemple des lieux de répétition: faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue* (Rapport de recherche). Vaucresson: Centre de recherche interdisciplinaire de Vaucresson (CRIV) & Conseil national de la recherche scientifique (CNRS).
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London & New York: Arnold & Oxford University Press.

- Tremblay, O. (2002, 27 avril). Attacher le foin libre. *Le Devoir*, p. C8.
- Trépos, J.-Y. (1996). *La sociologie de l'expertise*. Paris: PUF.
- Turp, D. (2005). De relève musicale et de diversité culturelle. Notes pour une allocution de Daniel Turp. *Les Bazarderies* [Transcription d'une allocution]. Montréal: Assemblée Nationale du Québec.
- Urry, J. (2006). Complexity. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 111-115.
- Vallières, C. (2002). Quand la musique est syndiquée. *Commerce*, 103(8), p. 62.
- Véronneau, M. (2007). Du beau "Monde" débarque à Montréal cet automne ! [Communiqué]. Montréal: M pour Montréal.
- Vigneault, A. (2003a, 6 mars). Gérard Masse veut rétablir le contact. *La Presse*, p. C1.
- Vigneault, A. (2003b, 4 mars). La Guilde à l'écoute. *La Presse*, p. C1.
- Vigneault, A. (2003c, 31 décembre). Un seul mot: sensationnel. *La Presse*, p. 6.
- Vigneault, A. (2005a, 14 mars). La face cachée du Québec musical. *La Presse*, p. 4.
- Vigneault, A. (2005b, 15 janvier). Montréal au coeur de la planète rock? *La Presse*, p. 1 & 4.
- Vigneault, A. (2005c, 15 janvier). Simple Plan: un cas à part. *La Presse*, p. 4.
- Vigneault, A. (2005d, 15 janvier). Son de Montréal. *La Presse*, p. 2.
- Ville de Montréal. (2004). *Montréal Métropole culturelle. Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal*. Montréal: Ville de Montréal.
- Ville de Montréal. (2005a). Montréal encourage la relève musicale: La Ville apporte un soutien financier aux Bazarderies [Communiqué]. Montréal: Ville de Montréal.
- Ville de Montréal. (2005b). *Montréal Métropole culturelle. Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal*. Montréal: Ville de Montréal.
- Wade, P. (2005). Hybridity Theory and Kinship Thinking. *Cultural Studies*, 19(5), 602-621.
- Wall, T. C. (1999). *Radical Passivity: Lévinas, Blanchot, and Agamben*. New York: State University of New York Press.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- Waters, J. (1995, 6 avril). What are they saying about the MIMI's? *Mirror*, p. 15.

- Watson, M. R., & Anand, N. (2006). Award Ceremony as an Arbiter of Commerce and Canon in the Popular Music Industry. *Popular Music*, 25(1), 41-56.
- Weber, M. (1984). Bureaucracy. In F. Fischer & C. Sirianni (Eds.), *Critical Studies in Organization and Bureaucracy* (pp. 24-39). Philadelphia: Temple University Press.
- Weber, M. (1995). *Économie et société / I*. Paris: Pocket.
- Whitehead, A. N. ([1920] 2006). *Le concept de nature* (2ème ed.). Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Wiley, S. B. C. (2005). Spatial Materialism: Grossberg's Deleuzean Cultural Studies. *Cultural Studies*, 19(1), 63-99.
- Williamson, J., & Cloonan, M. (2007). Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, 26(2), 305-322.
- Wittgenstein, L. (1961). *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques* (P. Klossowski, Trad.). Paris: Gallimard.
- Young, D. (2006). Ethno-racial Minorities and the Juno Awards. *Canadian Journal of Sociology*, 31(2), 183-210.
- Yurkiw, C. (1995, 6 avril). Meet the MIMI's. *Mirror*, pp. 14-16.
- Zivitz, J. (2004a, 15 mars). Bigger doesn't Mean Better at MIMIs. *The Gazette*, p. D5.
- Zivitz, J. (2004b, 11 mars). MIMIs Make Room for Corporate Kids. *The Gazette*, p. D1.
- Zourabichvili, F. (2004). Deleuze. Une philosophie de l'événement. In F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues & P. Marrati (Eds.), *La philosophie de Deleuze* (pp. 1-116). Paris: Presses Universitaires de France.

ANNEXE A

Index

Cet index est partiel en ceci qu'il ne présente que les artistes, entreprises et bars ou salles de spectacles évoqués dans le texte principal de la thèse. Pour des raisons d'ordre pratique, les événements, les organismes, les journalistes ou les médias mentionnés ne s'y retrouvent pas.

- Abdigradationnistes : 199
- Adam Brown : 216
- Akufen : 185
- Alien8 Recordings : 282
- Alizé : 165-166
- Les Anges vagabonds : 268
- Arcade Fire : 231-232, 240-241, 252-253, 256, 260, 265, 271-272, 290.
- Artist of the year : 5
- Audiogram : 199
- Avec pas d'casque : 4
- B, Philippe : 216
- Bifteck : 193
- Bionic : 256
- Bluetracks : 18
- Breastfeeders : 194
- Cabaret : 179, 280
- Caféine (ou Xavier Caféine) : 5, 7
- Café Campus : 179
- Café Chaos : 132, 165, 244
- Café Sarajevo : 131, 134-136, 138-139, 143, 152, 157-159, 165, 169, 171-173, 285, 287, 290.
- Call me poupée : 4, 7, 194
- Cargo : 105
- Casa Del Popolo : 244, 253
- Centre Bell (Centre Molson) : 215
- Champion ou DJ Champion : 117, 271-272, 290.
- Colectivo : 158
- Les Colocs : 265

- La Confiserie (GSI Musique) : 296.
 Constellation : 253
 Les Cowboys fringants : 215
 Dare to Care : 264
 The Dears : 232, 252-253, 256
 Desjardins, Richard : 7
 Desveaux, Angela : 194
 Discos del Toro : 158
 Divan orange : 106
 Dobacaracol : 4, 117, 290.
 École du Showbusiness : 92
 Faulkner, Steve : 21
 Fortin, Fred
 Les Foufounes Électriques : 178
 French B : 105
 Frères Cheminaud : 4
 Galaxie 500 : 214
 Gary Comeau, Fredric : 4, 7
 Les Georges Leningrad : 201, 264, 282
 Globe Glotters : 132
 Godspeed You Black Emperor : 244, 253, 257
 Greenland : 178-180, 189, 197-198, 200, 205, 209, 211
 Grimskunk : 208, 262, 266
 Groovy Aardvark : 266
 Gwenwed : 169
 Hecker, Tim : 185-186
 Hellman, Thomas : 4
 Indica : 208, 262-263
 Islands : 214
 Jetone : 186
 Karkwa : 268
 Kopter, Herri : 186
 Land of Talk : 216
 Lapointe, Pierre : 265
 Local Distribution : 80, 81
 Lussier, René : 6
 Malajube : 117, 264-265, 271-272, 290
 Les Marmottes Aplaties : 71-72, 88, 177, 266
 Mort de rire : 142
 Navet Confit : 296
 Necrotic Mutation : 132
 Neuraxis : 168
 Oblique : 253
 Outside Music : 80
 Overbass : 158
 Placard, Dany : 4, 6
 Plaster : 5, 194
 Plywood $\frac{3}{4}$: 4
 Poirier, Ghislain : 186
 Pony Up ! : 282
 Priestess : 256
 The Sainte-Catherines : 264-265
 Sala Rossa : 244
 Shades of Culture : 226
 Shalabi Effect (ou Sam Shalabi) : 257
 Sick and Twisted : 18
 Simon J and the Fuckingrövin Virtual Dumb Band : 142
 Simple Plan : 253-254
 Spectrum : 177, 180
 SubPop : 256
 The Stills : 252-253, 256, 283

Think About Life : 194
Tremblay, Mara : 199
Tricky Woo : 256-257
Les Trois Accords : 117, 214, 271
La Tulipe : 180
The Unicorns : 214, 282
The User : 186
Va-et-Vient : 144
Wainwright, Rufus : 254
Way Out : 162
WD-40 : 5, 266
We Are Wolves : 194
Wolf Parade : 214, 256
L'X : 179-180
Yonder Hill : 216
Zébulon : 265-266
Zest : 165

ANNEXE B

Liste des personnes rencontrées

Ariane	Émission de radio Le Gramophone émergent (CISM) et journaliste pigiste
Cynthia	Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF)
Frédéric	Le Grand Bouillonnement – Festival de musique effervescente
Jean-Robert	Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) et You You
Lise	Bibliothèque et archive nationale du Québec (BANQ)
Marie-Claude	Culture Montréal, comité relève et émergence
Maxime	Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF)
Mélanie	Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue
Michèle	Disquaire les Anges vagabonds
Mireille	Bibliothèque et archive nationale du Québec
Sandy	Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue

Sébastien	Bang Bang et responsable des communications au Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec (GAMIQ)
Sébastien	Guilde des musiciens du Québec, Association des petits lieux des arts et du spectacle (APLAS, anciennement Association des petits lieux alternatifs de la culture émergente) et membre du comité relève et émergence de Culture Montréal
Simon	Association des musiciens autonomes du Québec (AMAQ)
Sonia	CFME, Radio événementielle du Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue
Stéphanie	Émission de radio Le Gramophone émergent (CISM)
Ugo	Bazarderies, Bazard alternatif de Montréal (BAM), Organisation québécoise pour le réseautage culturel (ROCQ) et Salon de la musique indépendante de Montréal (SMIM)