

Université de Montréal

Étude sociologique de la musique actuelle au Québec : le cas
des Productions Supermusique et du Festival International
de Musique Actuelle de Victoriaville

par

Anne Robineau

Programme de Sociologie

Faculté des Études Supérieures

Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D)
en sociologie

Septembre 2004

©Anne Robineau, 2004



HM

15

U54

2005

V.011

Direction des bibliothèques

AVIS

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

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

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

NOTICE

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

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

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

Identification du jury

Université de Montréal
Faculté des Études Supérieures

Cette thèse intitulée :

Étude sociologique de la musique actuelle au Québec :
le cas des Productions Supermusique et du
Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville

présentée par :

Anne Robineau

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Jacques Hamel

Directeur de recherche : Marcel Fournier

Codirectrice : Marie-Thérèse Lefebvre

Membre du jury : Gabriel Gagnon

Examinatrice externe : Vera L.Zolberg, New School University

Représentante du doyen de la F.E.S : Line Grenier

SOMMAIRE

Cette thèse a pour but l'étude sociologique d'un milieu artistique québécois, celui de la musique actuelle. La musique actuelle est une pratique artistique qualifiée d'avant-garde créée en dehors des institutions académiques et des centres de recherche. Il existe peu de recherches qui portent sur la création musicale, ce qui explique notre choix de l'approche monographique de quatre cas représentatifs de ce milieu artistique. La professionnalisation du milieu de la musique actuelle est décrite et analysée dans une perspective sociologique en prenant des cas précis : les *Productions Supermusique* liées au label indépendant DAME et le *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* (FIMAV) lié au *Productions Plateforme* et aux *Disques Victo*. Cette professionnalisation se caractérise par un processus qui conduit au développement d'un «savoir-expert» que les artistes revendiquent pour améliorer leurs conditions de travail, mais aussi pour obtenir une meilleure reconnaissance de leur métier d'artiste. Cette reconnaissance aide à légitimer leur pratique et à développer des infrastructures dans laquelle cette pratique peut s'épanouir. L'organisation de festivals et la création de collectifs de production et de diffusion artistiques en sont un exemple que nous avons exploité dans notre recherche. L'objectif général de cette thèse est d'acquérir une connaissance sur la façon dont s'est développé ce milieu musical, des

années 1970 à aujourd'hui. Nous espérons aussi apporter des points intéressants aux théories qui existent déjà en sociologie de l'art. L'ensemble de la thèse est constitué de six chapitres. Le chapitre 1 présente le contexte historique et social qui a permis l'émergence de la musique actuelle québécoise. Le second chapitre expose la problématique générale de la thèse. Il décrit les enjeux sociaux qui traversent ce milieu artistique et critique les recherches qui ont été réalisées sur la musique actuelle jusqu'à ce jour. Dans le troisième chapitre, nous posons le cadre théorique et méthodologique de la thèse en insistant sur deux aspects : l'aspect structurel qui renvoie à l'organisation du milieu et l'aspect esthétique qui renvoie aux différentes conceptions de la création. Le quatrième chapitre est consacré à l'étude du cas des *Productions Supermusique* et du label DAME. Il met aussi en avant le rôle de la participation des femmes dans la création musicale. Le chapitre 5 présente l'étude du FIMAV, des *Productions Plateforme* et des *Disques Victo*. Nous mettons en rapport la tenue du festival en région avec sa dimension internationale. Le chapitre 6 est consacré à l'analyse des données exposées dans les chapitres précédents. À partir de cela, nous proposons une typologie qui prend en compte un axe de socialisation à l'art et un autre axe de sociabilité à l'art. Le premier met en relief les connaissances acquises par l'individu au sein de sa famille ou de l'école. Il fait référence au capital culturel de l'individu. Le deuxième met en avant les pratiques de sociabilité qui ont permis à l'individu d'acquérir des connaissances spécialisées sans

passer par des lieux de socialisation comme la famille ou l'école. Nous concluons notre thèse en espérant avoir apporté un éclairage nouveau sur les pratiques de création qui se développent en dehors des institutions académiques. Le concept de réseau illustré par le développement international de la musique actuelle nous semble particulièrement fécond pour théoriser les liens qui unissent les musiciens à leur milieu de création et au reste de la société.

Résumé : Cette thèse a pour but l'étude sociologique de la musique actuelle au Québec. La musique actuelle est une pratique de création créée en dehors des institutions académiques et des centres de recherche. La professionnalisation de ce milieu artistique est décrite et analysée dans une perspective sociologique en prenant les cas des *Productions Supermusique* et du label DAME ainsi que du *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville*. L'objectif de cette thèse est d'acquérir une connaissance sur la façon dont s'est développé ce milieu musical des années 70 à aujourd'hui.

Mots-clés : sociologie, musique actuelle, création musicale, Québec, organisation, milieu artistique

Key-words : sociology, «musique actuelle», musical creation, Quebec, organization, artistic milieu

Abstract : This dissertation is a sociological study of the «musique actuelle» in Quebec. This music is a practice of creation made outside universities or musical research centers. The professionalization of the artistic milieu is described and analyzed in a sociological perspective with two case studies: «Productions Supermusique», the label DAME and the «Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville». The main objective of this dissertation is to acquire a better knowledge about the way this musical milieu has developed from the seventies to this day.

TABLE DES MATIÈRES

Identification du jury	III
Sommaire	IV
Table des matières	VI
Liste des tableaux	XI
Liste des abréviations	XII
Remerciements	XIII
INTRODUCTION.....	1
1. Pourquoi étudier la musique actuelle ?.....	4
2. Les études de cas : le choix des cas et le choix de la méthode.....	9
3. Comment définir la musique actuelle ?.....	19-B
CHAPITRE 1 : À L'ORIGINE DE LA MUSIQUE ACTUELLE.....	20
1. Contexte social d'émergence de la musique actuelle au Québec.....	23
1.1. Le terme musique «actuelle» : une appellation différenciée selon les milieux de création aujourd'hui	23
1.2. La semaine internationale de musique actuelle (1961): des racines communes aux différents milieux de la création musicale d'aujourd'hui.....	26
1.3. Les précurseurs : vers la modernité musicale.....	28
1.4. Des Manifestes artistiques à l'institutionnalisation de la musique.....	31

1.5. Du jazz au rock à Montréal : <i>l'Infonie</i> et le <i>Quatuor de Jazz Libre</i>	33
1.5.1. Le développement du <i>free-jazz</i>	36
1.5.2. Le <i>free-jazz</i> et le nationalisme québécois.....	37
2. Développement du milieu de la musique actuelle : l'essor des années 1980	41
2.1. Esthétique du <i>free-jazz</i>	45
2.2. La musique expérimentale américaine : <i>happening</i> et performance.....	47
2.3. Musique actuelle ou <i>new music</i>	52
3. Le festival <i>New Music America</i> à Montréal : entre découvertes esthétiques et polémiques	55
3.1. La tenue du festival <i>New Music America</i>	55
3.2. L'influence de John Cage	56
3.3. Musique actuelle ou musiques actuelles ?	59
4. Conclusion	60
CHAPITRE 2 : PROBLÉMATIQUE	64
1. Les études les plus récentes sur la musique actuelle au Québec	64
1.1. Développement économique et musique actuelle	64
1.2. «Les musiques actuelles» aux États-Unis	67
1.3. Réseaux de la «musique actuelle» en Europe, aux États-Unis et au Québec	70
1.4. La musique actuelle et les «musiques contemporaines».....	72
2. Les recherches sur des événements ponctuels de musique actuelle	76

2.1. Le FIMAV en région : une question de distinction.....	76
2.2. Le Festival Montréal Musiques Actuelles : la polémique sur l'esthétique	78
2.3. La définition de la musique actuelle : un exercice de haute-voltage	81
3. La problématique et les enjeux épistémologiques de cette étude.....	99
Conclusion	112
 CHAPITRE 3 : CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE... 115	
1. De l'internationalisation à la mondialisation	115
2. Avant-garde et outsider art	119
3. Musique expérimentale, rock, jazz : du métissage des genres à l'appropriation des valeurs sociales de ces milieux artistiques	123
4. Structure, organisation et public	132
5. Typologie des réseaux et des publics	137
6. Un mode d'organisation basé sur l'autogestion	142
7. Vers la légitimation d'un type d'“outsider art”	144
Conclusion	146
8. Méthodologie : pourquoi l'étude de cas ?	147
8. 1. Présentation de la méthode d'étude de cas	148
8. 2. Présentation des études de cas	150
8. 3. Conclusion	151

CHAPITRE 4 : ÉTUDE DE CAS DES PRODUCTIONS SUPERMUSIQUE ET DE DAME154

1. Histoire de DAME :d’Ambiances Magnétiques à DAME	154
1.1. Le collectif <i>Conventum</i>	155
1.2. La nécessité de s’autoproduire	157
2. Les Productions <i>Supermémé-Supermusique</i>	160
2.1. Le mandat des <i>Productions SuperMémé-Supermusique</i>	160
2.2. Les années 1970 : un contexte plus favorable pour les femmes-artistes	164

CHAPITRE 5 : ÉTUDE DU CAS DU FIMAV, DES PRODUCTIONS PLATEFORME ET DES DISQUES VICTO 172

1. L’étude sociologique d’un festival : un carrefour entre plusieurs problématiques	172
1.1. Une dimension socio-politique	173
1.2. Une dimension économique et médiatique	174
1.3. Une dimension sociologique : le festival comme vecteur d’identité	176
1.4. Une dimension anthropologique : le festival comme phénomène social total.....	176
2. Victoriaville : un contexte local dynamique	179
2.1. Le réseau communautaire et la culture : du <i>Théâtre Parminou</i> aux <i>Productions Plateforme</i>	180
2.2. Des <i>Productions Plateforme</i> au FIMAV	182

3. Commentaires sur les programmations du FIMAV de 1983 à 2003	192
3.1. Les pays les plus représentés	193
3.2. Les musiciens et musiciennes «vedettes» du FIMAV	194
Conclusion	197
CHAPITRE 6 : ANALYSE	200
1. La pratique musicale comme facteur de sociabilité ou les premiers rapports à la culture	201
2. Le choix de devenir professionnel : légitimer sa pratique et participer au développement de son milieu artistique	207
3. Identité collective, authenticité et qualité artistique	210
4. Maintenir et développer des réseaux	216
5. Conclusion	219
CONCLUSION	221
BIBLIOGRAPHIE	225

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I : Typologie des études de cas	19
Tableau II : Tableau récapitulatif de faits historiques, sociaux, artistiques et esthétiques dans l'émergence de la musique actuelle au Québec	62
Tableau III : La méthode d'étude de cas	148
Tableau IV : Statistiques sur la programmation 1983-1992 en fonction des 7 pays d'origine des musiciens ou des groupes de musiciens les plus représentés	193
Tableau V : Statistiques sur la programmation 1994-2003 en fonction des 7 pays d'origine des musiciens ou des groupes de musiciens les plus représentés	193

LISTE DES ABRÉVIATIONS

DAM : Distribution Ambiances Magnétiques

DAME : Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera

FIMAV : Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville

NEM : Nouvel Ensemble Moderne

SMCQ : Société de Musique Contemporaine du Québec

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement, en tout premier lieu, mon directeur Marcel Fournier ainsi que ma codirectrice Marie-Thérèse Lefebvre qui m'ont fortement encouragée et ont encadré mon travail.

Je voudrais remercier affectueusement mon conjoint Martin Geoffroy qui m'a toujours beaucoup soutenu dans mes efforts.

Un grand merci à mes parents et à ma sœur qui, malgré la distance, sont toujours d'un grand réconfort.

Je tiens à remercier tous les autres professeurs qui m'ont donnée de précieux conseils tout au long de mes études : Sylvain Caron, John Rea, Jean-Guy Vaillancourt et Vera L. Zolberg.

Un grand merci aux musiciens, musiciennes et aux autres professionnels de la musique qui ont bien voulu répondre à mes questions pour réaliser cette thèse.

Pour finir, je remercie la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal, le Département de Sociologie de l'Université de Montréal, les fonds privés «Maryvonne-Kendergi» de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, les fonds privés «J.-A DeSève», le Comité Permanent sur le Statut de la Femme et le Centre Canadien d'Études Allemandes et Européennes pour m'avoir apporté un soutien financier durant mes études.

À Martin Geoffroy
À André et Solange Robineau

INTRODUCTION

La musique est rarement abordée comme un phénomène social. Pourtant les divers enjeux que suscitent sa création, sa diffusion ou sa transmission peuvent toucher l'ensemble et même souvent une partie de la société. Les récentes controverses autour de la reproduction illégale de disques compacts de musique par le biais de sites internet n'en sont qu'un exemple parmi d'autres (Brunet, 2003). Bien que ces controverses touchent plus la musique populaire que les autres types de musique, la gratuité de la musique n'en est pas moins problématique. Elle renvoie à de multiples aspects sociaux du domaine musical comme la rémunération des artistes, la division du travail entre les auteurs, les compositeurs et les interprètes ou encore, le rôle des industries culturelles et des distributeurs de musique indépendants. La complexité et la diversité des enjeux sociaux liés à la musique nous amènent à réfléchir sur les transformations des phénomènes musicaux dans les dernières décennies.

En effet, l'accès plus facile à la musique par les nouvelles technologies de reproduction et de numérisation du son n'a pas seulement changé les habitudes de consommation culturelle. Il a aussi considérablement changé les façons de produire et de créer de la musique. Aujourd'hui, la musique peut prendre différentes formes d'expression musicale, que ce soit à travers la chanson, la symphonie, l'improvisation, etc. Ces formes d'expression varient en fonction du lieu et du contexte historique, social et politique de création ainsi que des

techniques dont disposent les musiciens. Elles peuvent être aussi associées à différentes fonctions : rituels religieux, divertissement, recherche, transmission d'un répertoire musical, éducation, etc. La musique, dans sa diversité, touche alors différents publics qui ont développé un goût pour un ou plusieurs types de musique spécifiques.

La diffusion de ces musiques est très inégale et varie en fonction du type d'infrastructures dans lesquelles elles se déploient : industries culturelles, conservatoires, facultés de musique, festivals, etc. Cela donne parfois lieu à des formes atypiques de transmission du savoir musical, c'est-à-dire que l'apprentissage de la musique ne se fait pas que par l'intermédiaire des institutions d'enseignements de la musique. Par exemple, le phénomène de «Star Académie» a mis en évidence la rapidité avec laquelle il est possible de produire la carrière d'un artiste et de le former à un métier d'interprète qui sert les objectifs marchands des industries culturelles. Cependant, ce nouveau phénomène des stars instantanées a provoqué d'énormes frustrations chez des artistes qui ont dû mettre des années pour arriver à ce que l'industrie musicale appelle un «succès populaire», c'est-à-dire une forme de reconnaissance sociale qui s'exprime par la vente de disques et de billets de concerts (ainsi que toute forme de médiatisation mesurable par l'audimat ou par la vente de produits dérivés).

D'autres formes atypiques de transmission du savoir musical se développent en association en tant qu'alternative à l'industrie culturelle. Par exemple, le *Festival de Petite Vallée*¹ en Gaspésie. Après plus de vingt ans d'existence, ce festival autogéré est devenu un festival de grande renommée pour ceux qui veulent faire carrière dans la chanson au Québec et auprès des artistes. Participer et gagner le concours de ce festival est une importante forme de consécration, car il permet aux candidats d'apprendre et de tisser des liens avec des compositeurs et des interprètes reconnus dans leur milieu professionnel. Le festival est donc une continuité du lieu de formation, voire une école.

Ces exemples ne montrent que certains aspects du développement des divers milieux musicaux et concernent plus spécifiquement la chanson. Les enjeux auxquels font face les professionnels de la musique peuvent s'avérer très différents suivant le type de musique en question. Un orchestre symphonique, par exemple, a souvent des compromis à faire entre le choix des oeuvres à interpréter et le coût financier qu'elles demandent pour être exécutées (notamment en temps de répétition)². Quant aux musiques de création qui sont en général plus innovantes, elles ont souvent à essuyer des critiques par rapport à leur esthétique qui a tendance à remettre en question les goûts et les habitudes du public. Fidéliser un public assez large pour rentabiliser les ressources déployées dans leur entreprise artistique des musiques de création peut être

¹ Voir documentaire de Guylaine Maroist et Éric Ruel, *Chanter plus fort que la mer*, Les Productions de La Ruelle, Montréal, 2003.

² Le départ fracassant de Charles Dutoit en 2003 comme chef de l'Orchestre symphonique a bien montré qu'il doit y avoir des compromis, même entre un chef et ses musiciens.

difficile et menacer la stabilité de leur milieu professionnel à court et à moyen terme.

Devant la grande diversité des musiques, force est de reconnaître que malgré les risques et les difficultés que peuvent rencontrer les professionnels de la musique, leur désir d'expression l'emporte sur tout le reste. À ce titre, les milieux de la création musicale sont particulièrement intéressants pour comprendre les stratégies sociales mises en place afin d'assurer leur développement. La thèse qui suit, sera consacrée exclusivement à la musique actuelle, une forme souvent improvisée et expérimentale de la musique au Québec qui a su construire son milieu professionnel.

1. Pourquoi étudier la musique actuelle?

«Déchets sonores», «mauvais goût», «nivellement par le bas» sont des expressions qui ont été utilisées pour désigner la musique actuelle au début des années 1990 par la revue *Circuit*, une revue dirigée à l'époque par Jean-Jacques Nattiez et vouée à la défense d'une musique contemporaine structuraliste et dont les articles de Dominique Olivier jugeaient sévèrement ce nouveau courant. De leur côté, les musiciens eux-mêmes n'hésitent pas à revendiquer leur droit à la différence par des formules chocs qui décrivent leur musique actuelle comme étant : «criante, vulgaire, délinquante», l'opposant ainsi au caractère élitique, rationnel et institutionnel du courant défendu par la revue *Circuit*. Ce qui confère à cette pratique musicale un caractère iconoclaste. Cela rejoint des

problématiques déjà existantes en sociologie de l'art, notamment celles mettant en relief les pratiques artistiques contemporaines plus ou moins esthétiquement en rupture avec les arts des époques précédentes ou avec les critères dominants actuels. Nous pouvons aussi nous interroger sur les frontières symboliques, sociales et politiques de ce qui distingue la *culture ordinaire* (souvent associée, dans le sens commun, à la culture populaire) de la culture *extraordinaire*, c'est-à-dire de la *grande culture* où les critères esthétiques qui font figure d'autorité s'accompagnent parfois d'un jeu caricatural des élites affirmant leurs goûts (Bourdieu, 1979).

En effet, depuis quelques décennies déjà, les recherches en sociologie de l'art et de la musique tentent de mettre à jour la cristallisation des goûts et des pratiques artistiques en étudiant les interactions souvent complexes entre les artistes, les médiateurs de l'art et les différents types de public. Parmi les problématiques sociologiques qui nous ont le plus intéressées dans l'ensemble de la production scientifique sur le sujet, il y a notamment celle de la structuration sociale du goût (Bourdieu, 1979 ; Dumont, 1981 ; Fournier et Lamont, 1992), celle critiquant l'avènement de l'industrie culturelle (Baudrillard, 1968 ; Adorno, 1962 ; Rioux, 1985, 1978), celle du développement du marché de l'art et de la professionnalisation des carrières d'artistes (Moulin, 1992 ; Menger, 1983 ; Bellavance, 1991) et celle des effets de l'intervention de l'État sur l'offre et la demande de culture et ses conséquences sur la création (Menger, 1983 ; Heinich, 1990, Lacroix, 1990). Plus récemment, des recherches approfondies

sur les figures de l'amateur d'art ont ouvert la voie à des approches originales quant à la socialisation des individus à l'art : celle d'une sociologie de la médiation (Hennion et Grenier, 2001 ; Hennion, 1993). Celle-ci consiste à étudier la façon dont les individus s'approprient la musique à travers ses différents dispositifs d'installation. Ce qui a permis de porter un plus grand intérêt à la figure sociologique de l'amateur d'art.

Cependant, parmi toutes ces recherches sociologiques, nous avons remarqué que celles portant sur la création artistique ainsi que ses conditions d'émergence et d'expression (telles que l'ont développé par exemple Bernier et Perrault (1985) pour les arts visuels au Québec) font davantage défaut que celles mesurant les pratiques culturelles des collectivités orientées vers des politiques de démocratisation de la culture (Donnat, 1994 ; Baillargeon, 1996 ; Garon, 1997, Bellavance, 2000). Au Québec, depuis *la lutte du 1%*³ jusqu'au *Mouvement pour les Arts et les Lettres*⁴, les revendications des artistes et des travailleurs culturels ne cessent de croître auprès des gouvernements et de la collectivité pour soutenir la création artistique, reposant du même coup les questions de l'autonomie de ce secteur.

Pour sortir de cette impasse, il devient absolument nécessaire, dans un premier temps, d'approfondir les connaissances acquises sur ces milieux artistiques pour

³ *La lutte du 1%* a été menée vers la fin des années 80 par les artistes et les travailleurs culturels afin d'obliger l'État à subventionner la culture au moins à 1% de son budget total.

⁴ *Le Mouvement pour les Arts et les Lettres* existe depuis octobre 2000. Il revendique de meilleures conditions de travail pour les artistes et de plus larges subventions auprès du gouvernement. Il se prête aussi à des exercices de sensibilisation auprès de la population (Marche, publications dans les journaux, site web, etc...).

cerner leurs enjeux. Certaines études ont été amorcées dans ce sens, notamment dans le secteur du théâtre (Féral, 1990) et des arts visuels (Bellavance, Bernier et Laplante, 2001). Outre l'intérêt socio-politique de réaliser des monographies sur les milieux de l'art québécois, les questions sociales qui les traversent sont également un enjeu majeur pour la sociologie de la culture au Québec. En effet, le développement des connaissances sur les milieux culturels québécois favorise le renouvellement des problématiques sociologiques les concernant et permet ainsi la comparaison avec d'autres provinces et pays sujets à des questionnements similaires.

Parmi ces enjeux, le plus important est sans nul doute lié au soutien aux arts de création qui se développent ailleurs que dans les réseaux institutionnels. Les formes de l'expression artistique se multiplient, ce qui est dû en partie à la démocratisation de certaines pratiques et à l'élasticité plus grande entre «art» et «non-art». Les moyens de production et de diffusion artistiques sont aussi relativement plus accessibles. Si l'on prend le cas de la musique électronique, il est très facile de s'équiper à moindre coût d'un studio personnel (qui se résume parfois à un ordinateur et un synthétiseur). Ceci favorise la création autodidacte.

L'octroi des subventions tend à s'accorder à ce phénomène en prenant en compte la différence des parcours de certains artistes professionnels. Par exemple, depuis quelques années, les musiciens de musique actuelle ont

l'opportunité de remplir des formulaires de subvention qui contiennent la catégorie «autodidacte». L'élargissement des catégories subventionnables aux artistes professionnels autodidactes peut poser des problèmes d'évaluation, mais le problème majeur reste celui de la stabilité du montant des subventions. Si plus d'artistes peuvent prétendre à des subventions, la logique voudrait que les budgets augmentent en conséquence. Mais comme ce n'est pas le cas, la légitimité d'octroyer des bourses à ceux qui n'ont pas un parcours «exemplaire» se pose d'emblée et peut amener des tensions entre les différents milieux de la création. En étudiant le cas de la musique actuelle au Québec, nous espérons mettre en avant la place réservée aux formes d'art qui se développent en dehors des institutions consacrées. C'est dans cette perspective que cette thèse s'inscrit. Peu d'études sociologiques ont été réalisées sur le milieu de la musique actuelle au Québec. Il s'agit donc de dresser un portrait de cette partie de la création musicale au Québec et des enjeux qui la traversent.

Dans le sens commun, la musique actuelle désigne un ensemble de pratiques musicales d'avant-garde, c'est-à-dire des pratiques qui seraient à la pointe de la recherche musicale ou plus généralement du renouvellement des techniques et du langage musical. Au Québec, plusieurs ensembles, individus ou festivals se consacrent à la production et à la diffusion de la musique d'avant-garde comme par exemple le *Nouvel Ensemble Moderne* (NEM), la *Société de Musique Contemporaine du Québec* (SMCQ), l'*Ensemble Contemporain de Montréal* (ECM), l'*Association pour la Création et la Recherche Électroacoustique du*

*Québec (ACREQ), Distributions Ambiances Magnétiques Etcetera (DAME), Code D'Accès, Les Productions SuperMusique, Le Quatuor Molinari, Empreintes digitales, Innovations en concert, le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville (FIMAV), le Festival des Musiques de Création à Joncquièrre, Obscure, Traquen'art, BradyWorks, etc*⁵. Nous n'étudierons pas tous ces groupes et ces ensembles musicaux de manière approfondie, mais seulement quelques-uns d'entre eux qui nous semblent pertinents pour la compréhension de la musique actuelle comme phénomène social.

2. Les études de cas : le choix des cas et le choix de la méthode

Parmi tous ces ensembles de musique, ces festivals et ces maisons de distribution, quatre d'entre eux sont l'objet d'étude de cas dans cette thèse: les *Productions Supermusique* et l'étiquette DAME, puis le *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* et les *Productions Plateforme*. Nous avons choisi la méthode d'étude de cas parce qu'elle nous permet une approche approfondie de phénomènes très circonscrits qui sont au cœur du développement de la musique actuelle, l'objet général de notre recherche. Cette méthode nous permet de réduire notre objet à des individus et à des organisations qui ont exercé un rôle majeur dans le développement de cette pratique musicale. Les cas que nous avons choisis d'étudier ici sont basés sur une grande variété de sources documentaires (articles de presse, articles scientifiques, articles d'opinions, etc.). Ces matériaux sont de qualité inégale et

⁵ La liste n'est pas exhaustive.

peuvent être orientés en faveur de la musique actuelle ou le contraire. Nous ne les avons pas tous considérés sur le même plan, mais ils nous ont aidé à construire une première phase descriptive du milieu de la musique actuelle en tenant compte de ceux et celles qui avaient un intérêt à écrire sur la musique actuelle.

Le désir de comprendre comment le milieu artistique de la musique actuelle s'est professionnalisé au Québec s'est alors imposé au fil de notre recherche. C'est le lien entre toutes les composantes sociologiques du milieu : le contexte d'émergence de cette pratique, la controverse sur l'esthétique de la musique, l'organisation d'un festival et la création d'organismes de distribution et de diffusion et la recherche de reconnaissance internationale tout en exploitant la force des liens locaux et d'une identité régionale.

Le but de cette recherche n'est pas seulement de réaliser une description de ce milieu artistique. Il s'agit aussi de replacer la professionnalisation d'une «avant-garde» musicale dans le contexte socio-historique d'une société industrialisée. Nous entendons par professionnalisation, le processus par lequel le travail devient une occupation organisée en fonction de compétences spécifiques et d'un savoir spécialisé. Pour plusieurs sociologues classiques tels que Max Weber ou Émile Durkheim, ce processus est caractéristique de l'industrialisation et de la modernisation de la société occidentale où se développent à la fois une division et une hiérarchisation des tâches. Si ce

processus se manifeste dès le début du XX^e siècle dans les sociétés occidentales, il s'est vite accentué après la seconde guerre mondiale. Au Québec, cette professionnalisation est surtout visible à partir des années soixante. Cela correspond au moment où l'État prend en charge l'éducation et un certain nombre de services distribués autrefois par le clergé. Cette professionnalisation est possible parce que le Québec s'est doté d'institutions civiles qui ont structuré les services et renforcé des domaines de compétences spécifiques nécessaires au fonctionnement de ces nouvelles structures, y compris dans le domaine de la culture. Dans le domaine artistique québécois, la professionnalisation se caractérise par «(...) l'extension des formations artistiques spécialisées et certifiées (...)» qui a pour conséquence de créer un «savoir expert» (Bellavance et Laplante, 2002, p. 315). C'est ce que nous développerons dans la première partie du chapitre 1 en faisant référence à la création de plusieurs institutions culturelles et artistiques.

L'institutionnalisation d'un certain nombre de domaines d'activités sociales renforce le processus de professionnalisation qui demande alors plus de qualifications et d'expertises à l'intérieur de ces nouvelles structures d'État. Les ministères et les organismes qui évaluent les arts et la culture et qui aident à leur développement par l'entremise de subventions, ont leurs propres critères. Ceux-ci favorisent surtout les arts et les artistes qui ont une certaine reconnaissance sociale acquise au sein d'une institution de formation ou par la valeur des oeuvres sur le marché de l'art ou encore par le succès démontré auprès du

public. Sont donc exclus ou moins systématiquement encouragés, les arts de création qui ont généralement des publics restreints et qui remettent en question les standards habituels d'appréciation de l'art. Il y a donc un corps de professionnels qui se forment autour de la pratique artistique, que ce soit pour l'évaluer, la créer ou la diffuser. Cette professionnalisation se manifeste à l'intérieur et à l'extérieur des institutions qui possèdent une expertise pour évaluer la qualité des projets artistiques. Certains milieux de l'art se tournent vers des pratiques autogestionnaires pour mettre de l'avant des projets qui n'ont pas acquis la légitimité nécessaire pour être subventionnés. C'est le cas de la musique actuelle.

Cependant, s'il y a professionnalisation artistique, il n'y a pas de modèle qui soit définitif. Cela rejoint les arguments de Claude Dubar et Pierre Tripier⁶ quand ils concluent qu'il n'y a pas de profession «séparée», «unifiée», «établie» et «objective». Ceci signifie qu'il existe une grande diversité dans la façon d'envisager une profession selon que le chercheur s'intéresse à son fonctionnement, sa dynamique, sa structure ou encore ses effets. Pour eux, il faudrait surtout parler d'«approches sociologiques des groupes professionnels» (Dubar et Tripier, 1998, p. 245). Dire qu'il n'y a pas de profession «séparée» renvoie au groupe professionnel auquel un individu appartient dans un sens très large. Cela peut être celui de la *profession artistique* pour un musicien de musique actuelle par exemple. Si cette profession n'est pas «séparée», elle n'est

⁶ Ces deux sociologues se sont consacrés à une sous-discipline de la sociologie : la sociologie des groupes professionnels. Ils synthétisent leur argumentation dans *Sociologie des professions*, Armand Colin, Paris, 1998.

certes pas non plus «unifiée» puisqu'il existe des segments professionnels qui ne sont pas toujours bien identifiables et bien organisés de par la flexibilité de ce milieu professionnel. Par exemple, la situation des musiciens de musique actuelle n'est en rien comparable avec celle des musiciens de l'Orchestre symphonique de Montréal qui ont leur propre syndicat. Cette profession n'est pas «établie» parce qu'il s'agit d'une «dynamique professionnelle» comme dans la plupart des professions et l'établissement des professions résultent d'un long processus historique et social de structuration et de déstructuration. Il existe plutôt des modèles professionnels qui sont des «modèles de référence» (Dubar et Tripier, 1998, p. 248) pour les États et les groupes professionnels. Et enfin, il n'y a pas de profession «objective» car une profession met en jeu des processus identitaires liés aux différentes modalités d'organisation de formation, de gestion, de trajectoires, etc. C'est ce que révèle la deuxième partie du chapitre 1 en montrant que certains musiciens ont développé une carrière à l'intérieur des institutions universitaires par exemple alors que d'autres ont préféré construire un milieu plus indépendant. C'est aussi ce que montre les différentes appropriations du terme musique «actuelle» exposées dans le second chapitre. Ceci nous a conduits à orienter notre problématique vers les enjeux de la professionnalisation de ce milieu artistique. Comme nous l'exposerons dans le chapitre 2, ces enjeux sont liés à la fois à l'organisation du milieu et à l'esthétique de cette musique. L'organisation du milieu va permettre la stabilité structurelle et économique sur laquelle vont prendre appui les festivals et les événements occasionnels assurant la diffusion de la musique actuelle.

L'esthétique spécifique à la musique actuelle va contribuer à rassembler des musiciens tenant un discours semblable sur la création musicale. Il s'en dégage une identité artistique et professionnelle qui va entraîner une tentative de définition de la pratique que nous exposerons dans le second chapitre. Nous verrons aussi que cette identité est assez forte pour permettre à cette pratique musicale de s'inscrire dans un réseau local et international et qu'elle suscite la critique de la part d'autres milieux de la création musicale, notamment celui de la musique contemporaine. Ce dernier point aurait pu orienter notre cadre théorique vers les analyses de Bourdieu concernant la structure du champ artistique. Cela montrerait par exemple comment les différents agents de la musique actuelle sont en position de concurrence avec celui de la musique contemporaine et des autres milieux de création pour acquérir une forte légitimité sociale ou autrement dit un capital symbolique important. Selon Bourdieu qui explique la structure d'un champ, il s'agit :

«(...) [d'] un *état* du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures. Cette structure, qui est au principe des stratégies destinées à la transformer, est elle-même toujours en jeu : les luttes dont le champ est le lieu ont pour enjeu le monopole de la violence légitime (autorité spécifique) qui est caractéristique du champ considéré, c'est-à-dire, en définitive, la conservation ou la subversion de la structure de la distribution du capital spécifique.» (Bourdieu, 1984, p. 114)

Il va sans dire que la musique actuelle est une pratique musicale en quête de légitimité sociale, mais elle ne puise cette légitimité dans la lutte avec la musique contemporaine ou d'autres milieux de la création musicale. Elle essaie plutôt d'en faire abstraction et de s'inscrire dans des réseaux qui diffusent le même type de musique. C'est pour ces raisons que nous avons minimisé

l'approche théorique de Bourdieu. L'originalité de la thèse repose sur une approche spécifique des milieux de l'art en tant que réseaux sociaux et professionnels. Cette approche est appliquée à d'autres domaines artistiques comme la littérature.

À titre d'exemple, Michel Lacroix (2003) qui s'appuie sur les théories de Vincent Lemieux (2000) dans son étude de deux revues littéraires⁷, compare l'analyse structurale de réseau avec la perspective théorique de Bourdieu et son concept de champ. Selon lui, les deux perspectives ne donnent pas les mêmes résultats parce qu'elles s'opposent sur plusieurs plans :

«Là où, dans le champ, l'individu est influencé et dominé par le système de relations objectives entre les positions ou entre les prises de position, agi malgré lui et souvent inconsciemment par des forces extérieures sur lesquelles il n'a pas de pouvoir, dans le réseau une interaction a lieu entre la structure formée par l'ensemble des relations concrètes et le travail relationnel effectué au sein de cette structure par l'individu.» (Lacroix, 2003, p. 482)

Lacroix privilégie l'approche des réseaux parce qu'elle lui permet de prendre en compte les relations concrètes et intersubjectives ainsi que l'identité multiple de l'acteur social. Il peut alors mettre à jour des liens qui avaient jusqu'à maintenant défié les analyses réalisées sur son objet de recherche.

Ce qui nous amène à la partie théorique et méthodologique exposée dans le chapitre 3. Nous répondrons de façon théorique aux questions soulevées par la professionnalisation du milieu artistique de la musique actuelle, à savoir le développement d'une avant-garde, sa marginalité par rapport aux produits de

⁷ Il s'agit de *La Nouvelle Revue française* et *La Relève*.

divertissement dans un contexte de mondialisation, le passage du statut d'amateur à celui de professionnel, etc. Nous montrerons que la mondialisation n'a pas fait qu'accélérer les processus économiques et culturels amorcés dans les périodes d'internationalisation, elle a aussi contribué à renforcer la spécificité des référents identitaires. Cette spécificité s'est développée dans des réseaux qui sont des ressources importantes pour maintenir la pratique artistique. Ce qui a pour effet d'étendre les critères et les standards esthétiques qui ne sont plus définis par un pôle reconnu, mais par plusieurs en périphérie. On pourrait parler de «mondes de l'art» comme les définit Becker⁸, mais nous n'avons pas privilégié cette démarche qui ne prend en compte que les interactions à l'intérieur d'un même monde de l'art et qui tend à placer les acteurs sociaux (musiciens, critiques, agents de tournée, etc.) au même niveau d'interaction puisqu'ils participent tous, d'une façon ou d'une autre, à une production collective musicale. Ces nouvelles formes d'art, comme la musique actuelle, acquièrent leur légitimité ailleurs que dans la confrontation avec ceux qui détiennent des standards plus légitimes. Elles s'appuient alors sur des réseaux locaux, nationaux et internationaux.

Nous montrerons aussi que les valeurs sociales que l'on retrouve dans le milieu de la musique actuelle sont en grande partie le produit d'un héritage social et musical provenant du jazz et du rock en tant que «mondes culturels» selon

⁸ Selon Becker (1988, p. 26), un monde de l'art représente «le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété des mondes de l'art.»

l'expression de Diana Crane. L'extension du réseau médiatique, le développement technologique et le plus grand accès aux études supérieures ont également favorisé l'acquisition des connaissances musicales par un public de plus en plus exigeant et diversifié. D'autres types de création artistique ont pu émerger à côté de celle provenant des institutions académiques et des industries culturelles. En nous appuyant sur la typologie de Samuel Gilmore, nous montrerons comment la flexibilité du milieu artistique de la musique actuelle peut favoriser la création et la diffusion musicales. Puis en nous appuyant sur la typologie de Diana Crane, nous montrerons comment un public peut se former à un type de musique bien spécifique et s'identifier aux valeurs sociales et culturelles que véhicule la musique actuelle. Il faut ajouter que le milieu artistique autogéré de la musique actuelle s'appuie sur l'autogestion comme mode d'organisation et comme espace critique et utopique de réalisation.

Pour cette raison, nous avons préféré deux études de cas qui nous semblaient les plus représentatives de cette pratique artistique et de son institutionnalisation progressive plutôt que de mener un inventaire exhaustif sur ce sujet. Les critères de sélection sont liés au rôle de pionniers qu'ont exercé les individus et les collectifs de production dans ce milieu artistique comme nous allons l'expliquer plus loin. Dans le chapitre 4, nous étudierons le cas des *Productions SuperMusique* et de leur étiquette indépendante *Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera* (DAME). Dans le chapitre 5, nous présenterons le cas du *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* (FIMAV) et de leur

étiquette *Victo* issus tous les deux du collectif de *Productions Plateforme*. Ces cas ont été choisis parce qu'ils représentent la professionnalisation de musiciens et musiciennes pionniers dans la musique actuelle et qui sont encore très actifs aujourd'hui. Il s'agit surtout de musiciens appartenant à ce que l'on pourrait appeler la «génération Ambiances Magnétiques», c'est-à-dire des individus que l'on retrouve dans la fondation du label DAME et des débuts du FIMAV. Chacun des cas décrit l'expansion de la musique actuelle en ville et en région, soit à Montréal et à Victoriaville. Même s'il est difficile de dissocier la carrière des musiciens et les maisons de productions et de distribution qu'ils ont mis sur pied, il sera question de l'ancrage de la musique actuelle à travers des organismes à but non lucratif et lucratif. L'objectif est de mettre à jour le discours qui sous-tend l'organisation de ce milieu et leur rapport à l'économie. Selon François Colbert, dans son article sur les subventions et le mécénat, «l'expression à *but lucratif* signifie que les actionnaires de la compagnie s'en partagent la propriété au prorata du nombre d'actions détenues, chaque actionnaire participant aux décisions à hauteur du nombre d'actions qu'il possède.» (Colbert, 2003 : 1108) C'est-à-dire qu'un actionnaire peut contrôler l'organisme s'il possède plus de 50% des voix. Cela est différent pour un organisme à but non lucratif :

«(...) ce sont les membres qui possèdent l'organisme. Chaque membre ne peut détenir qu'une voix. Personne ne peut donc contrôler seul cet organisme. De plus, les bénéfices réalisés par l'entreprise ne sont pas divisés entre les membres : (...) ils sont conservés par la compagnie et ne sont pas taxés.» (Colbert, 2003 : 1109)

Cela n'interdit pas à l'organisme de réaliser des profits par la billetterie par exemple. Les cas étudiés dans la thèse appartiennent aux deux catégories selon leur type d'activité et de diffusion comme on peut le voir par le tableau suivant :

Tableau I : Typologie des études de cas

	Organismes à but non lucratif	Organismes à but lucratif
Ville	Productions SuperMusique	DAME
Région	Productions Plateforme et FIMAV	Disques Victo

La construction de cette typologie et la singularité des deux cas qui s'y réfèrent, traduisent les différentes stratégies d'ancrage de la musique actuelle au niveau local, national et international et de la différence entre la culture en région et celle qui se déploie dans un grand centre urbain. Enfin, nous consacrerons le tout premier chapitre à une mise en contexte des éléments sociaux, historiques et culturels à l'origine de la musique actuelle. Notre hypothèse est que ce milieu artistique n'a pas seulement hérité du développement de nouvelles esthétiques, mais d'éléments sociaux structurants son milieu de création que l'on retrouve dans leur attachement à la marginalité de leur démarche artistique et de la forme autogérée de leur milieu professionnel. Nous reprenons cette hypothèse dans notre analyse en insistant sur plusieurs points. En effet, la professionnalisation de ce milieu artistique met en avant à la fois le contexte social et culturel des années 1970 qui a ouvert la voie à de nouvelles formes de création musicale, et la sociabilité qui s'est développée grâce à l'écoute et à la pratique collective de la musique chez les futurs musiciens de musique actuelle. Les moyens de

communication et l'accès plus grand aux études supérieures ont favorisé l'acquisition des connaissances sur ces nouvelles musiques. Le goût développé autour de ces nouvelles connaissances et la sociabilité créée par la pratique musicale collective sont deux facteurs importants dans le passage du statut d'amateur à celui de professionnel. En nous appuyant sur les travaux d'Olivier Donnat, nous montrerons que cela met en jeu deux types de capital social : l'un est culturel et provient des mutations sociales des années 1980 et l'autre est informationnel et est lié à la maîtrise des informations et des connaissances issues des nouveaux médias. Nous ferons aussi référence à la double professionnalisation des musiciens de musique actuelle qui ont dû apprendre à gérer leur milieu professionnel tout en développant leur carrière.

La transmission du goût pour la musique actuelle est très importante pour élargir le public. En nous appuyant sur un article de Simon Frith, nous montrerons comment le fait de se rapprocher de la musique populaire comme le souhaitent les musiciens de musique actuelle, rejoint les idéaux d'authenticité et de sociabilité. L'univers culturel que les musiciens de musique actuelle ont construit renvoie à différentes façons de s'approprier la culture. C'est aussi en cela que doit être différenciée la socialisation traditionnelle à la musique telle qu'on peut la retrouver dans l'analyse du capital culturel selon Bourdieu, et la sociabilité développée à travers une communauté de goût et de pratique. Cette communauté de goût s'est grandement développée à travers les réseaux dans lesquels les musiciens de musique actuelle évoluent. En nous appuyant sur les

théories de Samuel Gilmore et celles d'Andrée Fortin, nous montrerons en quoi les réseaux s'appuient sur à la fois sur des passeurs qui font le pont entre plusieurs territoires, sur des parrains qui légitiment des événements musicaux et sur des réseaux culturels et communautaires préexistants. L'analyse des réseaux, de leur histoire et de leur structure peut donc s'avérer très pertinente selon l'objet de recherche.

3. Comment définir la musique actuelle ?

Il n'est pas facile de donner d'emblée une définition précise de la musique actuelle comme il est possible de le faire avec le rock par exemple, malgré les tendances qui existent au sein de celui-ci (hard rock, art rock, rock alternatif, etc...). Trois composantes essentielles permettent de reconnaître la musique actuelle des autres musiques : elle possède un son spécifique qui se caractérise par sa démarche exploratoire et par son style improvisé. Elle se distingue aussi par sa forme, c'est-à-dire par la prédominance des ensembles et des solos successifs comme dans le jazz. Sa spécificité tient également à son instrumentation empruntée surtout au jazz (saxophone, synthétiseur, percussions, etc...). Il n'y a que très rarement du piano ou du violon, des instruments trop identifiés à la musique «classique» écrite. C'est pourquoi on retrouve dans la musique actuelle, des éléments du folklore, du rock, du jazz, de la musique contemporaine, de l'électroacoustique et de la musique improvisée. Tous ces éléments ne sont pas présents dans une même œuvre ou dans une même performance. Il faut plutôt parler d'une combinaison de certains éléments

qui vont servir à l'expression d'un autre langage musical, celui de la musique actuelle. Suivant ces combinaisons et en fonction de la prépondérance de l'un ou de plusieurs éléments musicaux, il serait possible de dégager plusieurs sous-tendances à l'intérieur de la musique actuelle. Le but de cette opération est de montrer la diversité musicale qui existe sous le terme générique de musique actuelle.

Les musiciens peuvent, en effet, participer à plusieurs projets et ont différents collaborateurs qu'ils connaissent souvent très bien grâce à la petite taille de leur milieu artistique. Par ailleurs, les emprunts faits par les musiciens de musique actuelle à différentes traditions musicales pour réaliser une nouvelle œuvre sonore, supposent au moins une forme de connaissance et de transmission culturelles qui ne se manifeste pas nécessairement par le passage dans une institution d'enseignement, mais par la pratique autodidacte de la musique. En effet, la plupart des musiciens en question sont autodidactes. Il s'agit donc de mettre également en évidence les conditions sociales et historiques qui ont permis à plusieurs de ces musiciens de connaître des courants musicaux et leurs figures emblématiques.

Une définition provisoire de la musique actuelle consisterait à prendre en compte son côté esthétique qui s'appuie sur l'expérimentation sonore et sur la forme musicale improvisée, ainsi que le discours social sur cette musique. En effet, les musiciens de musique actuelle se réclament d'un art populaire,

accessible, en dehors des conventions académiques et des circuits commerciaux des produits culturels. Pourtant, c'est bien à un public d'initiés que leur musique s'adresse et pour cette raison, ils ne sont pas loin des théories sociologiques développées sur les avant-gardes et leur problème de réception auprès d'un large public. Par ailleurs, la culture alternative sur laquelle se fonde en partie leur sentiment d'appartenance à ce milieu de créateurs les distingue d'autres milieux de la création musicale comme celui du milieu de la musique contemporaine, associé à la pratique d'une forme principalement écrite de la musique du XX^e siècle et enseignée dans les universités, ce qui n'est pas sans provoquer parfois certaines tensions ou à tout le moins, un débat entre ces deux types de création⁹.

La musique actuelle est aussi à distinguer de la musique «nouvel-âge» au contenu parfois ésotérique et au discours axé sur la croissance personnelle des individus. Elle est aussi à distinguer des «musiques actuelles» telles qu'elles sont définies en France et qui englobent des types plus larges de musique : rap, techno, musiques du monde, etc¹⁰, bien que l'aspect contre-culturel puisse les rapprocher à certains égards (Malfettes, 2000).

⁹ Pour un exemple de ce débat, lire CIRCUIT, vol. 6., no. 2, PUM, Montréal, 1995 et CIRCUIT, vol. 1, no.2, PUM, Montréal, 1991. Voir aussi l'essai de Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, Éditions La Lettre Volée, Bruxelles, 1999.

¹⁰ L'Officiel de la musique (2001), guide-annuaire des musiques actuelles édité par l'IRMA (le Centre d'informations et de ressources pour les musiques actuelles), qui depuis 1998 a pour mandat de recenser «l'ensemble des acteurs intervenant dans son quotidien et son développement, soit près de 25000 contacts», classait les musiques actuelles en 6 catégories esthétiques différentes elles-mêmes subdivisées : 1) jazz, blues, afro-cubain, musiques improvisées, 2) chanson, jeune public, variétés, 3) hip-hop, R&B, Dub, soul, ska, reggae, ragga, 4) électronique, nouvelles musiques, ambient, house, jungle, Trip-hop, acid-jazz, 5) traditionnel

D'autre part, si la musique actuelle au Québec se veut un art populaire, peu de compromis se font avec des formes plus mélodiques, considérées comme étant plus accessibles auprès du public, telles que le revendiquent par exemple d'autres musiciens comme les «Mélodistes indépendants» (Daveluy et coll., 1996). Quant à l'organisation du milieu en lui-même, c'est la forme autogestionnaire, doublée d'un relatif soutien de l'État, qui prédomine. Tout pousse alors à considérer la musique actuelle comme un «outsider art» qui vit dans les circuits non-commerciaux de la musique et qui cherche à remettre en question les catégories conventionnelles de l'art.¹¹ Dans les chapitres qui suivent, nous espérons mettre en relief les enjeux qui traversent ce milieu et offrir une meilleure compréhension de ce phénomène social et musical. Cette étude ne prétend pas être exhaustive, mais a pour but de présenter des éléments pertinents pour une recherche plus approfondie du milieu de la musique actuelle au Québec dans la perspective éventuelle de la comparer avec d'autres milieux de la création musicale. Le titre de la thèse recouvre l'effort de synthèse des différents enjeux sociaux qui traversent ce milieu musical en s'arrêtant sur les cas fondateurs de cette pratique artistique.

et world, 6) inclassable et transversal (ex : «Les Tambours du Bronx», percussions industrielles sur bidons).

¹¹ L'expression «outsider art» est empruntée à Vera L. Zolberg et Joni Maya Cherbo (eds.), *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

CHAPITRE 1

À L'ORIGINE DE LA MUSIQUE ACTUELLE

Dans ce chapitre, nous allons mettre en évidence les facteurs qui sont à l'origine du développement de la musique actuelle au Québec. Ceux-ci sont de plusieurs ordres : historique, social, artistique et esthétique. Si nous tenons à distinguer ces ordres de faits, c'est pour mieux arriver à contextualiser les débuts de la musique actuelle comme phénomène social. C'est ce que le sociologue de la musique Ivo Supicic nomme une «typification des liens et des rapports établis, [entre autres] par l'histoire sociale de la musique entre faits musicaux en tant que faits artistiques et faits sociaux extra-musicaux en tant que faits sociaux.» (Supicic, 1971, p. 18).

Autrement dit, il s'agit de repérer à travers les événements et les changements qui sont survenus dans l'histoire du Québec, les faits qui ont exercé une pression sociale significative sur les aspirations individuelles et collectives des musiciens et sur le développement de leur pratique artistique. Cette étape est fondamentale pour approfondir les valeurs auxquelles les musiciens de musique actuelle s'identifient encore aujourd'hui et pour comprendre les choix esthétiques qui les différencient des autres communautés de musiciens.

⁹ L'expression «outsider art» est empruntée à Vera L. Zolberg et Joni Maya Cherbo (eds.), *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge, Cambridge

En effet, lors de l'analyse de nos sources documentaires, nous avons constaté que le discours des musiciens pour qualifier leur pratique artistique, faisait référence non seulement à des techniques et à des esthétiques spécifiques (que ces techniques soient empruntées, reproduites ou inventées), mais aussi à des événements historiques, à des mouvements sociaux ainsi qu'à des manifestations artistiques qui ont marqué, à la fois, leur milieu de création et leur carrière individuelle.

Les faits historiques et sociaux auxquels font souvent référence les musiciens de musique actuelle, sont directement liés au contexte de l'après-guerre dans les années 1950 et à celui entourant la *Révolution Tranquille* dans les années 1960 puis 1970 au Québec, même si ces musiciens sont plutôt les héritiers que les véritables acteurs de ces années de changement. Ces trois décennies ont été marquées par un mouvement des idées qui s'est concrétisé par des changements sociaux auxquels ont pris part les artistes et les intellectuels à l'encontre du gouvernement conservateur québécois de Duplessis (1944-1959) (Tétu de Labsade, 2001). Le gouvernement suivant de Jean Lesage a profité de ce contexte d'émancipation, soutenu par l'idée de progrès social,

pour construire un État-providence lançant le Québec dans la modernité (Fournier, 1986).

Accompagné par un élan nationaliste, la société québécoise a aussi été traversée par des débats communs à la plupart des sociétés occidentales portant sur le droit des travailleurs et le droit des femmes. Les mouvements engendrés par la syndicalisation et le féminisme n'ont pas été les seuls à provoquer des changements. Des faits extérieurs au Québec comme la guerre du Vietnam ont développé d'autres mouvements, notamment ceux en faveur de la paix et de l'environnement.

Concernant les milieux de l'art au Québec, ces changements ont favorisé la remise en question des pratiques de création (en musique, en arts visuels, etc.) selon l'enseignement classique ainsi que le statut des artistes. Certains événements comme *La semaine internationale de musique actuelle* (1961), *l'Infonie* (1967) ou *l'Osstid'cho* (1968) témoignent de la découverte et du développement de nouvelles esthétiques, de l'expérimentation de nouvelles technologies et de la politisation des artistes. Comme nous le verrons plus précisément tout au long de ce chapitre, les courants de la musique expérimentale, du *free jazz*, de l'électroacoustique, de la contre-culture rock et même du folklore ont largement inspiré, d'un point de vue esthétique, les musiciens de musique actuelle.

1. Contexte social d'émergence de la musique actuelle au Québec

1.1. Le terme musique «actuelle» : une appellation différenciée selon les milieux de création aujourd'hui

Si l'étude sociologique de la musique actuelle consiste à rendre compte de l'émergence et de l'institutionnalisation progressive d'une partie de la création musicale québécoise des deux dernières décennies, la première utilisation même du terme musique «actuelle» remonte aux années soixante. Comme nous le verrons plus loin, la première génération de musiciens qui ont qualifié leur pratique musicale d'«actuelle», a continué sa carrière dans la composition écrite et l'enseignement universitaire. Ce n'est pas le cas des musiciens de musique actuelle dont il est question dans cette thèse : ils font partie de la génération suivante, née au début des années soixante et qui n'appartient pas au milieu universitaire.

Nous rappelons que cette seconde génération est principalement composée de musiciens autodidactes qui pratiquent l'improvisation plutôt que la musique écrite. Sans nous attarder tout de suite sur les caractéristiques sociales de cette génération et de ses pratiques artistiques, il faut souligner que sa conception de la création est un facteur de distinction des autres milieux de la création musicale. Cette conception est aussi liée à un mode de vie et un type

d'interactions sociales et organisationnelles spécifiques (coopération de production et de distribution, associations à but lucratif et non-lucratif) sur lesquelles nous nous pencherons dans les chapitres quatre et cinq, lors des études de cas.

Aujourd'hui, le terme musique «actuelle» désigne un milieu spécifique de la création musicale québécoise qui a pris son essor dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et qui s'est doté d'un réseau local, national et international de diffusion. Cependant, s'il désigne une communauté spécifique de musiciens, une certaine confusion entoure toujours le terme «musique actuelle». Comme nous l'avons déjà noté, les compositeurs de musique écrite emploient parfois indifféremment les termes *musique actuelle* et *musique contemporaine* pour désigner leur milieu de création qui n'inclut pas la communauté de musiciens autodidactes dont il est question ici. Par contre, les musiciens autodidactes ne qualifient jamais leur pratique musicale de *musique contemporaine* selon nos sources, c'est-à-dire les biographies et les documents produits par les organismes de musique actuelle. Ils se sont plutôt appropriés le terme de musique actuelle à l'intérieur duquel il coexiste plusieurs tendances liées à l'improvisation. Il est important de le souligner car il traduit la volonté des musiciens autodidactes de se démarquer du milieu académique qui se consacre également à la création musicale en plus de l'interprétation du répertoire du XX^e siècle. Cela révèle aussi le degré de visibilité et la

reconnaissance de cette communauté de musiciens et de leur pratique musicale qui sont de moins en moins ignorés par les institutions savantes, les médias locaux et les organismes subventionnaires.

Dans les lignes suivantes, nous allons voir que, si cette appellation «musique actuelle» a été utilisée par deux générations différentes de musiciens qui n'ont pas de filiations institutionnelles, il est possible de repérer quelques points communs à leurs discours et à leur pratique musicale, notamment dans l'ouverture à des musiques qui ne sont forcément toutes écrites. D'une part, certains types de discours sur la création hérités des avant-gardes européennes (École de Vienne, Darmstadt) et nord-américaines ont remis en question la consonance musicale et ont valorisé la musique «vivante» voire improvisée et la fusion avec les arts d'installation et de performance (musique expérimentale). D'autre part, le besoin de renouveau esthétique amorcé bien avant la seconde guerre mondiale et les débats favorisant l'expérimentation sonore ont été accompagnés par la recherche sur la nouvelle lutherie¹⁰ et les nouvelles méthodes d'enregistrement de la musique (Guérin, 1984 et 1992). Ce qui a eu pour effet d'augmenter la population d'amateurs et de professionnels de ces techniques. À partir de la moitié des années 50, cette

¹⁰ Instruments électriques : piano, orgue, guitare, vibraphone, puis synthétiseur (1960) et centres de recherche comme l'IRCAM (1975), etc.

population est suffisamment importante pour que soient organisés de nouveaux festivals.

1.2. La semaine internationale de musique actuelle (1961): des racines communes aux différents milieux de la création musicale d'aujourd'hui

Quelques clés de lecture sont nécessaires pour comprendre les multiples démarcations entre différents types de création musicale existant aujourd'hui au Québec et qui sont associés de près à la musique actuelle. Tout d'abord, il faut noter que le terme de musique *actuelle* est apparu officiellement en 1961 à la *Semaine Internationale de Musique Actuelle*¹¹ organisée par le compositeur Pierre Mercure¹². L'intention de Mercure, conscient d'assister à une «véritable révolution de l'acte créateur»¹³, était de faire connaître à la

¹¹ Cet événement a eu lieu du 3 au 8 août 1961. Selon le programme, on pouvait y retrouver les catégories suivantes : musique instrumentale, musique électroacoustique, musique mixte, danse et film expérimental. Parmi les musiciens, il y avait Earle Brown (USA), Morton Feldman (USA), Serge Garant (Québec, Canada), Edgard Varèse (USA), Mauricio Kagel (Argentine), Bruno Maderna (Italie), John Cage (USA), Pierre Schaeffer (France), Cioni Carpi (Canada), Milke Keleman (Yougoslavie), David Behrman (USA), Toshi Ichianagi (Japon), Christian Wolff (USA), Mireille Chamass (France), Pierre Mercure (Québec, Canada), Richard Maxfield (USA), Yoko Ono (Japon), Wlodzimerz Kotonski (Pologne), Krzysztof Penderecki (Pologne), Norman McLaren (Canada), Gyorgy Ligeti (Hongrie), Louis Portugais (Canada), Luigi Nono (Italie), François Mache (France), Milton Babbitt (USA).

¹² Pierre Mercure (1927-1966), compositeur canadien. Il a commencé par étudier le piano, puis le violoncelle, la trompette, la flûte, l'orgue et le basson. Parallèlement à ces études de musique, il a étudié les mathématiques et la philosophie au sein d'un collège classique français. Il s'inscrit en même temps au Conservatoire de musique de Montréal. Wilfried Pelletier l'engage comme bassoniste dans l'Orchestre symphonique de Montréal en 1946. Quatre ans plus tard, il retourne étudier la composition auprès de Claude Champagne. Ses oeuvres les plus importantes sont *Kaléidoscope* (1948) et *Pantomime* (1948). Une bourse du gouvernement du Québec obtenue en 1948 lui permet d'aller étudier auprès de Nadia Boulanger à Paris. En 1952, Pierre Mercure produit des émissions de télévision à Radio-Canada et crée le programme, L'Heure du concert. Il est reconnu pour sa recherche permanente de nouvelles sonorités autour de la musique concrète et de la musique électronique.

¹³ Programme de la Semaine Internationale de Musique Actuelle, août 1961, archives personnelles de Marie-Thérèse Lefebvre, Faculté de Musique, Université de Montréal.

population canadienne, les nouvelles tendances de la création musicale, particulièrement étatsunienne, après la seconde guerre mondiale et de montrer que celles-ci étaient étroitement liées au renouvellement et à la fusion avec d'autres arts comme la poésie, la danse, le cinéma et les arts plastiques. Le festival était donc à l'image de ce renouveau esthétique et présentait des performances de partout dans le monde.

Après coup, le compositeur de musique contemporaine, Clermont Pépin a noté qu'une certaine homogénéité était ressortie du festival: «(...) caractéristique commune à toutes les œuvres entendues aux cinq concerts : l'*Annihilation totale* du concept de Temps et de Mesure tel qu'en usage depuis des siècles ; divisions et subdivisions régulières, irrégulières et irrationnelles.» (Pépin, 1961, p. 31) Plusieurs compositeurs dont John Cage, s'étaient également démarqués par une utilisation non conventionnelle des instruments et par un instrumentarium inventé. À cela, Pépin a ajouté :

«(...) nous assistons à l'éclosion d'une ère nouvelle qui sera témoin d'une telle évolution qu'il n'est pas impossible qu'éventuellement elle engendre un *nouvel art*. Au près des possibilités innombrables et combien riches de tous ces nouveaux procédés compositionnels, Boulez semble bien terne.» (Pépin, 1961, p. 31)

En appelant, suite à ces déclarations, à une réédition du festival et de la fondation d'un centre de recherche calqué sur ceux de Paris, Cologne, Milan et Tokyo, Pépin reconnaissait alors la légitimité de certains pôles internationaux de création musicale et de leurs orientations esthétiques. On

peut noter au passage que, pour ce compositeur, Boulez faisait déjà figure de «vienne garde» en 1961.

Plus récemment, un autre festival de cette envergure, c'est-à-dire un festival international mettant en scène les musiciens consacrés du moment, a eu lieu au Québec en 1990 avec la tenue, pour la première fois hors des États-Unis, du festival *New Music America*¹⁴. Entre temps, des filiations esthétiques ont, comme nous le verrons plus loin, dissocié le milieu de la *musique contemporaine* telle qu'enseignée dans les universités, les conservatoires ou les centres de recherche musicale et celui de la *musique dite actuelle* appartenant davantage à un réseau marginalisé, et cependant très actif, de créateurs tournés principalement vers l'improvisation. Chacun de ces milieux a (ou a eu) son festival, *Musiques au Présent* pour les premiers et le *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* pour les seconds. Depuis 2001, un autre festival, *Montréal Nouvelles Musiques* rassemble les diverses tendances des musiques de création.

1.3. Les précurseurs : vers la modernité

Il y a bien sûr eu des précurseurs à la tendance moderne représentée à la Semaine internationale de musique actuelle de 1961. Selon Marie-Thérèse

¹⁴ Ce festival a eu lieu du 1^{er} au 11 novembre 1990 à Montréal. Rebaptisé pour l'occasion, *Montréal Musiques Actuelles*, celui-ci a réveillé de vieilles controverses de part l'éclectisme des présentations. La revue de musique *CIRCUIT* (Vol 1, n. 2, PUM, Montréal, 1991) y a consacré une partie d'un de ses numéros.

Lefebvre, les pionniers de la modernité musicale au Québec sont ceux qui, dans les années 1910 et 1920, étudient en Europe et côtoient les milieux d'avant-garde français comme Léo-Pol Morin, cofondateur de la revue *Le Nigog* en 1918. Plusieurs compositeurs et interprètes affichent alors clairement leurs goûts, révolutionnaires pour l'époque, pour Debussy, Ravel, Satie et le groupe des Six. Le Québec, plus conservateur dans les années 1930, favorise pourtant davantage la diffusion de la musique religieuse ainsi que de la musique profane classique française. De sorte que la musique allemande de l'entre-deux guerres, représentée particulièrement par Schoenberg, Berg et Webern demeure peu connue, même si, dès 1927, quelques pièces de Schoenberg et même Bartok sont jouées à l'initiative de Léo-Pol Morin.

La création musicale de cette période se caractérise surtout par ses liens avec le discours nationaliste et par une recherche liée à l'inspiration folklorique plutôt que d'être en rupture avec le passé et d'incarner la modernité. Ce sont dans les œuvres et les écrits de Rodolphe Mathieu de 1915 à 1930 qu'il faut voir l'origine de la modernité musicale au Québec. En effet, selon Lefebvre (1986), sa musique revêtait déjà dès 1915 une forme atonale. Ses discours critiquent fortement l'allégeance à l'harmonie et le retour au folklore. Ce nouvel état d'esprit concernant la création musicale prendra ses assises avec la

génération suivante, celle des années 50. On doit cependant les premiers changements dans le discours et les oeuvres aux actions des Claude Champagne, Léo-Pol Morin et Rodolphe Mathieu.

«C'est donc dans ce climat d'indifférence [celui des années 1918-1948], sinon d'hostilité, que s'infiltré lentement l'idée de la modernité musicale, d'abord par la formation d'un programme d'enseignement en composition avec Claude Champagne, par la diffusion, ensuite, d'un répertoire nouveau avec Léo-Pol Morin et, enfin, par la publication d'écrits contestataires par Rodolphe Mathieu. Par contre, les œuvres musicales qui témoigneront de ce nouvel esprit apparaîtront avec la génération suivante.» (Lefebvre, 1986, p. 179)

Le discours hérité des avant-gardes européennes n'est pas le seul à avoir provoqué des changements dans la communauté artistique québécoise du milieu du XX^e siècle. En effet, le désir d'émancipation envers le cléricisme et les élites bourgeoises qui a mené plus tard à la Révolution tranquille des années 1960, a été marqué, entre autres, par une série de manifestes, un renouveau pédagogique et une forte professionnalisation du milieu artistique (Bellavance et Fournier, 1995 ; Laplante et Bellavance, 2001). Marcel Fournier, en faisant référence au *Manifeste du Refus global*¹⁵, dans son ouvrage sur l'entrée du Québec dans la modernité, souligne l'ampleur de ce changement qui s'étendait autant aux milieux artistiques qu'aux cercles intellectuels. À cette époque, il ne s'agissait pas uniquement d'une remise en question, par les partisans de l'art «vivant», de l'autorité qui était en charge de l'éducation scolaire, c'était aussi selon lui: «une contestation du “bon goût” et

¹⁵ Manifeste artistique publié en 1948 par Paul-Émile Borduas et cosigné par 15 autres artistes. Pour le texte complet, voir la nouvelle édition, P-E. Borduas, *Refus global et autres écrits*, L'Hexagone, Montréal, 1997.

plus largement du capital culturel propre à divers groupes et fractions de classes, en particulier la petite bourgeoisie traditionnelle et certaines fractions de la bourgeoisie anglophone.» (Fournier, 1986, p. 219).

1.4. Des Manifestes artistiques à l'institutionnalisation de la musique

Plusieurs événements musicaux vont accélérer la diffusion de la musique d'avant-garde. Gilles Lefebvre crée en 1949 les *Jeunesses Musicales du Canada*. Jean Vallerand devient le nouveau critique musical au quotidien montréalais *Le Devoir* en 1951 et écrit plusieurs textes sur les nouvelles formes de la musique québécoise. Jean-Papineau Couture, quant à lui, collabore à la création d'un cours d'acoustique et de composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, et organise en 1954 le Comité des concerts de la *Ligue Canadienne des Compositeurs* fondée à Toronto en 1951. En mai 1954, a lieu un premier concert de musique contemporaine organisé par François Morel, Gilles Tremblay et Serge Garant, où sont entendues «en première» des oeuvres de Messiaen, Webern, Boulez ainsi que des pièces de Garant, Morel et Tremblay. L'absence de points de repères et la nouveauté de ces pièces soulèvent quelques polémiques. Malgré tout, Garant réitère l'année suivante en présentant un autre événement de même nature soulignant cette fois le 10^e anniversaire de la mort d'Anton Webern. Si les auditeurs semblent déstabilisés par ces oeuvres nouvelles, on remarque que ces deux événements

auront des répercussions sur la création des oeuvres subséquentes. On assiste à la naissance d'un nouveau répertoire musical.

Les années soixante ouvrent la voie à de nouvelles collaborations de compositeurs canadiens et européens. La diffusion et l'animation d'émissions consacrées à la musique contemporaine, notamment par Maryvonne Kendergian¹⁶, vont favoriser une meilleure connaissance de ces nouvelles musiques. Plusieurs concerts sont diffusés ainsi que des entrevues aussi avec entre autres Stockhausen et Varèse à l'antenne de Radio-Canada. Gilles Tremblay, après un long séjour en Europe, présente en 1960, un concert électroacoustique au *Centre des Jeunesses Musicales* à Orford. Ces nombreuses initiatives permettent de donner naissance en 1966 à la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et de découvrir le talent des jeunes compositeurs dont les oeuvres sont entendues durant l'Exposition universelle de 1967 à Montréal.

On assiste aussi durant les années soixante à la formation de plusieurs ensembles musicaux et groupes de jazz ainsi qu'à la multiplication des chansons engagées et d'événements spéciaux qui sont encore vifs dans la mémoire collective des Québécois. Parmi ces événements, on peut penser à

¹⁶ Maryvonne Kendergian a enseigné à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. D'origine arménienne, elle est née en 1915 en Turquie. Elle obtient sa citoyenneté canadienne en 1960. Elle a beaucoup contribué à l'essor de la musique contemporaine par son enseignement, ses entrevues de musiciens à Radio-Canada et par son rôle d'animatrice au sein

l'Infonie en 1967 ou encore à *l'Osstidcho* en 1968, qui ont mis de l'avant les aspirations sociales des créateurs de cette époque sur un plan local et international. C'est ce que nous allons exposer dans la partie suivante.

1.5. Du jazz au rock à Montréal : *L'Infonie* et le *Quatuor de Jazz Libre*

À côté de la musique contemporaine qui se développe, d'autres univers musicaux comme celui du free jazz et du rock s'imposent au Québec dans les années soixante. Ils auront une influence sur les musiciens de musique actuelle qui y puisent des éléments techniques, notamment ceux liés à l'improvisation, et des comportements sociaux liés à l'aspect contre-culturel que revêtent ces pratiques musicales. Nous verrons plus loin dans cette partie que ces univers ont souvent fusionné et que des musiciens de musique actuelle renvoient l'origine de leur pratique artistique à ce contexte de fusion pour expliquer ce qui les ont incités une dizaine d'années plus tard à faire de la musique et à développer leur propre univers musical. Par exemple, au retour d'une tournée européenne, voici comment la musicienne Danielle P. Roger caractérisait la musique actuelle :

«C'est une musique issue de l'improvisation, (...). Je n'ose parler de jazz : au contraire ça s'est souvent démarqué à partir du rock, d'un certain rock fusion. En périphérie Zappa et Carla Bley ont ouvert le chemin mais c'est surtout en Europe que ces explorations se sont faites. C'est une musique qui peut être représentée ici par l'*EMIM* (Ensemble de Musique Improvisée de Montréal), l'ancien *Conventum, Montréal Transport* : j'ai l'air de les mettre dans le même sac, mais nous participons tous d'une même pensée musicale, autant du point de vue artistique que par rapport à l'industrie.» (Cauchon, 1985, p. E.6)

Nous verrons, lors des études de cas, comment le destin des groupes montréalais qui ont commencé en jouant un «certain rock fusion» ont continué vers une pratique musicale qu'ils désignent par «musique actuelle». Une partie de leur carrière a fortement à voir avec la rencontre, puis la reconnaissance de musiciens européens regroupés sous le nom de «Rock in opposition». *Rock in opposition* s'est formé en 1978 grâce au britannique Henri Cow, à partir de cinq *bands* européens¹⁷ qui jouaient depuis le milieu des années soixante. Le concept était de diffuser une musique à l'esthétique assez éclectique qui n'entrait pas dans les canons de l'industrie culturelle :

«A music that is difficult to pigeonhole, which embraces progressive rock, improvisation, folk forms and often extreme experimentation, drawing source from the musics of many cultures, and utilizing modern techniques and technologies.»¹⁸

Le britannique Chris Cutler (qui gère le label *Recommended Record*) et le français Ferdinand Richard (à la tête d'un festival de musiques de création en France) ont continué à développer et diffuser ces musiques. Ils sont régulièrement en contact avec les musiciens de musique actuelle du Québec ou de leur maisons de production et de distribution.

Cela montre qu'il existe une forme d'internationalisation de pratiques musicales constituées par un métissage de diverses sources musicales et qui

¹⁷ *Rock in opposition* est formé des cinq bands européens suivants : les italiens *Stormy Six*, les suédois *Samla Mamma Manna*, les belges *Univers Zero*, les britanniques *Henri Cow* et les français *Etron Fou Leloublan*.

¹⁸ Site Web de Chris Cutler, www.squidco.com/rer/RIO.html

sont diffusées en marge de l'industrie culturelle. Il y a des caractéristiques communes au développement de ce type de musique dans une grande partie des sociétés occidentales tout au moins, au point où l'on pourrait parler de phénomène musical.

D'ailleurs, Ron Eyerman et Andrew Jamison, deux théoriciens des mouvements sociaux interprètent ce contexte de fusion de différentes traditions musicales comme étant un mouvement culturel assez large pour se retrouver dans l'ensemble des sociétés occidentales dans les années 1960:

«In the 1960s, a pregnant mixture of acoustic folk and electrified rock music and eventually a creative recombination of a wide range of other musical genres -blues, gospel, jazz, even classical- spread a spirit of cultural pluralism through the airwaves by electronic means. This popular musical innovation process was, we claim, a major force in the collective will formation of a new generation, and source of fundamental cultural transformation in American society. (...) What characterizes the music of the late 1960s and early 1970s is the willingness to cross established boundaries, be they racial, social, regional, sexual, or genre-specific. The movement, now by all accounts in decline, had opened spaces for cultural experimentation.» (Eyerman et Jamison, 1998, p. 131 et p. 170)

Cette citation montre notamment comment la culture des années 1960 et 1970 encourageait le dépassement des frontières y compris celles des genres musicaux et amenait à en renouveler les formes dans une sorte d'esprit de pluralisme. Nous allons donc revenir, ci-après, sur le succès de la fusion des musiques rock, jazz et expérimentales au Québec en exposant quelques caractéristiques sociales et historiques de ces univers musicaux tels qu'ils se sont développés au Québec et notamment à Montréal.

1.5.1. Le développement du free jazz

Au milieu des années 1960, les musiciens montréalais de jazz doivent quitter leurs lieux traditionnels de rencontres exigés par l'organisation de *l'Exposition Universelle* de 1967. Ce qui a eu pour effet de faire disparaître ou de déménager des lieux connus consacrés au jazz comme le fameux *Black Bottom* qui a fermé et réouvert quelques rues plus loin. D'autre part, le jazz subit la concurrence du rock qui tend à attirer la relève gravitant autour du jazz. Il devient difficile à la fin des années 1970 de renouveler et de transmettre le jazz :

«Rock was everywhere. Swing and Latin rhythms had become old-fashioned, and bebop was on the defensive, taking shelter in a few speciality clubs and coffe-houses and seldom heard elsewhere in live performance.» (Gilmore, 1988, p. 227).

Ceux qui restent fidèles au jazz abandonnent le *be-bop* et se tournent vers le *free jazz* où le saxophoniste américain John Coltrane fait figure de leader. Ainsi, au début des années 1970, il n'est plus possible de parler de communauté vraiment homogène de jazz tant les musiciens prenaient différentes tendances.

Selon John Gilmore, trois principaux courants se sont alors développés: un «caution mainstream»; un courant de *free jazz* expérimental et un courant

hybride émergeant du jazz avec le rock. (Gilmore, 1988, p. 228). À Montréal, beaucoup de night clubs¹⁹ diffusaient du jazz dont le *Jazztek* (1966) qui est devenu lieu important après le *Black Bottom*. Des musiciens reconnus y ont joué tels que Lee Gagnon et Vic Vogel.

Le *free jazz* s'est, quant à lui, plutôt imposé progressivement après 1967. Il a vite été associé à un message d'émancipation et de liberté des peuples opprimés. Comme on le sait, le jazz symbolise l'émancipation de la communauté noire des États-Unis de la communauté blanche. À Montréal, les musiciens étant principalement blancs et anglophones, le combat associé à cette musique n'a jamais eu la même intensité. Mais il a eu un écho auprès du public et de la communauté de musiciens francophones dans le processus d'émancipation de la culture québécoise.

1.5.2. Le *free jazz* et le nationalisme québécois

Au début des années 1960, de nouvelles initiatives dans les esthétiques musicales inspirent une partie de la nouvelle génération. Comme nous l'avons évoqué, le *free jazz* a surtout un écho chez les francophones à cause de l'expression de liberté qui y est associée. Les années 1960, c'est aussi la montée du néo-nationalisme avec le gouvernement de Jean Lesage, mais aussi

¹⁹ Gilmore en énumère quelques-uns tels que The New Penelope, The Dream Lounge, The Playboy Club, Café Campus, Oliver's, the Winston Churchill Pub, The Downbeat, The Jazz Hut, Caesar's Palace, the Esquire, Jazztek, etc...

avec le *Front de Libération du Québec* (le FLQ) qui appelle à la révolte populaire. C'est dans ce contexte que naît, en 1967, le *Quatuor de Jazz Libre du Québec*.

L'improvisation collective, caractéristique majeure du Quatuor, se retrouvait aussi dans d'autres ensembles comme *L'Atelier de Musique Expérimentale* et *l'Ensemble de Musique Improvisée de Montréal* dont le fondateur Mathieu Léger, faisait également partie du *Quatuor de Jazz Libre du Québec*. Avant la formation du Quatuor en 1967, un band de musiciens avaient été formé autour de Jean Préfontaine. Par la suite, ces musiciens ont collaboré avec d'autres artistes comme Raoul Duguay et Walter Boudreau, fondateurs de *l'Infonie*. Comme événement artistique multidisciplinaire, *l'Infonie* peut être considérée comme très représentative de la période d'effervescence culturelle et de transgression des frontières établies dans laquelle se sentait plongée toute une génération d'artistes. Raoul Duguay en commente l'ambiance:

«Au début des années 70, une sorte de fureur de vivre envahissait les esprits et une fébrilité créatrice nous poussait à briser touttt [sic] les structures conventionnelles du spectacle. L'Infonie était la continuité, en plus joyeux et en plus fou, du Refus global de Borduas. Son approche esthétique était une fusion des arts, un happening joyeusal, un délire créateur. (...)Alors, de nouvelles manières d'exprimer la vie par l'art naissaient : cinéma direct, théâtre populaire, happenings, art optique, free jazz, musiques électronique, concrète et contemporaine.» (Raoul Duguay, 2000, p. 8)

Le fameux Quatuor, qui a participé à *l'Infonie*, s'est politisé à divers degrés selon les individus avec la montée du nationalisme québécois. Ce qui a eu

pour effet de créer certaines tensions internes qui se sont également traduites par des divergences esthétiques. Du coup, certains des membres du groupe sont restés dans le courant free jazz avec la volonté de ne pas imposer de structure et ont notamment collaboré à l'*Osstid'cho* avec Robert Charlebois et Louise Forestier ainsi qu'à l'*Infonie*.

D'autres musiciens, comme Walter Boudreau par exemple, se sont dirigés vers un type de musique qui demandait plus de structure et de discipline. Ces deux façons de voir le *free jazz* ont créé des tensions et, en 1970, *Le Quatuor Jazz Libre* finit par quitter l'*Infonie* comme l'explique Gilmore :

«Jazz libre's gravity and musical destructiveness clashed with l'Infonie joyous embrace of all musics from Bach to rock. Tensions frequently erupted into verbal battles. Jazz libre criticized Boudreau's music for being too structured, and Boudreau's himself for imposing his vision of l'Infonie on the rest of the band. Boudreau criticized Jazz libre for lacking discipline and musicianship.» (Gilmore, 1988, p. 252).

Chacun continue alors de son côté. En 1972, l'*Infonie* donne un dernier spectacle à l'aréna de l'Université de Montréal. Le Quatuor *Jazz libre*, après avoir été soupçonné de collaborer avec le FLQ au moment où le groupe habitait à Sainte-Anne de la Rochelle, retourne à Montréal en 1971 et produit des performances dans un café-concert, l'*Amorce*, jusqu'en 1974.

On peut voir alors que différents milieux de la création musicale coexistent à la fin des années 1960 et qu'esthétiquement, un contexte de fusion s'est

imposé au dépens du jazz traditionnel et du *free jazz*. Comme l'écrit Gilmore, il est même possible de parler d'un nouveau style musical:

«Musicians in the United States and Europe had been trying with the idea of combining jazz and rock since 1967. Younger musicians who had been raised on rock were looking to jazz for new ideas and colours; older jazz musicians were adding electric instruments and rock rhythms to their music in an attempt to hold younger audiences. It wasn't until the spring of 1970, however when Miles Davis recorded an album entitled *Bitches Brew*, that "jazz-rock", or "fusion" emerged as an identifiable new style of music with its own name». (Gilmore, 1988, p. 238)

Suite à ce genre d'événements artistiques, les esthétiques de la fin des années 1970 se fragmentent pour mieux se développer en fonction de leurs aspirations esthétiques notamment celle de ce nouveau courant fusionnant *free jazz* et rock. Ainsi, certains continuent sur la lancée de l'Infonie en proposant une musique très subjective en fusion avec d'autres arts et plus participative avec le public, d'autres se replient sur la composition écrite d'une nouvelle musique repoussant les limites de la consonance musicale, d'autres se tournent vers la musique improvisée et le jazz, d'autres encore s'aventurent dans l'électroacoustique, enfin certains autres musiciens restent attachés à une musique plus classique. On assiste alors à un éclatement des mondes musicaux, de leurs esthétiques mais aussi de leurs publics auquel s'ajoute un phénomène d'internationalisation. Selon Lefebvre :

«Les musiques acousmatiques, multimédia, mixtes, actuelles, contemporaines et expérimentales et autres ont leur ensemble de musiciens, leur public, leur revue, leur théâtre, leur émission radiophonique, et sont maintenant implantées dans un réseau international.» (Lefebvre, 1986, p. 225-226)

Cet éclatement des esthétiques musicales a conduit par la suite, à la diversification des mondes musicaux dans lesquels des principes aussi bien esthétiques qu'organisationnels se sont cristallisés. Le phénomène d'internationalisation, amorcé par le désir d'émancipation envers les élites cléricales et bourgeoises locales, a probablement accentué l'élan de syncrétisme vers lequel a tendu une nouvelle génération d'artistes. Cependant, tous n'y sont pas allés du même pas et certains ont préféré exprimer cette modernité musicale dans un cadre plus formel comme celui de l'université. Ce n'est pas le cas de la musique actuelle qui a créé son propre réseau de pratiques et de diffusion. Dans la partie suivante, nous allons voir plus précisément comment le milieu de la musique actuelle a pris un véritable essor dans les années 1980 à travers la fondation de plusieurs collectifs de production et de distribution.

2. Développement du milieu de la musique actuelle : l'essor des années 1980

De quelles esthétiques et de quelles controverses a hérité la création musicale québécoise au XX^e siècle ? Au regard des événements qui ont marqué les milieux de la création musicale depuis les années 1960, des filiations semblent être possibles entre ce qui regroupait et opposait les différents compositeurs présents à ces événements (notamment ceux que l'on a décrit précédemment) et ce que l'on peut retrouver aujourd'hui comme pratiques musicales et

comme discours les légitimant. Encore plus, nous pouvons même constater l'autonomisation de plusieurs milieux spécifiques de la création musicale d'aujourd'hui qui peuvent faire l'objet d'études sociologiques parce que leurs caractéristiques sociales sont plus faciles à cerner. C'est ce qu'a fait, d'une certaine façon, Nathalie Berger (1994) pour différencier les milieux de l'électroacoustique, de la musique contemporaine, de la musique actuelle et de la musique improvisée. Son but était de comprendre le chevauchement de ces différents milieux musicaux et d'identifier les personnes charnières qu'elle conceptualise par le terme d'«intersectant».

Les définitions proposées pour la musique actuelle et la musique contemporaine sont pertinentes pour comprendre la diversification des pratiques musicales de création. Ces définitions sont surtout opérationnalisables pour approfondir l'étude sociologique de l'une d'entre elles : la musique actuelle. Berger la définit comme :

«une musique polyculturelle issue d'une hybridation à divers degrés de jazz, de rock d'avant-garde, de musique contemporaine et de musique improvisée. Plusieurs créateurs œuvrant dans le milieu de la musique actuelle n'ont pas de formation musicale proprement dite, d'autres l'ont tout simplement mise de côté. La plupart d'entre eux se réclament de grandes affinités avec l'art populaire (...).» (Berger, 1984, p. 10)

Il faudrait ajouter maintenant le recours plus systématique au multimédia et à la musique strictement électronique. Elle la distingue de la musique contemporaine qu'elle définit de la façon suivante :

«La musique contemporaine se veut en continuité avec la tradition nord-occidentale des musiques classique, ancienne, romantique. Figurent dans cette catégorie des compositeurs du vingtième siècle détenant une formation académique. Une des caractéristiques majeures de la musique contemporaine a été sa rupture avec le système tonal des prédécesseurs (Beethoven, Mozart, Liszt, Bach, etc.). Cette déconstruction a favorisé l'exploration de paramètres musicaux autres que la mélodie conventionnelle (timbre, dissonance, expansion de l'harmonie), générant ainsi une variété de formes, de structures et de techniques nouvelles.» (Berger, 1984, p. 9)

Ces définitions mettent en évidence la distinction à faire entre ces deux types de création musicale en fonction de leurs «traditions» respectives, mais aussi en fonction du type de formation des musiciens (autodidacte ou académique). D'autant plus que les musiciens revendiquent l'une ou l'autre filiation esthétique suivant qu'ils appartiennent à l'un ou l'autre réseau professionnel.

La tension entre ces différentes esthétiques, bien qu'elle n'empêche pas certaines collaborations, se mesure plus facilement par le fossé qui s'est creusé entre l'improvisation, assez caractéristique de la musique actuelle sans en être l'apanage, et la composition. Non seulement, ces deux techniques ne sont pas issues de la même tradition culturelle, mais elles n'ont pas la même valeur, à la fois dans le sens commun et pour les spécialistes comme les musiciens. De façon péjorative, l'improvisation est souvent associée à un manque de cohérence, voire à une absence de forme. C'est tout le contraire qui est reproché à la composition. Celle-ci serait trop rigide puisqu'elle suppose l'écriture de l'œuvre avant son interprétation. Ces représentations

sociales de l'improvisation et de la composition musicales alimentent les tensions entre ceux qui reprochent à la musique actuelle, un manque de structure et ceux qui reprochent à la musique contemporaine, un trop fort académisme, voire du conservatisme. Dans la citation suivante, Michel Ratté revient sur les représentations qu'auraient les compositeurs des institutions savantes concernant l'improvisation :

«(...) si les compositeurs critiquent l'improvisation depuis les années soixante, c'est parce que, d'après eux, l'improvisation libre, qui a émergé de l'avant garde de la musique noire américaine avec une relative reconnaissance, et qui fut promue par des gens comme Vinko Globokar, prétend à une expression musicale qui mise d'une manière fondamentale sur la spontanéité, et s'illusionne sur la possibilité d'en faire émerger une forme. Il est d'ailleurs assez ironique de voir qu'au sein de l'institution savante, les improvisateurs ont de fait conféré à l'improvisation la même fonction idéologique que dans l'imaginaire populaire : improviser, c'était être libre, et par liberté, on critiquait l'ordre établi.» (Ratté, 1999, p. 170-171)

Même si, dans la culture occidentale, la musique improvisée n'a pas été toujours très valorisée, elle fait pourtant partie d'une longue tradition de la culture orale. On peut la retrouver à divers degrés sous différentes formes musicales : folklore, jazz, musique expérimentale américaine, etc. Chez les musiciens de musique actuelle, l'improvisation tient une grande place. Comme nous l'avons vu précédemment en décrivant le contexte social et artistique de fusion entre le rock et le jazz, une grande ouverture a été faite à de nouveaux langages esthétiques menant, dans le cas de la musique actuelle, à une sorte de métissage de différentes traditions musicales. Mais quels sont ces langages esthétiques qui ont forgé celui qui est propre à la musique

actuelle? Dans les sous-parties suivantes, nous allons nous arrêter sur ce qui constitue l'esthétique du *free jazz*, de la musique expérimentale et de la *new music*

2.1. Esthétique du *free jazz*

Si l'on prend le cas du *free jazz* américain, il est important de noter l'abandon progressif de la tonalité ainsi que de la pratique musicale en solo au profit de l'improvisation collective. Au milieu des années 1950, avant même que le *free jazz* existe, des musiciens tels que Miles Davis et Cecil Taylor²⁰ ont commencé à laisser les structures harmoniques du *be-bop*. Pourtant, le *be-bop* trouvait ses racines dans l'harmonie et la mélodie. Gilmore note que cette révolution du rythme s'est faite en accentuant les caractéristiques du *blues* et du *be-bop*. Ainsi, certaines lignes mélodiques pouvaient devenir discontinues et ponctuées de cris, de gloussements et d'autres sons vocaux instrumentaux venant du *blues*. C'est ce qu'on retrouve encore actuellement dans des pièces musicales de musique actuelle.

L'improvisation collective, l'autre caractéristique du *free jazz*, est aussi une composante majeure, mais pas exclusive, de la musique actuelle. Cette transition de la pratique musicale solo à l'improvisation collective, évoque les débuts du *New Orleans* comme l'écrit Gilmore :

²⁰ Ce dernier est invité régulièrement au Festival International de Musique Actuelle de

«Moreover, in abandoning a serie of solos by individual musicians in favour of collective improvisation by several musicians, the free jazz players were reviving-however unconsciously- the concept of improvised polyphony which had formed the basis of early New Orleans jazz. Free jazz sounded radically different -and often chaotic- because the young musicians were at the same time rejecting the conventions and musical structures which had made early New Orleans jazz intelligible to listeners while providing a clear role for each instrument in the ensemble.» (Gilmore, 1988, p. 232)

Quelques précurseurs du free jazz avaient commencé à abandonner les conventions rythmiques traditionnelles tels que Charles Mingus (1956) et Ornette Coleman. Ce dernier a réalisé, en 1960, un album intitulé *Free Jazz* (une improvisation collective non-stop). À la même période, le musicien montréalais Herbie Spanier, qui a fréquenté d'autres scènes musicales, notamment le *Hillcrest Club* de Chicago où il travaillait avec Paul Bley, pratiquait aussi le *free jazz*. Coleman a fait école chez Spanier (qu'il avait d'ailleurs déjà rencontré) comme chez d'autres musiciens montréalais tels que Cisco Normand, Nelson Symonds, Dougie Richardson et René Thomas. Ces derniers auront été influencés par les premières compositions de Coleman qui étaient plus mélodiques que celles du *free jazz*. Néanmoins, ils se seront essayés à l'improvisation en concluant que si le jeu était plaisant, il l'était moins à l'écoute.

Des musiciens de musique actuelle se disent d'ailleurs plus influencés par le jazz que par le rock par exemple, même si l'on trouve aussi l'inverse. Ils ont même des ensembles dédiés à figures emblématiques du jazz comme le trio

montréalais «Evidence» avec Jean Derome, Pierre Tanguay et Pierre Cartier, qui se consacre à la musique de Thelonious Monk²¹. Cet ensemble a notamment joué au *Off Festival de Jazz de Montréal* organisé par Michel Vanasse et Pierre Saint-Jack.

À partir des années 1960 et particulièrement après la Semaine internationale de musique actuelle, se multiplient les contacts avec la musique expérimentale américaine. De nombreux nights club montréalais font jouer des groupes états-uniens. Parmi des groupes de musique expérimentale, il y a le *Sun Ra Arkestra*. Nous allons exposer ci-après en quoi consiste la musique expérimentale américaine.

2.2. La musique expérimentale américaine : happening et performance

Une des figures emblématiques de la musique expérimentale est sans nul doute John Cage qui est encore une référence aujourd'hui pour plusieurs musiciens de différentes tendances musicales. Il est aussi associé aux «happenings» dont l'improvisation en constitue une large part. Selon Johanne Rivest (2003), un besoin de renouveau esthétique s'est fait sentir après la seconde guerre mondiale. C'est dans ce contexte que le happening a pu prendre sa place. Le happening remet en question le rôle traditionnel du

²¹ Voir l'album "Evidence", AM 028 CD

compositeur, de l'interprète et du public puisqu'il introduit une très grande mobilité à la fois dans la création, l'interprétation et la réception d'une œuvre:

«Au concept d'œuvre fermée et définitive, ils ont donc opposé celui d'expérimentation, qui permettait la présentation de pièces où dominaient la fragmentation, le collage, la permutabilité des sections et, surtout, qui cessait d'accorder à l'écrit l'importance qu'il avait graduellement prise depuis la Renaissance. Le provisoire prenait dès lors le pas sur la pérennité que permettent les œuvres entièrement écrites, et la notion de processus rivalisait avec celle de structure.»
(Rivest, 2003, p. 474)

Plusieurs termes désignent les différents procédés qui mènent à cette nouvelle forme d'expérimentation de la musique: *indétermination*, *œuvre ouverte*, *aléa*, *happening* et *improvisation*. En les décrivant succinctement, nous serons mieux à même de comprendre cette démarche artistique que partagent les musiciens de musique actuelle.

L'indétermination, selon Cage, doit permettre l'expérimentation de la musique sans qu'elle soit liée à des inclinations, des goûts ou des habitudes personnelles du musicien tels que l'on peut les retrouver dans l'improvisation. L'expérimentation doit recourir au hasard et à une certaine forme d'indétermination. Quant à *l'œuvre ouverte*, elle est soumise à un certain cadre de création, mais avec une certaine flexibilité, on laisse par exemple l'interprète improviser à certains endroits de l'œuvre. *L'aléa* représente notamment cette part d'imprévu et de spontanéité que peut avoir un interprète lors de l'exécution d'une œuvre.

Il faut noter que le *happening* fait intervenir d'autres formes artistiques que la musique, c'est un «décloisonnement des domaines artistiques eux-mêmes, alliant le sonore (parole ou musique), le visuel, le tactile ou les odeurs (...)» (Rivest, 2003, p. 478) On attribue souvent au happening une dominante théâtrale par la mise en scène des éléments qui expérimentent les sens. John Cage et les membres du groupe *Fluxus* sont des pionniers dans cette discipline. L'improvisation est aussi une façon spontanée de produire de la musique, mais elle est laissée à la subjectivité du musicien. Rivest note que l'improvisation a pris sa place à partir des années 60 grâce aux artistes de l'avant-garde liée au free jazz et ouverts aux musiques et sonorités des autres cultures (asiatiques, africaines et autres). Elle écrit :

«L'improvisation pure se situe sans doute davantage, en effet, dans cette volonté d'extension du langage musical, au-delà des limites tantôt physiques (vélocité et virtuosité dominant souvent chez les improvisateurs), tantôt instrumentales (explorer des modes de jeu non traditionnels), formelles (épuiser les ressources d'une cellule de base au moyen de la variation) ou encore esthétiques (repousser les frontières entre le beau et le laid, provoquer ou choquer par des sonorités bruitistes).» (Rivest, 2003, p. 480)

En comparant cette démarche artistique à celle du *ready-made* chez Duchamp qui, en 1913, a élevé un urinoir au statut d'objet d'art, Rivest souligne la transformation de la définition de la musique et de son statut social. En effet, la question du public réceptif à ce type de musique devient fondamentale ainsi que l'intention de l'artiste, c'est-à-dire que ce serait l'intention de figurer au musée ou d'être écouté comme une œuvre, qui élève la production d'un objet ou d'une musique au statut d'œuvre d'art.

On retrouve ces formes d'expérimentations artistiques désignées sous le terme de «performance». La technique de la «performance» s'est développée dans les années 1960 et 1970 en danse, en arts visuels, en théâtre, et c'est dans cette idée *d'art en direct* que se sont développés les discours sur la démystification du geste de l'artiste et de l'expérience esthétique vécue de façon interactive, ou presque, entre l'artiste et son public. Dans la performance, les artistes cherchent à faire valoir une autre forme de rationalisation en renversant les structures conventionnelles d'appréhension de notre environnement selon Alain-Martin Richard qui a écrit sur ce sujet au Québec:

«La performance insiste pour ne pas se faire circonscrire ou définir, puisqu'elle se base, en effet, sur l'aperception du monde. (...) cette performance est une activité d'occupation des espaces. Espaces politiques : surtout par sa recherche constante de nouvelles manières de comprendre les problèmes. Espaces psychologiques : surtout par son analyse presque clinique des réactions de l'audience. Espaces sensoriels : surtout par sa capacité à jouer de façon démesurée avec nos sens, qu'on pense ici aux hybridations ou aux paroxysmes visuels, sonores, olfactifs. Espaces poétiques : surtout par sa capacité de construction ouverte, en nous déshabituant au sens, à la logique. Espaces esthétiques : surtout par son principe de variabilité comme valeur constante. Espaces intellectuels enfin : surtout pour ses propositions non évolutives, mais chaotiques de l'univers.» (Richard, 1991, p. 25)

Proche du happening et de sa dominante théâtrale, la performance renvoie elle aussi à cette démarche artistique qui englobe à la fois plusieurs domaines artistiques en repoussant les limites habituelles de la réception esthétique. Cette démarche est aussi une composante majeure chez les musiciens de

musique actuelle telle qu'observée à de nombreux concerts. Le fait que les musiciens soient leurs propres interprètes de leur musique facilitent cette démarche. La collaboration avec d'autres formes artistiques n'est pas systématique, même si la projection de film ou de diapositives dans le concert, n'est pas rare. Il faut ajouter que de nombreux musiciens de musique actuelle créent des univers sonores pour le théâtre ou le cinéma. Même si ces projets sont séparés d'une pratique exclusive de la musique, cela n'est pas sans exercer une influence sur le contenu et la mise en scène de certains concerts.

Si la musique expérimentale a eu une influence dans la pratique des musiciens québécois, ceux-ci ont quand même créé leur propre terminologie pour désigner leur pratique musicale. En effet, ces expérimentations sonores mélangeant, entre autres, happening et improvisation ont fini par se rassembler sous l'appellation de «new music». Ce qui coïncide avec les premières formes d'institutionnalisation de cette pratique musicale aux États-Unis et plus précisément à New York dans le cadre du premier festival *New Music in America* (1979).

La traduction du terme en français par «nouvelle musique» n'aurait pas été représentatif de ce que joue les musiciens de musique actuelle au Québec, car il ne renvoie pas d'emblée au contexte social et artistique où cette pratique

musicale est spécifiquement née comme nous allons le voir dans la partie suivante.

2.3. *Musique actuelle ou new music*

En effet, aux États-Unis et plus précisément dans le milieu artistique new-yorkais, la *new music* était très répandue et a consolidé un réseau à travers tout le continent influençant et légitimant les pratiques musicales du même type au Québec. Ce qu'on entend par *new music* aux États-Unis correspond quelque peu à la distinction, faite par Berger citée plus-haut, entre la musique contemporaine et la musique actuelle au Québec.

Comme l'écrit Iris Brooks à propos de la musique jouée au festival *New Music across America*, la *new music* fait référence à des innovations musicales issues de différents milieux et réseaux de créateurs. Si l'on compare les caractéristiques de la musique actuelle à celles de la *new music*, celles-ci s'avèrent très proches. La *new music* est également associée à de la musique de création d'avant-garde ainsi qu'à des figures phares d'un réseau qui s'est formé à la fin des années 1970 à New York. Des filiations esthétiques directes et indirectes existent notamment entre John Cage et les musiciens de la génération suivante tels que Philip Glass, Meredith Monk, Robert Ashley et Steve Reich entre autres (Brooks, 1992, p. 6). Ceux-ci ont participé au premier festival *New Music America* en 1979 à New York,

première forme d'institutionnalisation de cette musique. Iris Brooks revient sur l'histoire et le développement de ce festival qui a contribué à rassembler des musiciens ayant une démarche artistique similaire un peu partout aux États-Unis et ailleurs où le festival a eu lieu depuis sa fondation (Montréal et Europe).

Brooks note qu'au départ, la *new music* faisait simplement référence à des sons qui n'avaient jamais été entendus auparavant. A New York, la *new music* était surtout associée à la musique expérimentale produite dans la partie «downtown» de la ville et s'oppose à celle plus académique produite dans l'«uptown» au point où l'opposition «downtown/uptown» devenait significative dans l'identification à ces différents milieux de la création. Pour ce réseau de créateurs, à la fin des années 1970, le minimalisme et l'art conceptuel avaient dépassé leurs frontières respectives de sorte que d'autres courants et genres musicaux comme le jazz, la musique *world* et, de façon plus générale, les musiques de création commençaient à être intégrés à la *new music*. Même le schisme «downtown/uptown» devenait moins pertinent.

D'une part, les développements de la technologie procuraient des moyens plus faciles et plus rapides de production toutes sortes de sons. La notation musicale était de moins en moins nécessaire rendant un retour possible à une musique de tradition orale. En effet, chacun pouvait avoir son propre studio-

maison sans avoir de formation académique proprement dite. C'est d'ailleurs ce qui a permis à des musiciens de créer une musique différente de celle issue de l'écriture et de se produire sur scène avec d'autres musiciens ayant à la fois le même profil de carrière et la même démarche artistique.

À la fin des années 1970, on peut vraiment parler d'une démocratisation des moyens de production de la musique en même temps qu'une plus grande collaboration entre différents milieux de la musique. C'est ce qui s'est produit dans la version new-yorkaise du *art rock* avec des groupes comme *The Talking Head* ou, plus tard, *Sonic Youth*. Philip Glass a, d'ailleurs, souvent collaboré avec des musiciens de rock et d'autres artistes comme des peintres par exemple. À l'inverse, les musiciens de *art rock* ont participé à des oeuvres expérimentales. Thurston Moore, musicien de *Sonic Youth* a, par exemple, participé plusieurs fois au FIMAV en 1999 et en 2001 ainsi qu'au 25^e festival de *New Music America* à New York en avril 2004.

On peut penser que le terme *musique actuelle* a été choisi pour rappeler la spécificité de la culture musicale québécoise francophone et la distinguer de la culture anglophone et de la culture européenne. Plusieurs points peuvent le confirmer. D'abord, Andrew Jones, un journaliste culturel anglophone de Montréal, a consacré un ouvrage d'introduction à la «musique actuelle» (Jones, 1995) en conservant la terminologie francophone pour préserver la

spécificité de cette musique et de l'environnement dans lequel elle est produite. Puis, la définition de la musique actuelle par Jean Derome, un musicien reconnu de ce milieu viendrait là aussi confirmer cette hypothèse :

«Le cœur du courant de musique actuelle est constitué par tous ces inclassables dont la musique est à l'intersection d'influences et de styles connus, ces apatrides qu'on ne saurait faire figurer uniquement dans un style ou l'autre. Ils n'appartiennent ni à la "New Music", ni à la "musique improvisée européenne", mais un peu à tout cela. Musique actuelle veut dire musique métisse.» (Derome, 1995, p. 15)

Cette définition où le métissage est mis au cœur de la définition de la musique actuelle, est largement partagée par les autres musiciens de cette pratique comme nous le verrons plus loin. Si les années 1980 ont vu l'émergence et la consolidation de l'ensemble de ce milieu artistique, le développement de la musique actuelle ne se réalise que pleinement à partir des années 1990 où des collectifs de production et de distribution s'organisent plus officiellement autour de mandats clairement définis. Il en est de même avec la «new music».

3. Les années 90 et le festival *New Music America* à Montréal : entre découvertes esthétiques et polémiques

3.1. La tenue du festival

En 1990, pour la première fois de son histoire, le festival *New Music America* se déroulait à l'extérieur des États-Unis. Montréal se faisait l'hôte de cet événement qui a alimenté bien des polémiques sur l'évolution des esthétiques musicales depuis l'après-guerre. Ce choc, Montréal l'avait déjà expérimenté, une première fois en 1961 à la *Semaine Internationale de Musique Actuelle*

organisée par Pierre Mercure. John Cage y avait d'ailleurs participé avec d'autres musiciens de musique expérimentale et s'était fait remarquer en utilisant des instruments de façon non conventionnelle et des objets de consommation quotidienne pour produire des sons atypiques. Ce festival avait notamment mis en relief la fusion de la musique avec les autres arts comme la poésie, la danse, le cinéma et les arts plastiques.

Le festival de 1991 était aussi éclectique. En effet, ce ne sont pas seulement des concerts qui y sont présentés, mais aussi des performances de danse contemporaine, du multimédia, des installations d'art contemporain, etc. Les controverses sur ce que devrait être la musique en terme d'esthétique, mais aussi de qualité, a alimenté la presse écrite. La revue savante de musique contemporaine, CIRCUIT, y a consacré également un numéro que je commenterai dans le chapitre 2.

3.2. *L'influence de John Cage*

John Cage, ce compositeur iconoclaste des années 1950, 1960 et 1970 qu'on oppose symboliquement à Boulez ou Babitt, aura donc bien laissé sa trace en ouvrant la voie²², aussi bien aux États-Unis qu'au Québec (Nyman 1999,

²² À New York, cette filiation s'est développée à travers certains compositeurs et des projets spécifiques : Robert Ashley, David Behrman, Earle Brown, Gavin Bryars, Cornelius Cardew, Alvin Curran, Morton Feldman, Philip Glass, Christopher Hobbs, Toshi Ichianagi, Terry Jennings, Takehisa Kosugi, Alvin Lucier, George Maciunas, Richard Maxfield, Gordon Mumma, Michael Parsons, Tom Phillips, Steve Reich, Terry Riley, Frederic Rzewski, Howard Skempton, Richard Teitelbaum, John White, Christian Wolff et Lamonte Young. Parmi les

Lefebvre 1992), à une conception de la musique bien différente de celle de l'avant-garde issue des milieux académiques. Dans son article sur l'influence de John Cage au Québec, Lefebvre saisit les points de résistance et de convergence qui ont donné lieu à deux générations de musiciens : l'une s'est inscrite dans la perspective de Cage et l'autre, qui au contraire, s'est repliée sur la composition :

«Issus du Quatuor de Jazz libre du Québec (1963-74 ; Yves Charbonneau, Jean Préfontaine, Maurice C. Richard et Guy Thouin) et de l'Infonie (1967-73 ; Walter Boudreau et Raoul Duguay), l'Atelier de musique expérimentale (1973-75 ; Yves Bouliane, Vincent Dionne, Bernard Gagnon et Robert Lepage) et l'EMIM, (1978 ; Ensemble de musique improvisée de Montréal) ont donné naissance à toute une génération d'improvisateurs dont les plus connus sont Jean Derome, Robert M. Lepage, René Lussier ²³ (...) et le groupe Wonder Brass (devenu depuis Justine ; composé de Johanne Hétu, Diane Labrosse, Danielle Roger et Marie Trudeau).» (Lefebvre, 1992, p. 97)

S'il est possible de contextualiser un tant soit peu l'émergence de la musique actuelle québécoise, c'est que la dimension sociétale associée à cette pratique musicale repose depuis plusieurs décennies sur un réseau de musiciens qui a ses propres mécanismes de consécration des œuvres et sa propre conception de la création musicale. Dans le cadre d'une analyse sociologique, il est donc pertinent de considérer à la fois le sentiment d'appartenance à un groupe ou à un réseau professionnel de créateurs et les représentations sociales de la pratique artistique qui les rassemble plus ou moins régulièrement.

projets, on peut citer ceux du Scratch Orchestra ou ceux présentés par le Sonic Arts Union (Nyman 1999, Holmes 2002)

La professionnalisation (avec ses choix de formation et ses mécanismes de consécration) de ce milieu artistique se mesure par la régularité des événements mis en place par les collectifs de productions comme par exemple les *Productions Supermusique* à Montréal, *Traquen'art* à Québec ou les *Productions Plateforme* à Victoriaville. Elle se mesure aussi par la reconnaissance des membres des autres milieux musicaux et artistiques. De plus en plus souvent, il est fait appel aux musiciens de musique actuelle qui occupent un rôle clé dans l'organisation de leur milieu artistique. En mars 2003, lors du festival international *Montréal Nouvelles Musiques* dirigé par Walter Boudreau et Denys Bouliane, les *Productions Supermusique* ont contribué à l'organisation du festival et y ont présenté un concert. Le colloque organisé à la suite du festival a donné la parole à Diane Labrosse, invitée en tant que «directrice des tournées» pour les *Productions Supermusique* et du collectif de distribution DAME. Ce colloque organisé par Michel Duchesneau²⁴ pour le *Conseil québécois de la musique*, a rassemblé un ensemble de professionnels (musicologues, musiciens, musiciennes, gestionnaires de l'art) de la création musicale dans le but de trouver des moyens à une meilleure diffusion de ces musiques au Canada. Cinq grands thèmes étaient débattus: «l'aide à la tournée», «distances et dynamiques», «outils de réseautage», «le Centre de Musique Canadienne de demain: réalités

²³ René Lussier a gagné le prix Paul Gilson de la Communauté des radios publiques de langue française avec *Le trésor de la langue* en 1989.

²⁴ Michel Duchesneau est professeur adjoint à la Faculté de Musique de l'Université de

et prospectives» et «lieux de diffusion». Dans cette dernière thématique, Michel Levasseur, le directeur du Festival International de musique actuelle de Victoriaville était également invité à faire part de son expérience. Tout ceci montre que la présence des professionnels de ce milieu artistique est de plus en plus reconnue et gagne en légitimité.

3.3. *Musique actuelle ou musiques actuelles ?*

S'il y a en même temps émergence d'une musique s'appuyant à la fois sur la création musicale, la performance et la culture vernaculaire au Québec, au Canada et aux États-Unis, peut-on alors parler d'un phénomène musical nord américain ? Oui, dans une certaine mesure, car il faut bien constater que le terme de «musique actuelle» est différent de celui des «musiques actuelles» de la France par exemple et laisse à penser que les influences et les métissages se sont produits différemment d'un continent à l'autre. Stéphane Malfettes définit les musiques actuelles françaises comme des musiques appartenant au courant rock qui, depuis les années 1960, se sont fragmentées en de multiples tendances : rap, techno, rock expérimental, etc. En introduction à l'étude de trois cas spécifiques de musiques actuelles européennes²⁵, il écrit :

«Depuis le début des années quatre-vingt-dix, le signifiant rock tend en effet à être remplacé au niveau des appellations, aussi bien institutionnelles qu'indigènes, des styles musicaux. Ainsi les politiques culturelles ont pu parler de "musiques amplifiées" ; les *Centres Info Rock*, relais du ministère de la Culture dans les grandes villes, tentent

Montréal et vice-président du conseil d'administration du Conseil Québécois de la Musique,
²⁵ Les groupes étudiés sont *Einstürzende Neubauten*, *The Disposable Heroes of Hiphoprisy* et *Complot Bronswick*.

quant à eux de réconcilier tout le monde en se rebaptisant *Centres Info Rock Musiques Actuelles*. Parmi ces différentes propositions en concurrence pour lever un flou terminologique embarrassant, nous utiliserons le plus souvent cette notion de musiques actuelles. Elle a le mérite de bien rendre compte de la richesse et de la diversité de toutes ces variations qui animent et donnent au rock, au rap, à la techno leurs mouvements et leurs reliefs.» (Malfettes, 2001, p. 11)

Malfettes s'oppose au fait que ces musiques soient considérées comme ayant peu de valeur esthétique parce qu'elles font partie de l'industrie culturelle. Même si la musique actuelle québécoise ne s'élargit pas au rap, à la techno ou autres, elle est sujette à des critiques semblables. Son statut social n'est donc pas loin de celui des musiques actuelles en Europe. Malfettes ajoute plus loin que celles-ci appartiennent plutôt aux arts en voie de légitimation, c'est-à-dire qu'il n'existe pas d'institutions officielles dans lesquelles il est possible d'apprendre et de transmettre ces musiques. Beaucoup de musiciens de musiques actuelles vivraient en amateurs faute d'une meilleure reconnaissance de leurs œuvres et de leur carrière. Selon lui, pour, la question de la valeur serait résolue par le fait que les œuvres plus légitimes sont sélectionnées et «passées au filtre d'une culture et d'une histoire.» (Malfettes, 2001, p. 14) La musique actuelle québécoise n'a pas tout en commun avec les musiques actuelles telles qu'elles sont définies en France, hormis l'aspect contre-culturel qui en fait un milieu artistique en quête de légitimité. À titre d'exemple, le guide-annuaire français des musiques actuelles qualifie la musique jouée au Festival international de musique actuelle de Victoriaville, de genre d'«avant-garde». Il faut donc chercher d'autres qualificatifs pour

trouver des musiques européennes équivalentes à la musique actuelle québécoise.

Conclusion

Si cette musique s'est développée avec l'idée de l'expérimentation des sonorités, elle l'a réalisé en se basant sur une conception musicale antérieure à la sienne mais dont elle voulait se distinguer. Comme l'écrit Ivo Supicic, un des pionniers de la sociologie moderne de la musique:

«Le conditionnement social de l'activité musicale signifie donc l'action de certaines conditions sociales concrètes sur l'activité musicale de l'artiste à laquelle elles sont données comme substrat, occasion ou point de départ et dont elle ne peut pas se passer. Ce sont des limitations inévitables, objectivement et spontanément imposées. Elles sont pourtant restrictives et enrichissantes. Leur pression peut être plus ou moins forte ; toutefois — lorsqu'il s'agit du conditionnement — elle ne transforme jamais en nécessité historique qui exclurait la liberté créatrice de l'artiste.» (Supicic, 1971, p. 34)

Il faut donc comprendre que si des innovations sont possibles, elles sont considérées comme telles que lorsqu'elles rencontrent une certaine légitimité sociale grâce à laquelle elles peuvent se développer et passer l'épreuve du temps. C'est d'ailleurs un argument que l'on trouve chez Max Weber (1998) quand il isole le moment où se crée un nouveau médium technique qui, en étant investi par des valeurs sociales et culturelles, se transforme progressivement en médium artistique.

On peut récapituler l'ensemble de ce qui a été développé dans ce chapitre dans le tableau suivant. Il croise les catégories de faits que nous avons identifiées au début de ce chapitre, soit les faits historiques, sociaux, artistiques et esthétiques avec les faits tels qui se sont déroulés dans la société québécoise depuis une quarantaine d'années:

Tableau II : Tableau récapitulatif de faits historiques, sociaux, artistiques et esthétiques dans l'émergence de la musique actuelle au Québec

	FAITS	
CATÉGORIES DE FAITS		
HISTORIQUE	Québec et entrée dans la modernité	Révolution Tranquille Gouvernement Jean Lesage
SOCIAL	mouvements sociaux et culturels	nationalisme féminisme syndicalisme paix et environnement
ARTISTIQUE	politisation des artistes et manifestations marquantes	Semaine de musique actuelle (1961) Infonie (1967) Expo (1967) Osstid'cho (1968) New Music America (1990) Montréal Nouvelles Musiques (2003)
ESTHÉTIQUE	techniques empruntées, reproduites et inventées, nouveau langage musical	musique expérimentale musique contemporaine free jazz électroacoustique rock folklore

Dans la partie suivante, je vais ainsi exposer les éléments de continuité qui ont permis l'émergence et la consolidation du milieu artistique de la musique

actuelle. Mon hypothèse est que le développement de ce milieu artistique se situe à deux niveaux : à un niveau esthétique en empruntant des procédés techniques et des sonorités propres à d'autres musiques comme celles du rock et du jazz. Le second niveau serait socio-structurel dans la mesure où la communauté d'artistes de la musique actuelle reproduirait des éléments structurels des communautés artistiques du rock et du jazz (issues à l'origine de la classe populaire) où la solidarité entre les membres de ces communautés a fortement à voir avec la culture d'une identité distincte, principal moteur de leur fonctionnement.

CHAPITRE 2

PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, nous allons développer la problématique liée aux différentes composantes du milieu artistique de la musique actuelle qui ont mené à sa professionnalisation. La première étape est de mettre en relief les enjeux qui traversent ce milieu de la création musicale tels qu'ils ont été définis jusqu'à maintenant. Pour cela, nous allons exposer les problématiques qui ont déjà été exploitées dans des recherches antérieures par d'autres chercheurs. Nous exposerons aussi les différentes définitions de la musique actuelle données par des musiciens et des musicologues. Puis nous retiendrons les éléments les plus pertinents pour la formulation de notre propre problématique avant de cerner les enjeux épistémologiques de cette étude.

1. Les études les plus récentes sur la musique actuelle au Québec.

Trois études datant de moins de quinze ans au Québec ont eu pour objet, ou en partie, la musique actuelle. Il existe aussi un certain nombre d'articles de presse et d'opinions sur cette question ainsi que quelques recherches universitaires. Nous allons les examiner tout de suite après.

1.1. Développement économique et musique actuelle

L'étude de Anne-Marie Beauchamp en économie, datant de 1999, est une analyse comparative du *Festival International de Musique Actuelle de*

Victoriaville et du *Festival du Lait de Coaticook*. Cette analyse comparative de la dynamique économique de ces deux événements et de la mise en valeur locale met à jour une partie du réseau de la musique actuelle. La définition de la musique actuelle y est absente, mais l'événement en tant que tel est défini comme «un Festival culturel très spécialisé (...) qui s'adresse surtout à des amateurs de musique d'improvisation.» (Beauchamp, 1999, p. 155)

On peut retenir de cette recherche la dissociation faite au sein de l'*Association des Fêtes et Festivals du Québec* entre un festival culturel et une foire régionale et comprendre ainsi les différentes stratégies à la fois des organisateurs et de la collectivité locale pour attirer le public. Ceci nous renseigne aussi sur l'évolution des politiques culturelles qui, par le biais des festivals, diversifient leur aide et accentuent en même temps leur sélection et donc leurs exigences. Le prestige tiré de l'événement et les retombées économiques deviennent, en effet, des paramètres importants pour l'octroi de subvention. Une renommée culturelle peut se communiquer au niveau national et international de bien meilleure façon par un festival que par une campagne de publicité quelconque et attirer, par la suite, des entreprises ou des investisseurs.

Depuis les années 60, la nécessité de diffuser la culture par les festivals est devenue un enjeu socio-économique important. On peut l'observer

notamment dans l'attribution des subventions pour les deux festivals étudiés par Beauchamp. À titre d'exemple (Beauchamp, 1999, p.141), le Festival de Lait qui attire près de 50 000 personnes principalement de la région, tire ses revenus majoritairement de revenus autonomes (85 %) par rapport aux subventions municipales, provinciales et fédérales confondues qui sont de 8% en moyenne. Les commandites représentent 7% en moyenne. Quant au *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* (Beauchamp, 1999, p.169), qui attirait, en 1999, une moyenne de 5000 personnes de l'extérieur de la région, il tirait ses principales sources de financement des subventions (53 %), des commandites (17%) et des revenus autonomes (30%). Le FIMAV a d'ailleurs reçu plusieurs prix du tourisme de la région des Bois-Francs.

Par contre, la comparaison avec le *Festival de Lait* nous intéresse dans une moindre mesure, sinon que pour constater la différence accordée par les instances gouvernementales entre un festival culturel et une foire régionale. Malgré tout, la comparaison force à s'interroger sur les difficultés que peut rencontrer un festival de musique d'avant-garde en région où la population locale reste difficile à mobiliser. La plupart des festivaliers viennent en effet de l'extérieur de Victoriaville et la moitié d'entre eux, de l'extérieur du Canada. Les prix de tourisme ont d'ailleurs récompensé plusieurs fois le FIMAV pour cette raison. En effet, lors du festival, les complexes hôteliers,

les restaurants et un certain nombre d'infrastructures locales sont utilisées à pleine capacité. Ce point est important dans la légitimité accordée au FIMAV par la région et par un certain nombre d'élus locaux car l'esthétique mise en avant dans le festival a souvent été critiquée au point de mettre en doute la durabilité de cette entreprise.

1.2. «Les musiques actuelles» aux États-Unis

Un autre étude a été menée plus précisément sur le contenu esthétique de la création en prenant pour objet «les musiques actuelles dans un contexte de post-modernité» (Brunet, 1989). Réalisée par Alain Brunet, critique musical pour le quotidien montréalais *La Presse*, cette étude propose une typologie des différentes tendances musicales de l'avant-garde états-unienne. Cinq œuvres de figures emblématiques sont analysées en fonction de leur esthétique musicale et par rapport au concept central de sa thèse : le concept de «paradoxe». Il s'agit des œuvres de Laurie Anderson, Anthony Braxton, Steve Lacy, Philip Glass et Abdullah Ibrahim. Il faut noter que tous ces artistes ont commencé leur carrière dans les années 1960 aux États-Unis et ont évolué différemment dans leur parcours musical. On parle donc de pratiques musicales proches de celle de la musique actuelle québécoise, mais qui prennent racine ailleurs qu'au Québec

En se référant à Perraton et Carontini²⁶, Brunet utilise le concept de paradoxe pour expliquer la difficulté de distinguer les différents éléments structurant les musiques actuelles. Cette difficulté est, cependant, constitutive de ces musiques. Selon Brunet, le concept de paradoxe n'est pas «une catégorie qui affirme la confusion ou la disparition des distinctions dans l'indistinction ; bien au contraire, elle enrichit le mouvement de la pensée, réhabilitant l'indistinct.» (Brunet, 1989, p.11) C'est à partir de ce concept qu'il analyse le parcours professionnel et l'esthétique musicale des cinq compositeurs. Il trouve que le concept de paradoxe est articulé à plusieurs niveaux chez ces compositeurs : 1) celui de la forme multidisciplinaire (celle-ci exige, en effet, une fusion entre des composantes distinctes), 2) celui de la juxtaposition des époques (ce procédé fait référence en même temps à la musique contemporaine du début du XX^e siècle et aux emprunts sonores plus récents de diverses cultures), 3) celui du métissage des styles (mélange d'allégeances musicales et maintien de l'identité du tout), 4) celui de l'improvisation (réflexion sur le thème proposé par le compositeur, l'interprétation demeure distincte tout en étant partie prenante de la composition), 5) celui de la répétition (redondance rythmique et pulsion unificatrice dans l'œuvre sonore), 6) celui de l'environnement (performance et prolongement de la scène traditionnelle), 7) celui de la production du sens (l'ensemble de l'œuvre/ la circularité de plusieurs niveaux de sens dans l'œuvre).

²⁶ C. Perraton et E. Carontoni sont professeurs au département de communication à

L'articulation du concept de paradoxe n'est pas toujours évidente à saisir dans cette recherche. Mais, il apparaît très clairement que le sentiment de ne pas comprendre distinctement ce qui structure l'œuvre, ne veut pas dire nécessairement pour l'auteur que celle-ci manque de sens ou de cohérence. Ce serait même plutôt ce qui en ferait sa spécificité. Les styles des cinq musiciens étudiés sont différents et illustrent les nuances qui peuvent être apportées à l'intérieur d'une même démarche artistique. Pour Brunet, il faudrait alors parler des «musiques actuelles» pour rendre compte de la diversité des influences musicales. Ceci prête à confusion puisqu'elle est fortement utilisée en Europe, et notamment en France, en renvoyant à des esthétiques musicales différentes de celles existant en Amérique du Nord. De plus, les musiciens québécois de musique actuelle dont il est question dans cette thèse, utilisent le singulier pour qualifier leur musique. Pour des raisons méthodologiques que nous expliquerons dans une prochaine partie, nous préférons garder la terminologie employée par les propres acteurs du milieu. Ceci permet d'être fidèle aux représentations sociales que se font les musiciens de leur milieu de création.

1.3. Réseaux de la «musique actuelle» en Europe, aux États-Unis et au Québec

Le livre d'Andrew Jones, également journaliste et critique musical au quotidien montréalais *The Gazette*, est plus explicite sur les liens de la musique actuelle québécoise avec la pratique musicale d'artistes européens et états-uniens. En effet, il réalise une introduction à la musique actuelle (terme qu'il conserve en français pour montrer qu'il s'applique avant tout à la communauté francophone de musiciens montréalais et plus largement québécois comme nous l'avons évoqué précédemment). Il applique également ce terme à l'ensemble d'un réseau international dans lequel il identifie des liens et une esthétique commune. Il passe ainsi en revue six réseaux dans lesquels il fait de courtes biographies des musiciens et musiciennes appartenant à ces réseaux. Le premier réseau est celui de *Rock In Opposition* dont nous avons brièvement parlé dans le chapitre 1. Il s'arrête sur la description de la carrière de Chris Cutler, Fred Frith, Ferdinand Richard et Heiner Goebbels, musiciens que l'on retrouve régulièrement au FIMAV.

Son deuxième réseau qu'il a appelé «Radical Brass» fait référence à trois musiciens européens, Willem Breuker, Henry Threadgill, Sergei Kuryokhin et au *Rova Saxophone Quartet*, qui ont suivi les pas des pionniers du *free jazz* américain comme Ornette Coleman et Charles Mingus tout en développant leur propre pratique. En troisième partie nommée «Fleurs carnivores», Jones développe plus précisément la place des femmes dans ce nouveau courant

musical. Il s'intéresse plus particulièrement à Amy Denio, Lindsay Cooper, Zeena Parkins et Tenko. Il constate sans grande surprise que leur rôle a souvent été minimisé dans l'histoire de ce courant musical.

Le quatrième réseau «Cut and Paste» rassemble les musiciens qui ont exploré le collage de sons grâce aux techniques d'enregistrement sonore que Pierre Schaefer a mis au point en 1948 en lui donnant le nom de *musique concrète*. Jones dresse successivement le portrait du travail de cinq musiciens qui, chacun à leur manière, ont apporté leur propre savoir-faire. Il s'agit de John Oswald, John Zorn, Charles Hayward, Roberto Musci et Giovanni Venosta. Les deux premiers sont des habitués du FIMAV.

En cinquième partie, il est question de plusieurs groupes québécois de musique actuelle, notamment *Les granules*, *Fat*, *Bruire* et *Justine* dans lesquels on retrouve des musiciens reconnus du milieu comme André Duschesne, Jean Derome, Joane Héту, Diane Labrosse, Danielle Palardy-Roger et Michel F. Côté. Le dernier réseau fait référence à la culture populaire dans la lignée de Frank Zappa, et rassemble des groupes tels que *The Residents*, *Kalahari Surfers*, *After Dinner* et le musicien Tom Zé.

Plusieurs définitions de la musique actuelle y sont données comme «art du bricolage» (Jones, 1995, p.7) ou une «homemade and guerrilla music». Parmi

tous les groupes et musiciens énumérés dans son livre, Jones met en avant les valeurs communes qui traversent ces réseaux de musiciens:

«(...) certain salient characteristics are shared by all the composers, musicians and ensembles covered in this book: an encyclopedic knowledge of music, including a deep appreciation of folk forms; a willingness to juxtapose musical schools and mix improvisation with structure; a desire to experiment with new technology and new media; a healthy irreverence for authority and conformity; and a stubborn resolve to work outside the corporate music system. (...) In this regard, musique actuelle's family tree can be seen as a fractal one, a multiplicity of discrete, parallel branches with common aesthetic roots.» (Jones, 1995, p. 9)

Cette recherche qui abonde de détails sur les musiciens, a le mérite de mettre en relief une sorte de culture commune que partagent les musiciens de musique actuelle à travers plusieurs pays. Cela montre également que la démarche artistique de la musique actuelle n'est pas un fait isolé propre au Québec. D'autre part, les biographies que Jones fait des musiciens montrent les multiples appropriations des techniques de production du son et de la musique du XX^e siècle.

1.4. La musique actuelle et les «musiques contemporaines»

La dernière analyse est celle de Nathalie Berger (1994). Dans ce mémoire, elle se propose d'examiner les processus communicationnels dans le domaine musical contemporain et, plus spécifiquement, les chevauchements existant entre les différents réseaux plus ou moins formels de la création, de la diffusion et de la consommation. La première partie de la thèse délimite le champ des musiques contemporaines afin d'en dresser succinctement un

portrait au Québec : «Par musiques contemporaines, nous entendons les musiques dites actuelle, contemporaine, électroacoustique et improvisée.» (Berger, 1994, p. 5) La seconde partie est réservée à l'étude de l'organisation sociale de ces scènes musicales à travers les représentations que se font les acteurs de leur propre milieu.

Pour réaliser son étude, Berger a notamment procédé à des entrevues semi-dirigées. Le cadre théorique qui sert à la définition conceptuelle de l'objet d'étude s'articule autour de quatre points : la production culturelle et les réseaux (Crane, 1992 ; Gilmore, 1987) le champ restreint (Bourdieu, 1971), la sous-culture (Fine et Kleinman, 1979) et la médiation musicale (Hennion, 1993). À partir de ce cadre conceptuel, Berger aboutit à deux axes principaux dans son analyse. L'un s'appuie sur les discours des interviewés et porte sur les pratiques musicales, l'organisation sociale et les relations. L'autre s'appuie sur une grille d'analyse des discours en fonction de quatre points : la trajectoire musicale ; l'identité et la position ; les ressemblances et les différences ; les liens, les influences et la cohésion. Sa recherche montre, entre autres, que la définition du «champ des musiques contemporaines» ne fait pas l'objet d'une définition unanime et encore moins univoque :

«Ainsi, conformément à la position dont elles sont tributaires, les multiples médiations qui traversent (tant à l'interne que vers l'extérieur) le champ multiforme des musiques contemporaines au Québec contribuent, à des degrés divers et chacune à sa manière, à la construction de ce champ.» (Berger, 1994, p.118)

Berger met l'accent sur les diverses collaborations, concertations et mobilisations socio-politiques qu'elle a pu observé. Elle montre comment la circulation des informations et des valeurs du milieu est constitutive des différents types de groupes d'individus que l'on retrouve dans le «champ des musiques contemporaines». Elle fait ainsi apparaître un nouveau type d'acteur, «l'intersectant» :

«Le type d'informations, de valeurs et d'idées qui circulent est modulé par le statut respectif des intersectants : les producteurs auraient tendance à privilégier principalement des échanges relatifs au partage des ressources et à la mise en marché ; tandis que les musiciens, des échanges au niveau des styles et genres musicaux ainsi que de la non-hiérarchie des musiques (dans l'ensemble du champ socio-musical) et des intervenants (rapport musiciens-compositeurs) (...) il [l'intersectant] donne sens à ses propres pratiques en se réappropriant certaines significations et valeurs diffusées à travers les groupes, telles qu'il se les représente ; il participe à l'opération de moult médiations qui contribuent à construire le champ des musiques contemporaines ; il constitue, à certains égards, une plaque tournante dans le développement des musiques contemporaines.» (Berger, 1994, p. 119)

Comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail, il y a de nombreux musiciens qui se situent aux frontières de plusieurs styles. Certains ont initié de nouvelles tendances musicales en collaborant avec d'autres ensembles et d'autres formations de musiciens. Il est sûr que ces collaborations ont été l'objet de compromis qui ont directement influencé la musique jouée. Cela ne concerne pas seulement les musiciens, car certains rapprochements ont aussi été initiés par des professionnels du milieu de la musique actuelle sans qu'ils soient pour autant des musiciens. Nous pensons, entre autres, au directeur du FIMAV qui invite des musiciens qui se connaissent peu à improviser ensemble.

L'étude de Berger reste, pour notre propre recherche, la plus pertinente d'un point de vue théorique puisqu'elle définit la musique actuelle comme une sous-culture à l'intérieur d'un champ plus large des «musiques contemporaines». De plus, les diverses stratégies inhérentes à l'organisation du milieu musical québécois et les divisions entre les types de musique sont des questions toujours d'actualité qui rejoignent l'objectif de cette thèse car elles mettent en relief la dynamique sociale qui rendent la création et la diffusion de ces musiques possibles.

Par contre, le choix de donner le même nom à l'ensemble du champ étudié, soit "le champ des musiques contemporaines", et à une des quatre sous-catégories, nous semble discutable. En même temps, cela montre à quel point il est difficile de définir ce milieu artistique. D'ailleurs, dans les médias, les termes «musiques actuelles», «musiques contemporaines» et «musiques nouvelles» sont employés bien souvent indifféremment quel que soit le contexte. Le dernier point que souligne Berger à propos de l'enjeu d'une telle définition pour favoriser les décisions en matière de politique culturelle, nous semble aussi être un point essentiel. Les tentatives pour circonscrire les composantes des milieux artistiques sont, à la fois, encouragées — si l'on en croit le *Mouvement pour les Arts et les Lettres* —, et redoutées par certains artistes qui résistent à toute forme de catégorisation de leur univers artistique.

Selon Menger (1983), la perspective sociologique est généralement perçue par les artistes comme étant réductrice de leur travail :

«(...) lier le contenu de l'œuvre, ou tout au moins le système des choix et des valeurs esthétiques qu'il exprime à l'épaisseur sociale de la personnalité du créateur, à la position de celui-ci dans le milieu des compositeurs et dans la société de ses contemporains, c'est à ses yeux le déposséder de cette autonomie intouchable qui, seule lui paraît garantir l'authenticité de son projet créateur.» (Menger, 1983, p. 23)

Ce dernier point fait partie des problèmes méthodologiques que les sociologues de la culture rencontrent souvent et qui sont propres à l'enquête de terrain.

2. Les recherches sur des événements ponctuels de musique actuelle

D'autres travaux de recherche ont été réalisés sur des événements ponctuels dans le monde de la musique actuelle. À ce propos, nous pouvons citer les recherches d'Andrée Fortin sur le FIMAV (Fortin, 1995 et 2000) ainsi que deux numéros de la revue CIRCUIT (1991) consacré au *Festival Montréal Musiques Actuelles* et CIRCUIT (1995) qui a pour objet de définir la musique actuelle.

2.1. Le FIMAV en région : une question de distinction

Fortin (1995) montre que la genèse du Festival de Victoriaville s'est accompagnée d'une volonté de distinction par rapport à ce qui se faisait

dans la métropole. Les propos de Michel Levasseur, le directeur du Festival sont, en ce sens, assez éloquents :

«En fait, ils parlaient d'art actuel. Nous autres, on voulait faire un événement en musique, on a trouvé que le terme *musique actuelle* pouvait le mieux dire ce que l'on ne voulait pas faire : pas un festival de jazz, pas un festival de musique classique, de musique contemporaine encore moins. Le terme *actuel*, qui était utilisé surtout en danse et dans les arts visuels à ce moment là, nous donnait beaucoup de latitude.» (Fortin, 1995, p. 156)

Mais, on apprend aussi que le genre musical proposé n'a jamais fait l'unanimité à Victoriaville. Ce n'est d'ailleurs que sept ans après la création du Festival, que la municipalité a octroyé une subvention à l'association. Le réseau communautaire a donc été d'un grand secours et, encore maintenant, une partie du festival est autofinancée. Il faut ajouter que la région des Bois-Francis possède sa *Corporation de développement communautaire* dont le directeur général a également été président des *Productions Plateforme*. Les membres du conseil d'administration de la corporation de développement font partie d'autres organismes culturels tels que la télévision communautaire, la *Maisons des Femmes de Victoriaville*, le *Théâtre Parminou* et bien sûr le FIMAV. Le réseau communautaire et les organismes culturels autogérés de cette région sont bien liés entre eux.

Pour le directeur du festival, «un critère principal c'est d'aimer la musique, de vouloir en faire la promotion, il n'y a pas de participation à titre honorifique.» (Fortin, 1995, p. 157) Ce désir de ne pas reproduire un système

de vedettariat plus proche des méthodes des industries culturelles, se traduit par l'organisation même du festival. C'est dans la famille du directeur du festival et parmi ses amis, que le recrutement des premiers bénévoles s'est effectué. D'autres citoyens de Victoriaville ont par la suite participé bénévolement au Festival, en offrant de leur temps ou en prêtant du matériel. L'organisation interne de l'événement, où la solidarité l'emporte sur la hiérarchie, ainsi que la taille de la ville donne un caractère convivial au Festival et le distingue des autres festivals du même genre. Il contribue ainsi à rapprocher le public et les musiciens. Malgré tout, le public qui assiste à l'événement est un public «averti» dans l'ensemble. Beaucoup de festivaliers viennent de l'extérieur de la ville, voir de l'extérieur du pays, tout comme les participants d'ailleurs. Le FIMAV est un exemple d'autogestion qui, par la suite, a obtenu l'aide financière des gouvernements. Pour la forme d'organisation qu'il la fait naître, il est intéressant de l'étudier. D'autres festivals se sont organisés de cette façon avant d'obtenir une aide quel que soit. Le *OFF Festival de Jazz de Montréal* qui existe depuis cinq ans et qui a lieu en même temps que le *Festival de Jazz de Montréal*, en est un exemple. Nous le préciserons dans la troisième partie.

2.2. *Le Festival Montréal Musiques Actuelles* : la polémique sur l'esthétique

Parmi les autres articles portant sur la musique actuelle, il y a ceux de la revue CIRCUIT. La revue CIRCUIT (1991) a consacré une partie de son numéro au

Festival *Montréal Musiques Actuelles* qui a eu lieu du 1^{er} au 11 novembre 1990. *Montréal Musiques Actuelles* était le 11^e festival de la série annuelle *New Music America*. Dans le dossier qui lui est consacré dans cette revue, Jean Piché, le directeur artistique du festival, resitue l'événement par rapport à l'ensemble des festivals du même type ayant eu lieu aux États-Unis. Dans un second temps, James Giroudon²⁷ rend compte de l'ensemble des concerts du festival. Un autre article, présenté par huit chroniqueurs, fait le tour des concerts et des performances présentés en y ajoutant une note critique. En effet, ce ne sont pas seulement des concerts qui y sont présentés, mais aussi des performances de danse contemporaine, des performances multimédia, des installations d'art contemporain, etc. Enfin, la dernière partie du dossier est une discussion sur le statut des musiques actuelles avec le compositeur Jean Lesage, le musicologue Jean-Jacques Nattiez et à nouveau, Jean Piché.

Dans son article, Jean Lesage se félicite de la réflexion sur la musique qui s'est imposée devant les très nombreuses esthétiques présentées lors des différents concerts. Il déplore, en même temps, le manque d'originalité et la platitude que certaines musiques ont dégagé :

«(...) ramener chaque paramètre musical à sa forme la plus primaire, puis projeter le tout avec une force brutale qui anéantit les facultés critiques de l'auditeur, afin que celui-ci ne conserve que l'impression béate du "spectaculaire" : musique unidimensionnelle, exaltant sa vacuité jusqu'à l'évanouissement.» (Lesage, 1991, p. 40)

²⁷ Compositeur français. Cofondateur du GRAME (centre de recherche et de création musicale à Lyon). Il réalise des musiques sur bande, des musiques mixtes et des oeuvres pour le théâtre musical.

Il retient également de tous les débats ayant eu lieu, l'opposition entre «musique actuelle» de tradition nord-américaine et «musique contemporaine» de tradition européenne. Plutôt que de trancher entre ces deux traditions, Lesage milite en faveur des deux et préfère encourager le pluralisme, voire le métissage artistique. Néanmoins, il se demande ce qu'on attend de la création musicale et surtout quels rapports celle-ci entretient-elle avec le «contrat social» (Lesage, 1991, p. 41) Il apporte lui-même un début de réponse en soulignant que, peut-être, les musiques actuelles pourraient se rapprocher du public ; ce qui a été fait très difficilement avec la musique contemporaine «sérieuse» selon lui.

L'article de Jean-Jacques Nattiez rejoint les premières remarques de Lesage concernant le fourre-tout, avec ses heureuses découvertes et ses déceptions, qu'a pu être le festival *Montréal Musiques Actuelles*. Derrière la question «Faut-il tout accepter ?» (Nattiez, 1991, p. 43), est reconduite l'opposition «musique contemporaine sérieuse» et «musiques actuelles». Son article se veut une polémique sur le relativisme culturel caché derrière les discours sur la spécificité culturelle, la musique pour les jeunes, etc. Pour Nattiez, le véritable clivage se situe dans la qualité ou la mauvaise qualité des oeuvres et non pas aux différentes traditions musicales européennes ou nord-américaines, même s'il lui semble que les musiques actuelles rencontrent plus souvent des échecs au niveau esthétique que la musique contemporaine.

L'article de Jean Piché se veut une réponse à Nattiez. La question qui traverse son essai est la suivante :

«Est-il légitime en 1990 dans un festival de musiques actuelles, de faire coexister des pratiques musicales aussi diverses que le jazz d'avant-garde, la musique contemporaine de tradition classique, le rock expérimental, le multimédia, l'installation sonore, bref toutes les expressions qui peuvent potentiellement devenir les véhicules d'un geste créatif original ?» (Piché, 1991, p. 51)

Pour le directeur du festival, Jean Piché, l'éclectisme des musiques présentées au festival était voulu. Il n'est pas question de le remettre en cause. Toute tentative de hiérarchisation entre bon goût ou mauvais goût quant à ces nouvelles musiques tient au conservatisme de certains compositeurs.

2.3. La définition de la musique actuelle : un exercice de haute-volte

Les querelles de chapelles sont donc bien existantes. La recension de ces recherches montre bien la diversité des points de vue et des approches d'analyse. En 1995, un autre numéro de la revue CIRCUIT (Volume 6, no. 2) est consacré à la définition de la musique actuelle. On y retrouve notamment des articles de musicologues, de musiciens de musique actuelle, de compositeurs et de journalistes spécialisés dans la critique de ces musiques. Deux grandes parties divisent le numéro thématique : l'une est consacrée à la définition sur la musique actuelle, l'autre s'intitule «Penser la musique actuelle?». Dans l'éditorial, Jean-Jacques Nattiez s'interroge sur le fait que l'expression *musique actuelle* tend à remplacer l'expression *musique*

contemporaine dans des domaines jusque là réservés à la musique contemporaine (Magazine FM de Radio-Canada animé par Hélène Prévost), voire à s'imposer dans des festivals comme le *FIMAV* ou encore le *New Music America* renommé pour la version montréalaise le festival *Montréal Musiques Actuelles*. Il invite donc les professionnels du milieu à s'exprimer sur la question.

La musicienne Joane Héту, énumère une centaine d'expressions caractérisant, pour elle, la musique actuelle. Il est impossible ici de toutes les reproduire.

On peut retenir par exemple celles de :

«la cohabitation de différents genres; le réinvestissement des compositeurs en tant qu'interprètes de leur propre musique; qu'est-ce qu'un beau son?; ne figure pas à la grille horaire des radios; être une musicienne engagée; se libérer de l'argent; sans agents de conservation; une union libre (...)» (Héту, 1995, p. 9-10).

Le texte de sa collègue Danielle Palardy Roger abonde dans le même sens. En mettant ses propos en parallèle avec une définition du son et de sa réception, elle décrit la musique actuelle comme une musique imparfaite qui utilise toutes sortes de moyens pour être produite :

«La musique actuelle est vulgaire, criante, choquante et impure; elle est crue. En plus, elle ne vas pas à l'école, c'est une délinquante, une iconoclaste et une prolétaire.(...) Très peu de moyens. Pas beaucoup de reconnaissance. Il y a beaucoup d'autodidactes et de défroqués. Il y a des hommes surtout, mais des femmes aussi. (...)» (Palardy Roger, 1995, p. 11-12)

Le musicien Jean Derome attribue l'appropriation de l'expression musique actuelle au FIMAV qui par sa programmation a, en quelque sorte, circonscrit la musique actuelle. Ainsi, Derome va définir la musique actuelle comme une «“bannière collective” qui emprunte son style à un métissage de “New Music”, à la musique contemporaine, au jazz “moderne”, au “Art rock”, à la musique improvisée européenne.» (Derome, 1995, p. 15-17) Il s'inquiète aussi de l'utilisation de l'expression musique actuelle par les compositeurs et autres professionnels de la musique contemporaine. Il les accuse même de profiter du succès relatif de la musique actuelle pour favoriser leur milieu de création et réagir à un essoufflement.

Pour Daniel Swift, il y aurait des musiques actuelles plutôt qu'une musique actuelle, tant les influences sont diverses. Le second point qu'il relève est la temporalité attachée au terme «actuel» qui renvoie à la reconnaissance sociale de la musique et de son créateur par l'histoire ou des institutions et des outils de consécration et de classement comme les dictionnaires. En reprenant l'expression «la musique actuelle, c'est pour demain», il émet le souhait que la musique actuelle atteigne une plus grande reconnaissance tout en se renouvelant constamment.

Pour Raymond Gervais, artiste en art visuel, l'expression est, tout comme pour Jean Derome, associée au FIMAV. La musique qui ressemblerait le plus

à la musique actuelle serait alors la *New Music* telle qu'on peut la retrouver au festival *New Music America*. Ainsi, selon ce qui est présenté au FIMAV, il y aurait un concept de musique actuelle constitué de plusieurs musiques de création. Ainsi, il y aurait des musiques actuelles avec leurs publics respectifs qui parfois se recoupent. Parmi ces musiques, Gervais prend en compte :

«la musique contemporaine post-sérielle, de la musique concrète/bruitiste, des musiques d'artistes, de la musique électroacoustique, du jazz post free, de la nouvelle musique d'improvisation européenne, du théâtre musical, de la world music (divers métissages sonores), du rock dit progressif ou alternatif, de la poésie sonore, des musiques minimalistes ou maximalistes, des musiques à participation, etc.» (Gervais, 1995, p. 23).

Comme il le dit lui-même, il serait nécessaire de faire un travail de définition de chacune de ces musiques et de les mettre en parallèle avec les œuvres et les artistes qui les créent. L'expression musique actuelle est une simplification pour parler de l'ensemble de ces musiques, mais elle rend moins compte de la spécificité de l'apport de chacune d'elle dans la création musicale d'aujourd'hui. Il relève aussi beaucoup de confusion dans les expressions musique contemporaine et musique actuelle qui ne renvoient par pour tout le monde à la même musique. Mais il tranche finalement le débat en associant la musique contemporaine à la musique écrite et la musique actuelle à une «certaine "avant-garde" sonore (...) plutôt issue de divers courants marginaux» (Gervais, 1995, p. 24). De plus, au FIMAV, même s'il y a parfois de la musique contemporaine écrite, il lui semble que les musiques de ces courants marginaux y sont plus présentes, ce qui légitime en quelque sorte le

statut de «musique actuelle» qui lui est donnée. Il souligne que malgré cette appellation unifiante, ce milieu de la création musicale n'est pas complètement homogène. Tout le monde ne confère pas le même sens à la composition et/ou à l'improvisation. De même que la musique créée en studio et celle jouée en directe se distinguent par leur technique mais aussi par leur conception de la création. Enfin, il analyse en dernier lieu, l'impact de ces musiques et de leur réception auprès du public tout en reconnaissant que ces musiques attirent un public restreint et déplore que le soutien financier à ces «musiques d'expérimentation» soit souvent remis en question (Gervais, 1995, p. 26).

Michel F. Côté semble épuisé par l'exercice de définition de la musique actuelle. Jusqu'en 1990, il l'identifiait au label *Ambiances Magnétiques* créé en 1982 ainsi qu'au *FIMAV*. Mais depuis le festival *Montréal Musiques Actuelles*, il lui semble que cette dénomination se serait élargie à toutes sortes de musiques de création qui n'ont rien de commun, à un point tel qu'on puisse parler de «fausse représentativité, une consanguinité totalement fallacieuse» (Michel F. Côté, 1995). Il reproche notamment au Conseil des arts du Canada de faire une distinction très englobante entre la «composition classique contemporaine» et la «musique actuelle» sans se préoccuper de la place de l'électroacoustique ou encore de l'improvisation. Le résultat est une grande confusion.

Hélène Prévost, animatrice d'une émission FM à Radio-Canada («Le Navire Night»), s'est peu à peu rapprochée des musiques comme celles jouées au FIMAV tout en se détachant de la musique contemporaine. Pour elle, ces musiques renvoient à différentes traditions. Elle évoque aussi le désir de ces musiques, à la fois contemporaines et actuelles, de s'interroger sur la participation du public et les rituels de concerts. Elle donne plus précisément l'exemple du Nouvel Ensemble Moderne qui, en novembre 1990, jouait au Spectrum de Montréal, habituellement réservé au rock ou au jazz. Pour définir la musique actuelle, elle écrit :

«Si John Cage ou Karlheinz Stockhausen sont des références reconnues pour elles-mêmes dans la démarche de certains compositeurs associés à la musique actuelle, là se termine la filiation à la tradition européenne des musiques écrites de tradition européenne, à quelques exceptions près (Bartok, Varèse, Messiaen). Le jazz, le rock, la poésie sonore, la musique concrète, la musique électroacoustique, les musiques mixtes, le land art, les lieux sonores, les musiques d'Asie, du nord, du sud, maritimes, urbaines, de communauté, de la rue sont autant de filiation, de lieux d'écoute et de référence.» (Prévost, 1995, p. 31-33)

Hélène Prévost conclut qu'il serait difficile d'ignorer ces musiques qui ont par ailleurs une diffusion et une distribution internationale par l'intermédiaire de réseaux, de festivals, de studio d'enregistrement, etc.

La deuxième partie de ce numéro thématique «Penser la musique actuelle?», rassemble quatre articles sur la question. Celui de la musicologue et journaliste, Dominique Olivier, traite de la signification de ces musiques et

des qualificatifs qui y sont associés (nouveau, contemporain, actuel) en parallèle avec l'avènement de la modernité et du postmodernisme. Pour Olivier, l'expression musique contemporaine a été intégrée pour «désigner une musique qui reniait totalement le passé (...)» (Olivier, 1995, p. 35). Le paradoxe est que la musique contemporaine telle qu'on la définissait dans les années 1990, n'existait pas au début de la modernité des années 1960. Comme cette musique créée dans un contexte de modernité fut un échec relatif selon elle, des compositeurs ont trouvé des sources d'inspirations dans des musiques appartenant au passé au lieu de s'y opposer. On parle alors de postmodernisme pour expliquer cette tendance. Quant à la musique dite actuelle, elle serait née de ce nouveau contexte et manquerait d'esprit critique entre autres. Elle rabaisserait le niveau de la musique ainsi que l'exigence du public non-connaisseur qui ne saurait pas faire alors la différence entre de la bonne musique et de la mauvaise musique :

«En voulant dénoncer l'«engoncement» de la tradition et le compartimentage des styles au même titre que les intérêts commerciaux véhiculés par l'industrie de la musique rock, les instigateurs de cet éclectisme donnent dans le nivellement pas le bas et l'abdication de tout jugement de valeur. Au diable la formation, le jugement, l'exigence intellectuelle ou même simplement l'effort. la musique actuelle ne cherche pas à exprimer des choses qui peuvent augmenter ou nourri notre esprit critique : elle fait mine de dénoncer à la fois l'élitisme et la démagogie tout en jouant le jeu du commerce.» (Olivier, 1995, p. 36)

Par ailleurs, tout en reconnaissant le travail qui est fait par les musiciens et autres acteurs de la musique actuelle, elle considère qu'ils s'illusionnent sur le rôle qu'ils jouent dans la société. Leur musique ne serait pas si marginale

qu'ils le prétendent et sera récupérée tôt ou tard par le commerce. Le festival *New music America* de 1990 serait un parfait exemple à la fois de la confusion du terme et de la quantité de mauvaises œuvres qui y ont été présentées qu'elle qualifie de «déchets sonores». L'auteure semble agacée par cette conviction qu'ont les musiciens de musique actuelle de rejeter la tradition sans pour autant proposer quelque chose en échange qui lui serait équivalent en terme de rigueur et de qualité :

«(...) on jette tout à terre, mais sans songer à reconstruire. Ce rejet de la tradition, qui nous vient bien entendu essentiellement du modèle américain, nous rend immédiatement vulnérables aux intérêts commerciaux et au mauvais goût qui les accompagne souvent.» (Olivier, 1995, p. 37)

Elle termine son article en relevant l'ambiguïté que soulève l'appellation musique actuelle entre son désir d'appartenir au moment présent et son caractère «dénonciateur» et «récupérateur» (Olivier, 1995, p. 38) qui lui fait à la fois refuser la tradition et intégrer des éléments sonores de diverses sources. Pour Olivier, cela reflète le «malaise culturel» que nos sociétés vivent actuellement.

Dans un récent article de la même auteure, elle écrit à propos de la musique actuelle :

«Dans un contexte où les connaissances culturelles et historiques font cruellement défaut à toute une partie de la population, les actualistes ne sont pas en mesure de juger du contenu et de l'impact des artefacts sonores qu'ils utilisent. Ils sont donc impuissants à exprimer autre chose qu'une certaine forme de désarroi, provenant notamment d'une

surcharge d'informations médiatiques et d'objets de divertissement.»
(Olivier, 2003, p. 1343).

Olivier choisissait de commencer la première partie de son texte par une citation d'un journaliste du *Monde*, qui, en 1997, qualifiait la démarche artistique de John Cage d'une «leçon extrémiste du "tout est permis" [qui] semble déterminer l'orientation actuelle d'une musique américaine qui ne tente plus des percées novatrices mais loge son audace dans un principe d'appropriation tous azimuts». (Olivier, 2003, p.1334) Cette citation ainsi que les propres mots d'Olivier, montrent qu'il existe des tensions entre différents milieux de la création musicale. On peut rappeler que la musique actuelle veut se construire en marge des circuits commerciaux et du cadre académique. En empruntant une autre voie, il lui est souvent reproché un manque de rigueur et une ignorance des processus compositionnels et autres, tout en en faisant une catégorie «subventionnable» pour reprendre à nouveau une expression d'Olivier.

Le compositeur Serge Provost (1995) revient lui-aussi sur la confusion de l'expression musique actuelle. Ce débat avait atteint son apogée lors du festival *New Music America* à Montréal en 1990. Il insiste sur le cadre québécois dans lequel la pratique musicale associée à la musique actuelle s'enracine tout en admettant que cette pratique existe depuis longtemps aux États-Unis : «(...) le concept de New music (dont le terme musique actuelle

est dérivé) est largement répandu aux États-Unis, et depuis longtemps, mais le débat de sémantique qui nous occupe a nettement une couleur locale.» (Provost, 1995, p. 39) Pour lui, malgré l'attitude relativiste accordée à ce type de musique, il faudrait dépasser ce débat afin de mieux circonscrire ce qu'on entend par musique contemporaine, musique actuelle, etc. Le but est de savoir mieux véhiculer les informations à l'égard de ces musiques (*new music*, musique actuelle et musique contemporaine) au public et aux administrateurs des fonds publics concernant les arts. Pour Provost, ce qui différencie la musique actuelle, représentée au Québec par les musiciens *d'Ambiances Magnétiques* de la musique contemporaine, ce n'est pas le caractère postmoderne associée à ces musiques, mais les familles stylistiques auxquelles elles s'identifient et la démarche artistique associée aux matériaux sonores :

«Il ne s'agit plus de "matière" à proprement parler, d'où le compositeur extrait le geste, façonne la figure, mais d'objets formés, signes culturels connus, chargés historiquement et symboliquement, assemblés, dans un contexte étranger qui les prive de leurs fonctions originelles, selon les règles d'un jeu musical mettant à contribution la psychologie de l'auditeur et son conditionnement socioculturel. Si les compositeurs de musique contemporaine font généralement référence à la musique classique de tradition européenne, les praticiens de la "musique actuelle" vont puiser largement dans les musiques vernaculaires américaines -jazz, rock, pop...- traditions populaires québécoises comprises.» (Provost, 1995, p. 41)

Provost reconnaît aussi que la pratique de l'improvisation chez les musiciens de musique actuelle, implique un rapport au matériau musical différent de celui qu'ont les compositeurs de la musique écrite. Ainsi, parce que

l'improvisation commande «des associations libres et instantanées», la musique serait alors davantage soumise aux pulsions et aux instincts du musicien qu'à son intellect. Selon Provost, il y aurait des résultats très inégaux car d'un côté, cela libère une énergie propre à la spontanéité de l'improvisation. Mais, d'un autre côté, l'improvisation peut souffrir d'un manque d'imagination. Malgré tout, Provost concède que cette conception de la création peut être «passionnante» et qu'à ce titre, l'expression *actuel*, «qui est en acte», correspond bien à la démarche artistique des musiciens de musique actuelle qui prennent leur place. Il écrit à ce propos :

«Il ne fait aucun doute que, depuis une dizaine d'années, cette musique actuelle a fait son nid dans un créneau alternatif, à mi-chemin entre les musiques de tradition populaire, par ses sources et son style, et celles de traditions savantes, par son traitement et ses recherches conceptuelles.(...)» (Provost, 1995, p. 42)

Tout en reconnaissant la légitimité de cette musique, il revient toutefois sur les querelles qui animent les musiciens de musique actuelle et ceux de musique contemporaine. Le discours des musiciens de musique actuelle tournerait souvent autour des contraintes liées à l'écriture de la musique, de son académisme et de son existence au sein des institutions universitaires. Ce discours que Provost trouve réducteur ne sert pas la cause des musiques de création où selon lui, il faudrait plutôt faire front commun pour trouver les ressources nécessaires à leur survie de ces musiques. La suite de l'article change de ton. Après avoir fait quelques concessions à la musique actuelle, Provost revient sur les réalités que les mots *contemporain*, *actuelle* et

moderne recouvrent. À juste titre, il souligne que bien que *contemporain* et *actuel* sont synonymes, ils ne renvoient pas aux mêmes réalités. Pour lui, le contemporain se situe dans la modernité tandis que l'actuel se situerait dans la postmodernité qu'il qualifie d'utopique. Les institutions ont moins de pouvoir structurant la société dans laquelle désormais, toutes les valeurs s'équivaudraient. Il fait notamment référence à Lipovestky et Fukuyama. En conclusion, il réaffirme sa préférence pour l'écriture comme véhicule de la mémoire et comme outil de conceptualisation.

Dans son article, «Apories du relativisme. Considérations intempestives... et inactuelles» (1995, p. 61-65), Jean-Jacques Nattiez parle «d'un courant musical dit de la "musique actuelle" comme étant symptomatique de l'air du temps» (1995, p. 61). Pour lui, il n'est pas nouveau qu'un style musical reflète les idées d'une époque. La musique actuelle caractériserait l'entrée de notre époque dans le postmodernisme. Pour l'auteur, cela suppose l'ouverture à un relativisme des valeurs qui appauvrirait le sens critique des individus et qui rendrait impossible tout jugement de valeur nécessaire à l'appréciation d'une œuvre. La démarche qu'il qualifie d'«actualiste» ferait partie de ces courants musicaux pauvres esthétiquement car en pratiquant le mélange des genres musicaux, la hiérarchie entre différentes musiques est abandonnée. Ainsi, de nombreuses œuvres des «musiques actuelles» sont vouées à l'oubli même si elles ont le droit d'exister.

La réponse cinglante ne se fait pas attendre. Michel F. Côté, musicien de musique actuelle critique l'ensemble des propos tenus sur la musique actuelle dans le numéro de Circuit de 1995. Dans «L'école du pick-up en 2 faces et 33 points & 1/3» publié dans *Esse* (1996), il revient sur ce qui caractérise sa pratique artistique et celles de ses collègues. L'appellation «musique actuelle» serait celle, qui par dépit, serait la plus appropriée pour définir l'ensemble de la communauté de musiciens de musique actuelle depuis 1982. Elle serait même celle en laquelle ils auraient le plus confiance (Côté, 1996, p. 3). Elle a beaucoup été utilisée par les musiciens du collectif *Ambiances Magnétiques*:

«Nous sommes au printemps 89. À l'époque, nous croyions fermement que l'appellation musique actuelle identifiait spécifiquement cette musique qui se caractérise par une croisée des chemins sans précédent, ce métissage musical vital que l'on retrouve depuis 84 en partie illustré par les productions inscrites au catalogue d'*Ambiances Magnétiques*. Avec cette audace propre à l'invention, sans aucun interdit, nous avons alors choisi de vastes champs d'investigation esthétique: pas de système; pas de loi; pas de sectarisme scolaire; aucun intermédiaire, nous devenions nos propres interprètes, nous avons pris le franc-parler de la hardiesse musicale. (...)» (Côté, 1996, p. 4)

Côté convient qu'il n'est pas facile de circonscrire cette musique car elle prend sa source à différentes traditions musicales: jazz, folklore, électroacoustique, blues, musique mixte, etc. Elle utilise une instrumentation éclectique puisqu'elle se sert des instruments électroacoustiques, électroniques et numériques que la musique électroacoustique et la musique expérimentale américaine ont largement exploré. Des instruments utilisés dans le rock ou le jazz comme la guitare électrique et la batterie sont utilisés à côté

d'instruments plus traditionnels (violon, contrebasse, clarinette, piano, etc.) et d'un instrumentarium inventé à partir d'objets du quotidien : «il y a donc cette ascendance avec d'excellents inventeurs comme Cage, Bastien, Partch et Reichel, mais aussi cette parenté avec la fertilité et la curiosité des traditions populaires.(...)» (Côté, 1996, p. 6) Côté énumère les lieux où ils sont employés comme le théâtre, la danse, les galeries, la radio et le cinéma. Ils collaborent aussi avec des peintres et des poètes. Il souligne que la grande majorité de ce milieu artistique s'autoproduit et reste financièrement très pauvre. Après cette description du milieu de la musique actuelle, Côté revient plus précisément sur les qualificatifs les plus condescendants employés par d'autres, notamment des musicologues pour définir la musique actuelle. Certains d'entre eux avaient comparé la musique actuelle à «une bouillie informe dans laquelle il devient évidemment difficile de distinguer le caviar du reste d'omelette trop cuit», de «jouer le jeu du commerce», de «nivellement par le bas», etc. (Côté, 1996, p. 11). Cet article traduit une profonde exaspération d'avoir à justifier cette musique auprès de compositeurs de musique écrite. Sur un ton vraiment très sarcastique, Côté répond à ses détracteurs en se moquant ouvertement de la certitude de ceux qu'ils nomment «le collège culturel» et qui prêcheraient par ignorance, incompetence et mauvaise foi.

Les querelles sont donc bien existantes. Elles renvoient à différentes conceptions plus ou moins radicales de la création. Le but de cette thèse n'est pas de reproduire ces tensions. Cette recherche met quand même à jour les difficultés de légitimation de la musique actuelle auprès d'autres milieux de la création musicale québécoise. Il ne s'agit pas de prendre un parti pris, mais d'exposer les facteurs qui contribuent ou ralentissent la professionnalisation de ce milieu artistique y compris ceux concernant sa reconnaissance sociale.

Conclusion

Dans les parties précédentes, nous avons mis en relief un certain nombre d'éléments utiles à la compréhension de la musique actuelle comme phénomène social au Québec. Tout d'abord, le contexte social d'émergence de la musique actuelle au Québec présenté dans le premier chapitre, a permis de montrer les diverses transformations de la création musicale depuis l'après-guerre. Comme nous l'avons vu, la musique actuelle puise ses origines dans les transformations techniques et l'expérimentation sonore réalisées à l'intérieur, mais aussi en marge des institutions savantes.

À côté de cela, elle puise aussi certaines techniques et démarches artistiques des musiques issues de la culture populaire comme le rock et le jazz. La fin des années 1960 a, en effet, révélé un contexte d'ouverture et d'émancipation

envers la tradition, qui a été favorable à la fusion entre différents genres musicaux, voire entre différentes disciplines artistiques. Les groupes et les ensembles de musiciens qui se sont imposés dans ce contexte, ont participé au développement et à la professionnalisation de leur milieu. La fin des années 1970 est marquée alors par une multiplication des esthétiques musicales qui ont leur festival, leur public, leur émission radio et leur revue respectives.

D'autre part, nous avons pu constater que la musique actuelle s'accompagnait aussi d'un discours sur ce que devrait être la création musicale. L'appropriation différenciée du terme musique actuelle suivant les milieux artistiques et les époques, montre justement les différentes conceptions de la création musicale qui existent encore aujourd'hui.

En 1961, la musique actuelle renvoyait à son intégration comme nouvelle pratique en rupture avec le passé. Cette génération prend d'assaut les nouvelles technologies mises à leur disposition et bouleverse les frontières de la création musicale. Par exemple, le son n'est plus pensé et joué seulement par rapport à sa hauteur, suivant un rythme ou selon une durée, on prend de plus en plus en compte d'autres dimensions qui composent le son, c'est-à-dire la masse, le grain, les textures, les mouvements. Le langage musical se complexifie :

«L'oreille n'étant plus soumise à un conditionnement rigide lié à des hauteurs fixes, à douze petites notes, elle devient disponible pour tout

type de manifestation musicale. C'est ainsi que l'on découvre la finesse et la subtilité des musiques d'ailleurs, que l'on perçoit davantage leur construction et leur déroulement, même si la fonction culturelle de ces musiques nous reste étrangère. Par là, l'oreille n'établit plus de discrimination et les musiques extra-occidentales y gagnent un nouvel éclairage que rendait impossible autrefois la primauté du code et du son.» (Guérin, 1984, p. 48)

Suite à cela, des groupes de compositeurs se forment, la pratique musicale s'institutionnalise au sein des universités²⁸ et d'organismes divers.

En même temps, les discours sur la démocratisation culturelle viennent ajouter la question du public au débat sur la création musicale : il faut élargir le public, lui faire connaître ces nouvelles musiques. Beaucoup de choses sont alors tentées pour se rapprocher du public. On peut citer, entre autres, le GAM (Groupe d'Animation Musicale) créé par Robert Léonard à la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1979. L'objectif était de faire connaître la musique ignorée par les organismes officiels de musique contemporaine ainsi que de trouver une «formule d'animation en concert» (Léonard, 1984 : 88) qui soit différente de celles utilisées dans les concerts commentés par des discours savants. Il s'agissait aussi de provoquer une participation plus active du public par l'intermédiaire d'ateliers de création.

²⁸ François Guérin fait un rappel historique de l'apparition des musiques nouvelles. Il note que par rapport à l'Europe où les musiques électroacoustiques sont nées au sein des organismes de radiodiffusion nationale (Paris, Cologne, Milan), au Québec, elles sont nées au sein des institutions universitaires. Le développement de ces musiques au Québec en a été grandement affecté puisque les groupes se consacrant uniquement à l'électroacoustique sont principalement restés au sein des institutions de sorte que «le grand public n'y voit trop souvent qu'une vague spécialité étudiante et les médias, qu'un traquenard de la *grande musique*.»

Cette expérience donna naissance au GRAM (Groupe de Recherche en Animation Musicale) qui, cette fois-ci, se penchait sur la recherche en animation. C'est donc sous la forme de jeux sonores que certains compositeurs ont essayé d'appivoiser le public.

Les nombreux «happenings» et performances, comme l'a montré Rivest citée dans le premier chapitre, montrent plutôt le processus de création d'une œuvre (un work-in-progress) dans lequel le geste de l'artiste est en partie démystifié. Ce qui peut rapprocher le public ou au contraire l'éloigner. En effet, ce qui semble facilement réalisable soi-même n'a pas toujours la même valeur aux yeux du public qu'une œuvre qui s'élabore sans démonstration du travail en cours pour la réaliser. Mais il y a aussi le fait que le coût de l'équipement pour produire soi-même sa musique a considérablement diminué, multipliant ainsi les candidats à la carrière d'artiste. L'extension des circuits subventionnés ne résout pas le problème de l'augmentation de la population des artistes et notamment de ceux de l'avant-garde (Menger, 1983).

D'un point de vue épistémologique, quel est donc l'enjeu d'une telle étude ? Autrement dit quelles connaissances va nous apporter l'étude de la musique actuelle comme phénomène social ? Que peut-elle apporter à la discipline sociologique et éventuellement, aux autres disciplines qui ont pour objet d'étude la musique ? C'est ce que nous allons voir dans la partie suivante.

3. La problématique et les enjeux épistémologiques de cette étude

Une des premières étapes d'une sociologie de la musique a été d'expliquer en quoi la musique peut être un objet de connaissance du social. À la manière des fondateurs de la sociologie, il a fallu démontrer comment une sociologie de la musique pouvait exister en toute légitimité et de façon objective. Line Grenier (1988) a décrit les éléments d'une approche épistémologique d'une sociologie de la musique en identifiant trois univers conceptuels : soit celui de l'approche traditionaliste, de l'approche socio-culturaliste et de l'approche sémiologique. Toutes ces approches participent à une définition de la musique, mais leur angle n'est pas toujours sociologique. Par contre, en étudiant leurs fondements théoriques et l'angle qu'elles privilégient, on peut comprendre certaines représentations sociales suscitées par les processus d'objectivation du musical.

Le caractère social de la musique a été jusqu'à maintenant étudié selon deux axes. L'un s'attache à décrire les causes des interactions entre le milieu dans lequel évolue la musique et les visages que celle-ci prend à l'extérieur de son milieu. Quant à l'autre axe, il se décline sous l'étude du rôle créateur de sociabilité que revêt la pratique musicale, sa consommation ou son organisation. Dans l'un et l'autre cas, l'étude de l'objet musical devient très réductrice puisque le rapport d'extériorité posé vis-à-vis de la musique ne fait

que «minimiser les composantes musicales de la société.» (Grenier, 1988, p. 18) Autrement dit, rien ne permet selon ces problématiques de considérer la spécificité de l'objet musical par rapport aux autres faits sociaux. Il s'agit pourtant d'en cerner les fondements sociaux et de trouver les propriétés de la musique qui la définissent comme un phénomène social. On peut déjà observer que les discours de sens commun attribuent différentes significations à la musique sur lesquelles viennent se greffer des discours «savants» ou théoriques.

Parmi ces discours théoriques, l'approche «traditionnelle» se caractérise par les premiers discours scientifiques sur la musique. Ils s'inscrivent dans les courants de pensée des XVIII^e et XIX^e siècles où le principe de rationalité était de mise. L'objet musical était abordé par des théories sur le sonore qui prenaient forme concrètement dans des partitions. L'ensemble des signes et des règles provenant de cette théorisation donnait lieu à une approche de la musique comme «art-concept», c'est-à-dire «comme art abstrait, autonome, réductible à bien des égards à ses principes rationalisés, dissociable de ses actualisations socio-historiques concrètes.» (Grenier, 1988, p. 38) L'écriture musicale devient alors prépondérante au point que le métier de compositeur et celui d'interprète, appartenant autrefois à une seule et même personne, s'autonomisent peu à peu. La notation musicale devient alors la base traditionnelle de l'explication de l'objet musical. Cependant, celle-ci ne

fournit qu'une image imparfaite de la musique. On s'accorde à dire qu'elle traduit le processus constructif d'une œuvre musicale découpée en «unités discrètes», c'est-à-dire en notes, en phrases, etc...

Les musiques qui correspondent à cette théorie musicale ou qui peuvent être décrites et expliquées par cette théorie, appartiennent principalement aux musiques classiques des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Par ailleurs, les problématiques structuralistes qui découlent de cette conception classique de la musique sont, elles aussi, relativisées au profit d'autres approches musicales. Dans l'approche «traditionnelle», l'objet musical acquiert une autonomie qui rend pensable son appréhension sans nécessairement le rattacher aux individus ou aux sociétés qui le produisent. Cette approche a la prétention d'universalité de l'objet musical. Mais en fait, elle pose une hiérarchie de valeurs et n'échappe donc pas au social :

«(...)L'objet musical paraît exister indépendamment de l'expérience humaine, perceptive notamment, et brille donc non seulement par son autonomie, mais aussi par son objectivité. Cette objectivité est inhérente non seulement aux modalités scientifiques de cette construction, mais aussi à l'idée voulant qu'on a ainsi atteint l'objet musical dans son *état de nature*.» (Grenier, 1988, p. 71)

Cette approche traditionnelle, en plus d'imposer un système hiérarchique entre les musiques, en évacue même certaines, en particulier celles qui ne sont pas occidentales ou qui se construisent sous un autre système que le système tonal comme ce serait le cas pour la musique actuelle.

L'approche socio-culturaliste remet en cause l'exclusivité de la notation musicale. Ce qui signifie qu'elle conçoit d'autres façons de définir la musique. Cette approche est déjà plus relativiste que la précédente car l'on considère que les propriétés de la musique sont fonction du contexte socio-culturel dans lequel elles émergent. Dans cette perspective, la musique est réduite à un produit de la culture au sens anthropologique du terme. Cette conception est intéressante puisqu'elle sous-tend l'idée que les sons ne sont pas l'apanage d'une définition de la musique. Malgré tout, puisqu'elle est le produit de l'activité humaine et qu'elle appartient à un groupe donné, les conditions dans lesquelles la musique émerge sont fortement dépendantes de l'idée que le groupe se fait de la musique. Pour qu'il y ait musique, il faut donc qu'il y ait consensus sur sa définition et sa fonction dans la société. En outre, ce consensus peut se faire plus ou moins consciemment. Il est donc bien difficile de saisir toute la portée que peut avoir la musique avec une telle approche, car certaines significations sont à des niveaux socio-symboliques dont on ne peut rapporter que les représentations qui s'y rattachent. Néanmoins, elle souligne l'importance du contexte socio-culturel dans la création musicale.

Le point de vue de ceux qui participent à la construction symbolique de ce qu'est la musique ou ce qu'elle devrait être à leurs yeux, revêt une importance considérable et constitue par là même, un enjeu épistémologique de taille.

Dans le cas de la musique actuelle par exemple, on observe déjà qu'elle est constitutive d'une identité collective regroupant à la fois des musiciens, mais aussi une bonne partie de ceux qui médiatisent cette musique comme produit culturel. L'appartenance à l'univers de la musique actuelle devient même un enjeu politique, voire idéologique animé par une quête de légitimation sociale difficile à gagner. Autrement dit, les critères et les valeurs esthétiques de la musique actuelle font en sorte que ceux qui s'en réclament se trouvent confrontés à d'autres espaces sociaux que le simple champ musical. Ce qui démontre que la musique est une forme de connaissance qui englobe un ensemble de choses de l'ordre du social, du sensible et du cognitif.

Le symbolisme lié aux représentations qu'on peut se faire de la musique, nous conduit à étudier le troisième axe développé par Grenier, c'est-à-dire l'approche sémiologique. Cette approche combine les deux approches précédentes. L'approche sémiologique utilise la notion de symbolisme comme un modèle abstrait qui rend compte des constructions théoriques de structures musicales et les pratiques culturelles qui en découlent. Cette opération a pour but une compréhension du phénomène musical, mais elle a aussi pour conséquence de redéfinir l'articulation entre structure et pratique culturelle. Le débat va donc se situer sur la valeur explicative que l'on donne à la notion de symbolisme. Cette notion est en effet rapportée à la structure du langage et non de la musique. Pour résoudre ce problème théorique, certains incluent

l'expression musicale dans l'ensemble du langage. D'autres opposent la musique, ayant son propre langage, au langage en général, ou encore font une homologie entre les deux. Grenier propose alors de réfléchir sur les fondements épistémologiques qui font que l'on considère le langage comme le système symbolique par excellence aux dépens d'autres formes symboliques, comme la musique par exemple.

L'enjeu est de savoir si l'on doit considérer la musique comme une forme de connaissance spécifique, c'est-à-dire qui se distinguerait comme système symbolique différent du langage en général. Si tel est le cas, alors l'étude de la musique du point de vue de la sociologie pourrait ouvrir à une forme de connaissance que l'on a peu considéré jusqu'à présent. L'étude de ces trois approches permet ainsi de reconnaître les limites propres à toute théorisation du social et la part de subjectivité qu'elle semble indéniablement contenir. Penser aux fondements épistémologiques de nos outils d'analyse nous invite alors à une connaissance critique de notre objet.

Selon Grenier, cette ambitieuse piste de recherche sur les méthodes sociologiques qui pourrait amener à une définition de la musique comme phénomène social, ne doit pas se faire dans l'isolement des discours propres aux différentes disciplines étudiant le musical. D'autres chercheurs en sociologie de la musique ont tenté des rapprochements dans ce sens. Ainsi, la

sociologie de la musique, telle que la conçoit Anne-Marie Green (2000), doit se faire en tenant compte du savoir sociologique, mais aussi par l'interdisciplinarité, notamment avec le domaine de la musicologie.

Les intérêts réciproques de la sociologie et de la musicologie peuvent favoriser une meilleure compréhension du fait musical. Le défi consiste à ne pas prendre partie pour une hiérarchie esthétique ou une hiérarchie de valeur. Pour la musicologie, c'est cette recherche d'objectivité venant de la méthode sociologique qu'il faut accentuer. Pour la sociologie, il faut dépasser la simple démarche empirique qui, selon l'auteur, sépare la connaissance et les faits. Cela va aussi dans le sens d'une sociologie de la création musicale.

Green remet en question l'héritage de la sociologie française et de sa tradition positiviste qu'elle ne trouve pas assez flexible, même si elle y reconnaît beaucoup de rigueur nécessaire au critère de scientificité de toute démarche sociologique. Pour avoir une meilleure connaissance de ce domaine de recherche, elle s'inspire de l'École de Francfort, en particulier d'Adorno qui propose une connaissance critique et compréhensive des faits musicaux :

«Il s'agit donc, pour moi, de restaurer une sociologie qui montre, en utilisant les faits musicaux comme champ de recherche spécifique, que la démarche strictement positive n'est pas essentielle et qu'il s'agit de tendre à la scientificité en ayant à la fois une démarche critique et compréhensive.» (Green, 2000, p. 22)

En même temps, ce rapprochement entre la sociologie et la musicologie pose un problème de frontière qui fait réapparaître les vieilles querelles sur le monopole de la musicologie à détenir le seul savoir sur les faits musicaux. Une des raisons pour laquelle cet antagonisme est toujours latent, c'est que la sociologie s'intéresse à la musicologie non seulement comme forme de connaissance, mais aussi comme production d'un discours scientifique comportant sa part de subjectivité. Ce débat renvoie aux fondements épistémologiques de chaque discipline comme nous l'avons dit précédemment. Ce questionnement devient alors un enjeu méthodologique important qui se traduit par la nécessité d'avoir une connaissance critique des faits musicaux par rapport aux sciences et aux idéologies qui en modèlent les pratiques effectives dans la société.

Pour rendre compte des multiples aspects sociaux qui entourent une pratique musicale ainsi que son inscription dans le temps, Green utilise la notion de fait social total. Pour elle, cette notion permet de mettre en relief les raisons pour lesquelles les activités musicales peuvent être facteurs de cohésion sociale dans la mesure où elles font partie d'une totalité «concrète», c'est-à-dire qu'on peut les retrouver dans «l'ensemble des institutions de la société.» (Green, 2000, p. 30) C'est aussi une idée développée par Andrée Fortin à propos des festivals en région comme nous le verrons dans le chapitre 5.

Mais, avant tout, il s'agit de savoir comment la musique peut effectivement s'inscrire dans le cadre d'une approche sociologique. Les méthodes propres à l'étude des faits sociaux, d'après Durkheim, postulent la transcendance des individus par le collectif régi par des systèmes d'obligations. Or, pour Green, cette conception du social se révèle inadéquate tant la musique est liée à l'individuel. Cette prise de distance par rapport à un certain déterminisme social n'enlève rien à la possibilité que les faits musicaux soient soumis à une certaine pression collective, mais selon elle, il faudrait la nuancer dans le cas du musical: «Le caractère obligatoire du fait social n'est pas complètement pertinent pour le musical puisque la relation que l'on entretient avec ce musical se situe à un autre niveau : sensoriel, émotionnel, symbolique.» (Green, 2000, p. 32)

C'est ainsi que pour Green, il est nécessaire de comprendre les raisons et la façon dont les individus entretiennent une relation symbolique avec le musical, et non plus de savoir uniquement s'ils en sont conscients ou pas. Ce qu'elle reproche à la sociologie durkheimienne, c'est de ne pas prendre assez en compte la dimension subjective contenue dans l'expression d'un déterminisme social. Cette dimension qui peut s'avérer secondaire dans l'étude de certains faits sociaux, est au contraire fondamentale dans l'étude des faits musicaux car il faut nécessairement s'intéresser à la combinaison du collectif et de l'individuel. Cela nous amène à la notion de «fait musical total»

par lequel il serait possible d'identifier les différents aspects de la vie musicale dans une société donnée ainsi que la place qu'il prend dans l'expérience individuelle. L'appropriation que Green fait du concept de Mauss, rejoint sa volonté d'une recherche interdisciplinaire, en plus d'offrir un instrument de recherche qui mesurerait le fait musical avec une vue d'ensemble. Pour affiner ce nouvel outil de recherche, elle en nuance la portée méthodologique en l'associant à une définition de Gurvitch sur l'étude de la réalité sociale :

«(...) Considérer la musique comme un phénomène social total, c'est aussi admettre, comme Gurvitch l'a souligné, qu'il s'agit d'une "totalité réelle en marche" ou en mouvement (les faits musicaux sont donc à la fois les producteurs et les bénéficiaires des transformations sociales).»
(Green, 2000, p. 35)

La musique comme fait social renvoie donc aux différents aspects de la totalité sociale, incluant le rapport aux individus, aux institutions et aux conflits potentiels de valeurs propres à toute société en mouvement. En effet, elle peut mettre en relief ces conflits et montrer qu'ils sont inhérents au social et s'y inscrivent de façon permanente. D'ailleurs, nous avons pu le constater dans l'appropriation du terme musique actuelle et des essais de définition rapportés dans la revue CIRCUIT citée précédemment. Différentes réalités socio-historiques s'y rapportent et continuent de brouiller les pistes d'une définition claire de ce milieu artistique. Cela montre comment une pratique musicale peut être liée à différentes questions sociales. Elle fait réapparaître l'interdépendance des sphères sociales alors que la tendance en sociologie est

plutôt de penser à leur autonomisation. En ce sens, cette notion de fait social total qu'on rencontre plus facilement en anthropologie, vient rééquilibrer nos connaissances des éléments qui font encore cohésion dans la société et ceux, moins stables, qui participent au changement social.

Une toute autre approche sociologique, celle de la sociologie de la médiation d'Hennion peut également nous aider à cerner notre objet d'étude. En effet, sa théorie remet en question des approches traditionnelles en sociologie de l'art. Elle repose donc certains fondements épistémologiques de la recherche en sciences sociales. La sociologie de la médiation s'intéresse davantage à la façon dont sont «installées» les musiques (Hennion, 1993), c'est-à-dire à la façon dont elles sont médiatisées. Par cette approche, il a pu mettre en relief le rôle de certains intermédiaires (Hennion, 1981). Leurs spécialisations professionnelles font en sorte qu'ils participent à la définition et à l'installation de la musique. Par ce processus, ils organisent et donc catégorisent une partie de ce que sera le produit final. Ce phénomène est loin d'être pris systématiquement en compte.

D'un point de vue épistémologique et pour une sociologie de la connaissance, cette approche est pourtant à prendre en considération. En effet, dans les approches classiques, on s'intéresse à la socialisation des individus à l'art, sans nécessairement s'occuper de la façon dont ce qu'ils les intéressent leur

est proposé ou présenté. Souvent, on rapproche les goûts à des facteurs d'identification tels que la classe sociale, l'âge, le niveau de scolarité alors que d'autres processus de sélection sont en œuvre.

À titre d'exemple, on peut citer la recherche d'Hennion (1998) sur la sociologie de l'écoute bien que la recherche de Berger (1994) citée en première partie illustre également ce concept. Pour élaborer une sociologie de l'écoute, il a d'abord opéré un renversement épistémologique en se plaçant du côté de «ceux qui entendent quelque chose d'organisée venant des autres.» (Hennion, 1998, p. 1) Pour lui, il faut «prendre la musique comme un événement, un surgissement incertain des instruments et des appareils, des mains et des gestes, un faire en situation, et non pas comme un produit fixé, sur une partition, un disque ou un programme» (Hennion, 1998, p. 1). En prenant l'exemple de Bach, il met en avant l'impasse dans laquelle se trouve la sociologie qui critique la construction sociale du génie et la sociologie qui vise à établir la part d'authenticité dans l'œuvre de Bach. En interrogeant les amateurs de Bach sur la façon dont ils écoutent Bach au lieu des raisons pour lesquelles ils l'écoutent, Hennion accède à tout un univers de «stratégie de mise en disposition de soi-même». C'est aussi ce qui lui permet d'arriver à une théorie de la passion :

«Une sociologie critique centrée sur la dénonciation de l'accès inégal à la culture nous a habitués à disqualifier la description fine du goût comme un processus actif, produisant quelque chose de spécifique, passant par des techniques collectives, des savoir-faire que l'on peut

observer et répertorier. La musique permet bien d'aborder cette activité paradoxale, ce processus actif de mise en condition pour qu'il puisse vous arriver quelque chose, cette activité minutieuse visant une passivité idéale : se laisser emporter, être pris dans quelque chose. Elle permet d'ouvrir à une théorie de la passion.» (Hennion, 1998, p. 7)

Ceci est donc un exemple auquel peut mener l'utilisation du concept de médiation dans les recherches sur la musique. La sociologie de la médiation vient rééquilibrer certaines recherches empiriques qui ne s'attachaient qu'à des catégories fixes de la réalité sociale. Les médiateurs peuvent apparaître sous différentes formes et dispositifs : individus (musiciens, producteurs, techniciens, etc.), matériels (instrument, partition, DC, etc.). Pour Hennion et Grenier (2001), il est certain que cette approche constitue une nouvelle voie de recherche et qu'il est désormais essentiel de tenir des multiples médiations qui amènent les individus à l'art :

«Mediations have to be recognized in their own right, thus enabling the analyst to better understand how something new has come out of various contingent combinations of heterogeneous instruments, temporal and spatial dispositifs, procedures and techniques ; (...) something which, like a rock concert or a sculpture exhibition, is constituted by different forms of action, investment, or involvement rendered possible by such combinations (...).» (Hennion et Grenier, 2001, p. 350)

C'est aussi une approche qui prend en compte la multiplication des sources d'informations et donc de médiations de l'art que procurent les nouvelles technologies et les nouveaux moyens de communications.

Avant d'utiliser cette approche dans notre recherche, il faut noter que, dans le milieu de la musique actuelle, les médiateurs se trouvent souvent à avoir

plusieurs rôles. En effet, le musicien de musique actuelle médiatise souvent par lui-même sa propre pratique et celle de ses collègues, il est souvent son propre public et s'organise en s'autofinçant plus que partiellement. Il réduit alors la diversité des potentielles médiations qui pourraient se produire dans ce milieu puisqu'elles sont souvent le fruit du travail d'une personne. Malgré tout, pour comprendre la façon dont les musiciens de musique actuelle ont construit leur univers culturel et musical, ce concept est intéressant. Il permet de prendre en compte les différentes avenues que ces musiciens, en majorité autodidactes, ont emprunté pour acquérir des connaissances spécifiques sur la musique.

Conclusion

Être dans la possibilité de comprendre comment le milieu artistique de la musique actuelle s'est professionnalisé au Québec est à l'origine de notre questionnement de recherche. En effet, nous avons constaté que plusieurs organismes culturels, des institutions universitaires ainsi que des centres et des groupes d'artistes québécois s'approprient le terme musique actuelle pour désigner leurs pratiques musicales. Pour chacun d'eux, ce terme semble, a priori, désigner un type de musique bien spécifique. Mais, dans la réalité, la musique actuelle se caractérise par des critères esthétiques très élastiques. On y retrouve aussi bien de la musique contemporaine classique autrement appelée musique «sérieuse» que de l'électroacoustique, du jazz contemporain,

des jeux sonores et des bruitages et bien d'autres choses encore. Les recherches que nous avons exposées dans les premières parties de cette thèse nous aide en partie à cerner ce milieu et surtout les enjeux de légitimation sociale qui le traverse.

Associée à d'autres enjeux comme le développement économique d'une région par les festivals (Beauchamp, 1999), cette pratique musicale peut devenir un symbole de distinction sociale et culturelle (Harvey et Fortin, 1995). Mais à l'occasion d'autres festivals (*Festival Montréal Musiques actuelles*, 1990) où les différentes esthétiques se confrontent et se mêlent à d'autres pratiques artistiques (danse, performance multimédia, installations d'art visuel, etc), la musique actuelle renvoie aussi à des clivages tels que musique écrite et musique d'improvisation, recherche ou création, musique «sérieuse» et musique «non sérieuse» (CIRCUIT, 1991).

La création musicale d'aujourd'hui a évolué à travers différentes tendances comme on a pu le constater dans la recherche de Brunet par exemple (1989). Ses pôles de diffusion se sont largement multipliés (Guérin, 1992). Ce qui s'est traduit par une extension des circuits subventionnés. Mais, certaines pratiques autogestionnaires ont également permis de mettre sur pied des festivals (Festival international de musique actuelle de Victoriaville) et de former certains groupes qui n'avaient la légitimité institutionnelle pour

favoriser le financement gouvernemental de leur pratique artistique. Aujourd'hui, la multiplication de ces pôles de création ne facilite pas la tâche des gouvernements quant à l'octroi des subventions. En effet, la question qui se pose est celle de savoir qui et ce qui est le plus légitime de subventionner. C'est aussi ce qu'a souligné Berger (1994) dans son étude. Par ailleurs, le statut des «intersectants» qu'elle a mis en relief, c'est-à-dire ces professionnels qui médiatisent la création musicale et qui sont à l'intersection de plusieurs réseaux, nous montre la complexité des échanges et des interactions qui assure l'organisation et le bon fonctionnement de ce milieu.

Pour réaliser notre propre recherche, les enjeux épistémologiques (Grenier, 1988) sur la musique comme forme de connaissance du social nous aide à apporter un regard critique sur notre objet et sur le statut des matériaux d'analyse utilisés. Nous allons maintenant abordé la partie théorique et méthodologique de notre questionnement. Le chapitre suivant mettra notamment en relief les éléments qui peuvent servir à la compréhension de l'identité, l'organisation et l'esthétique de ce milieu artistique.

CHAPITRE 3

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Comme nous l'avons dit précédemment, l'étude sociologique du milieu de la musique actuelle au Québec consiste à rendre compte de la professionnalisation de ce milieu artistique en identifiant les facteurs qui ont contribué à son émergence et son institutionnalisation progressive durant les dernières décennies. Le but de cette recherche n'est pas seulement de dresser un portrait de ce milieu artistique dans une perspective qui serait uniquement descriptive. Il s'agit aussi de replacer cette professionnalisation artistique dans le contexte socio-historique d'une société industrialisée.

Le cadre théorique que nous allons exposer ci-après, va nous aider à cerner la musique actuelle comme phénomène social au Québec. Dans les enjeux épistémologiques reliés à cette recherche et développés précédemment, nous avons soulevé des questions relatives à une sociologie de la connaissance qui prendrait en compte la spécificité de l'objet musical. Autrement dit, il s'agit de traiter de la musique actuelle dans une perspective sociologique qui prendra en compte, dans notre cas, les facteurs de sociabilité autour de cette pratique artistique sans, pour autant, nier la spécificité d'étudier un objet de recherche portant sur la musique. Notre cadre théorique va donc situer le problème de la professionnalisation artistique d'un milieu artistique d'«avant-

garde» dans une culture industrialisée. Il s'orientera, entre autres, vers les questions de la naissance d'une pratique artistique d'avant-garde comme la musique actuelle, de sa résistance dans une culture industrialisée soumise au processus de mondialisation qui tend à favoriser les produits de divertissement provenant des industries culturelles et des processus qui font en sorte que les musiciens de musique actuelle sont passés du statut d'amateur à celui de professionnel.

1. De l'internationalisation à la mondialisation

Comme beaucoup de sociétés occidentales, le Québec a subi un processus d'internationalisation dans les années 1960 et 1970, et connaît aujourd'hui celui de la mondialisation. Dans son article, Louis Jacob (2000) distingue ces deux processus par le type de rapport aux autres cultures que sous-tendrait le système de l'art. L'internationalisation correspondrait à «l'ouverture des frontières politiques et culturelles issues de la modernité». La mondialisation, quant à elle, correspondrait à une «interaction fonctionnelle de l'économie et la culture, et à l'établissement d'un système de l'art multipolaire reposant notamment sur l'usage des nouvelles techniques de communication, de diffusion, d'information». (Jacob, 2000, p. 303) Cette transformation serait due à la remise en question, voire la disparition selon Jacob, des formes et des structures qui maintenaient la souveraineté des États.

Dans ces deux contextes, les cultures locales et nationales ont été amenées à se redéfinir par rapport au rôle qu'elles pouvaient exercer dans un ensemble, désormais plus grand, d'échanges économiques, sociaux, culturels et artistiques. Beaucoup de sociologues de la culture, dont Andrée Fortin, ont alors observé le phénomène suivant :

«(...) un double mouvement, d'internationalisation, à la faveur, en particulier, des progrès des industries culturelles et des communications lesquels induisent une relative homogénéisation culturelle, et de spécificité croissante des référents identitaires (...)» (Fortin, 2000, p. 5)

Ce double processus n'entraîne pas systématiquement une perte de repères collectifs. Au contraire, il peut conduire à un repli, voire une résistance sociale de la part de différentes communautés culturelles, ethniques, religieuses ou artistiques par exemple. Ceci peut se développer au niveau international par la formation et la consolidation de réseaux. Ces réseaux regroupent alors des communautés d'individus traversant des enjeux sociaux semblables. D'une façon générale, un réseau est un moyen de partager des moyens et des informations. Dans leur article sur les processus administratifs d'organisation de l'offre culturelle, Michel de la Durantaye et Maryse Bégin (1996), identifient divers types de réseaux suivant leur fonction, soit les réseaux professionnels du milieu artistique, les réseaux reliés au partenariat financier et artistique (s'occupant de la défense d'intérêts, de négociation et de représentation) et les réseaux qui servent à collaborer et à faire alliance avec les organismes du milieu. Comme ils le soulignent, chaque réseau

permet de tisser des liens qui vont servir à développer l'entreprise collective artistique en question :

«Dans certains cas, ce sont des ententes à l'amiable avec des institutions régionales, soit avec les conservatoires, les universités, les conseils régionaux de la culture, les médias de la culture, les médias électroniques, les chorales de région ou encore les camps musicaux. Ces réseaux, formels ou informels, créent des sortes de partenariat avec le milieu (Société de développement des arts et de la culture, Chambre de Commerce, Association touristique régionale), de représentation ou d'alliance (...) ainsi que des banques de données informatisées (...), soit un circuit de petites salles (...), etc.» (Durantaye et Bégin, 1996, p. 58)

Les milieux artistiques n'échappent pas aux phénomènes qui touchent l'ensemble de la société. Parmi ces milieux de l'art, ceux qui développent une culture alternative à la culture de masse semblent parfois bien plus fragiles dans le contexte social et économique actuel. La valeur marchande de tous les produits, y compris les produits culturels et artistiques, est devenue une des principales valeurs d'échange et de consommation de biens. Il est alors intéressant de comprendre comment un milieu artistique indépendant comme l'est celui de la musique actuelle au Québec, peut survivre dans un contexte de globalisation a priori peu favorable à ce type d'entreprise.

Lors de l'ouverture du 20^e festival auquel nous avons assisté, le premier mot du directeur du FIMAV fut «résistance». On peut donc constater que, dans le cas de la musique et éventuellement de d'autres réseaux artistiques, la peur de l'uniformisation de la culture renforce les liens ou, tout au moins, l'identité de ceux qui se sentent en marge de l'industrie culturelle. Mais que signifie être en

marge de l'industrie culturelle ou même d'appartenir à une avant-garde artistique ? C'est ce que nous allons voir tout de suite après.

2. Avant-garde et outsider art

Vera Zolberg et J. Cherbo (1997) qui ont travaillé sur la notion d'outsider en art, soulignent que la marginalité d'une pratique artistique ne peut exister sans faire aussitôt référence à un canon esthétique plus légitime autour duquel un corps de spécialistes, représentant les critères et les standards artistiques, évaluent les produits artistiques et leurs créateurs. Ils notent également que les canons esthétiques sont devenus moins rigides au fil du temps. Il en est de même pour le concept d'avant-garde qui désignait avant tout une innovation en rupture avec une tradition artistique. Aujourd'hui, le concept d'avant-garde est surtout employé pour désigner ce qui est à la pointe de la recherche ou de l'art et ne remet pas forcément en question ce qui a été traditionnellement acquis. Dans la musique actuelle, par exemple, il y a un retour à différentes sources musicales et à une réinterprétation de celles-ci. Pour certains chercheurs, cela traduirait le passage de l'art moderne à l'art postmoderne (Jacques Hoarau, 1996 ; Michel Freitag, 1996).

Diana Crane note, à ce propos que les: «Avant-gardes differs in the ways in which they challenge established artistic conventions and artistic and social institutions and also in the degree to which they do so.» (Crane, 1992, p. 118)

Pour évaluer ce que pourrait être une avant-garde, il faudrait, selon Crane, l'associer au concept de style:

«From a sociological point of view, a style is a set of cultural symbols and techniques for expressing them that is shared by a group of artists. As a group phenomenon, a style represents a kind of collaborative endeavor on aesthetic problem, in the sense that members follow each other's work and exchange ideas (...).»(Crane, 1992, p. 118)

Elle émet aussi l'idée que des artistes jouent un rôle plus important que d'autres dans la définition d'un style. La durée d'un style dans le temps serait alors un signe qu'il représente une appréhension distincte du monde et une certaine autonomie.

En revenant sur l'histoire de ce qui était considéré comme étant marginal en art, Zolberg et Cherbo montrent comment les frontières de l'art ont changé et sont devenues de plus en plus élastiques. Même si l'artiste Dubuffet a consacré l'expression "art brut" pour désigner les oeuvres réalisées par des individus internés, en voulant montrer que l'art est un don universel qui peut se retrouver partout, il a fallu attendre les années 1970 pour reconnaître en tant qu'artistes, des individus qui n'avaient pas été formés spécifiquement à une pratique artistique. Selon Hall et Metcalf que Zolberg et Cherbo citent dans leur introduction au concept d'outsider, c'est le critique d'art britannique Roger Cardinal qui marque ce changement. Celui-ci insistait sur la reconnaissance d'un artiste dont l'impulsion de la création n'était pas formée par une école ou toute institution établie.

Les décennies suivant les années 1970 ont vu le nombre d'artistes «outsider» considérablement augmenter en fonction de certaines spécificités comme celles mettant en avant le folklore, l'ethnicité et plus largement les objets ou les performances qui présentaient un intérêt esthétique. La notion de marginalité artistique s'est donc elle aussi étendue. Certains de ces artistes n'étaient pas complètement détachés d'une pratique professionnelle car ils avaient reçu une formation relative par des membres de leur famille ou de leur communauté.

Une autre raison, qui concerne plus spécifiquement les arts visuels, c'est que le marché de l'art et les collectionneurs ont aussi commencé à s'intéresser à ces nouvelles formes d'art. Comme le notent Zolberg et Cherbo, ces artistes profitaient aussi de cette image de l'artiste incompris, mais authentique parce qu'en marge de la société, que l'on pouvait retrouver à l'époque romantique. Dans le cas de notre objet de recherche, nous avons remarqué l'attachement des musiciens de musique actuelle à se définir en marge à la fois des institutions académiques et de l'industrie culturelle. Tout ce qui pourrait un tant soit peu uniformiser le geste de l'artiste est rejeté, ce qui trouve un écho relatif chez une catégorie d'artistes et un public dont nous parlerons plus loin.

Devant l'élasticité plus grande que jamais de ce qui définit l'art, Zolberg et Cherbo se posent alors la question de l'expertise qui se traduit le plus souvent par un centre définissant les standards absolus et une périphérie qui cherche à les atteindre:

«Late twentieth century art has incarnated a continuing process of absorbing, sampling, appropriating and amalgamating new and unusual forms.(...) When the periphery become valorized beyond all expectations, how can we speak about an aesthetic center ?» (Zolberg et Cherbo, 1997, p. 3)

Il est de plus en plus question dans les années 1960 de traverser les frontières esthétiques entre art officiel, art populaire et art commercial. Il y a donc des codes qui coexistent et parfois se mélangent en développant une plus grande ouverture à de nouvelles esthétiques :

«Commentators on the modern and post-modern condition note broad socio-cultural patterns and sensibilities wherein universal, fixed categories and hierarchical renderings inherited from the Enlightenment are being continually breached and reordered. (...) In its place are hybrid forms, an eclectic mixing of codes, validity granted to a wide range of outsider activities and mentalities, shifting power centers, and greater tolerance of ambiguity» (Zolberg et Cherbo, 1997, p. 5) (réf à Huyssen 1986, Seidman, 1994).

Malgré tout, il existe toujours une forme de reconnaissance artistique. Certains milieux de l'art comme celui de la musique actuelle construisent leur propre «monde culturel», comme dirait Diana Crane citée plus loin, et ont leurs propres mécanismes de consécration des oeuvres et des artistes. Il n'est pas aussi facile de les identifier, comme c'était le cas quand ceux-ci étaient fixés officiellement. Aujourd'hui, il y a une pluralité d'acteurs qui entrent en jeu dans la définition des critères esthétiques que ce soient à travers des

organisations, des individus, des médias savants ou populaires, etc. Pour Zolberg et Cherbo, les distinctions insider/outsider sont devenues multidimensionnelles. Ce phénomène s'observe, avec plus ou moins de tension, dans tous les domaines artistiques y compris en musique :

«Consider the many forms of music that permeate our present, each distinctive, with its own audiences, creative centers, distribution networks, commercial and noncommercial status. This also applies internationally, where governmental bodies and laws can impinge upon artistic products. Yet, for all the arts in the postmodern era the transgression and maintenance of artistic boundaries coexist in a state of chronic tension.» (Zolberg et Cherbo, 1997, p. 6).

Ces différents milieux artistiques gagnent plutôt leur légitimité ailleurs que dans la confrontation avec ceux qui détiennent des standards plus légitimes. Pour cela, ils s'appuient sur des réseaux locaux, nationaux et internationaux partageant la même conception de la création et de sa diffusion. Nous allons voir ci-après comment se décline cette conception de la création en commençant par les courants musicaux qui ont influencé la musique actuelle.

3. Musique expérimentale, rock, jazz : du métissage des genres à l'appropriation des valeurs sociales de ces milieux artistiques

La musique actuelle se démarque à partir de plusieurs tendances musicales dont le rock et le jazz qui font également référence à des communautés culturelles. Communauté, mondes culturels, sous-culture, territoire, sont des concepts qui insistent sur la différenciation de groupes ayant leurs propres normes et leurs valeurs à l'intérieur de la société.

La sociologue de l'art américaine, Diana Crane (1992), résume très bien la dynamique des mondes culturels issus du jazz et du rock et leur ancrage dans la culture populaire. Pour elle, le jazz vient d'un monde culturel appartenant à la classe populaire dont le réseau plutôt isolé, rassemble des musiciens jouant dans des clubs et des bars sans intérêt pour l'argent. Ils se perçoivent comme des artistes à part entière et n'apprécient guère le public non-connaisseur. Le manque de popularité envers leur musique n'a souvent que renforcer le lien social existant entre eux. Selon Merriam and Mack (1960) que Crane cite dans son ouvrage, ce qui caractérise la spécificité de la communauté de jazz tient au fait que son public fait partie de cette communauté. Comme nous le verrons plus loin, cette caractéristique du public qui est intégré au sein du groupe musical, est une composante majeure de la dynamique de la musique actuelle. Mes nombreuses observations sur le terrain m'ont montré que le public était majoritairement composé de musiciens de la même communauté artistique, mais pas exclusivement.

Si l'on veut comprendre le lien de la musique actuelle avec le jazz, il faut se rappeler que dès la fin des années 1940, un nouveau style de jazz, le Be-Bop est apparu à New York. Il était caractérisé par de nouveaux rythmes, remplis de sons atonaux et des intervalles d'accord irréguliers. Les musiciens étaient également en contact avec d'autres artistes, des peintres, des écrivains, etc. Certains d'entre eux ont même suivi des formations dans des conservatoires.

Ils ont amélioré la maîtrise technique des instruments et accentué l'expérimentation sonore. De la même façon qu'il pouvait y avoir des concerts de musique classique et des ateliers d'apprentissage, il y a eu des concerts de jazz et de la formation à cette musique pour la classe moyenne blanche. Ces musiciens ont d'ailleurs vite dépendu du soutien des universités, des fondations et du gouvernement plutôt que de se soutenir par eux-mêmes en jouant dans des bars et des clubs. Il ne restait plus qu'un groupe de critique professionnel qui émerge pour marquer le pas vers une légitimation de cette pratique musicale.

Plus tard, dans les années 1960, le jazz qui était concentré dans les bars noirs a attiré une clientèle qui venait plutôt pour écouter que pour danser. Le résultat est qu'un rituel du concert s'est installé progressivement avec un public attentif et discipliné devant les performances d'improvisation des musiciens. En même temps, l'accès aux bars et aux clubs de la classe ouvrière devenait plus en plus difficile à cause du succès du rock qui prenait place dans ces lieux de diffusion. C'est aussi ce que nous avons décrit dans le premier chapitre au sujet de Montréal et du fameux *Black Bottom*. Du coup, certains jazzmen ont trouvé refuge dans les bars et les clubs de nuit fréquentés par la classe moyenne, d'autres se sont fait organiser des concerts par des agences spécialisées.

Dans les années 1970, ceux dont le travail était moins accessible au public ont trouvé une place équivalente à celle qui existait pour les musiciens de l'avant-garde classique. Selon Litweiler (1984) que Crane cite dans son ouvrage:

«Black jazz players formed cooperatives in which they shared management and practical tasks. Within the cooperatives, new musical groups formed. These musicians played in little theaters, art galleries, churches, academic institutions and lofts of warehouses and factories.»
(Crane, 1992, p. 124).

C'est également dans ce type de lieu de concert que l'on retrouve les musiciens de musique actuelle. Ainsi, plusieurs cultures du jazz se sont développées et fragmentées au point où sa définition comme genre musical est devenu un exercice difficile. Selon Rockwell (1983), il est plus facile de définir le jazz par rapport à son organisation et à son système de soutien que par rapport à son contenu esthétique.

Quant au rock, il est également issu de la culture ouvrière en réseau, mais a émergé plus tard que le jazz. Il représente la fusion de deux traditions musicales de la classe ouvrière : celle de classe ouvrière blanche et de la country music avec celle de la classe ouvrière noire et du rhythm and blues. Selon Lipsitz (1984), ces classes et ces musiques ont fusionné pendant la seconde guerre mondiale quand les ouvriers blancs et noirs travaillaient dans les fabriques de munitions. Cette musique est devenue populaire dans les années 50 auprès des jeunes adolescents de la classe ouvrière et de la classe moyenne en véhiculant les valeurs de la culture de rue de la classe ouvrière

envers la drogue, le travail, la discipline et la conformité et en mettant en parole des thèmes sur la pauvreté et l'exclusion ethnique. À la différence du jazz, le rock est devenu une forme musicale créée en studio d'enregistrement avec une grande collaboration entre les musiciens, les producteurs et les ingénieurs du son.

Une transformation similaire au jazz à la fin des années 1940, s'est produite pour le rock dans les années 1970 quand les groupes de rock de la classe populaire ont commencé à jouer dans les clubs de la classe moyenne en ville à New York. Ces clubs étaient fréquentés par les membres de plusieurs réseaux s'entrecroisant. Les musiciens étaient alors en contact avec des créateurs de musiques expérimentales : peintre et d'autres types d'innovateurs et, selon Crane, ils se sont redéfinis eux-mêmes comme faisant partie de l'avant-garde. Cela a donc permis l'ouverture à des syncrétismes esthétiques mais aussi sociaux, dans la mesure où ces différents créateurs partageaient une même façon de s'organiser et de se produire. Ces syncrétismes sont au cœur de la démarche artistique des musiciens de la musique actuelle. Dans le livret de l'album consacré à un événement-anniversaire rassemblant les principaux musiciens de musique actuelle montréalaise, Raymond Gervais écrivait:

«1992 est une année de célébrations diverses : le 500^e anniversaire (contesté) de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, le 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, le 25^e anniversaire (toujours à Montréal) d'Expo 67, et d'autres. En qui nous concerne ici, 1992 marque le 10^e anniversaire d'Ambiances Magnétiques. Dans le cadre précis de cet événement, 1992 serait plutôt l'occasion, pour nous, de rappeler et de célébrer d'autres anniversaires en étroite parenté avec les artistes et la démarche d'Ambiances Magnétiques (collectif de

musicien(nes) autonomes et maison de disques éditant leurs musiques.) 1992 signale donc le 40^e anniversaire de la création de 4'33'' de John Cage, de même que le 80^e anniversaire de la naissance du compositeur ; le 30^e anniversaire de la réalisation des premiers enregistrements d'Albert Ayler sous son nom ; le 50^e anniversaire de Jimi Hendrix, le 70^e anniversaire de naissance de Charles Mingus ; et d'autres encore. C'est en 1992, enfin, que la télévision présentait un émouvant documentaire sur Mary Lou Williams, pionnière d'envergure de jazz au féminin.»²⁹

Cette citation illustre bien cette célébration de cette fusion entre différentes tendances musicales et l'identification à des figures pionnières américaines et britanniques de ce métissage musical. L'aspect contre-culturel était aussi un élément important de la culture rock auquel les musiciens de musique actuelle se sont surtout identifiés à leur début.

Marie-Berthe Servier, journaliste à *France Culture*, traite du lien entre les musiques dites «nouvelles» et le rock. Même s'il agit de la France et non du Québec, sa réflexion reste proche de ce qui caractérise le rapport rock et musique actuelle québécoise. Avant de chercher les caractéristiques communes à ce qu'elle appelle les musiques nouvelles, elle convient qu'il est bien difficile de les circonscrire :

«Difficiles à définir : elles ne se caractérisent ni par un son, ou une écriture, ni par une rythmique ou une instrumentation, l'électrification même n'est pas qu'une composante éventuelle. On les repère à leur inouïsme, à cet air qu'elles ont d'être inclassables, et très personnelles, toujours énergétiques, violentes ou douces. Pour situer, on les retrouve aujourd'hui tant dans les festivals de rock, de musique contemporaine, que de jazz, de musique improvisée, mais pas n'importe lesquels et pas

²⁹ Extrait du livret de l'album *Une théorie des ensembles*, Ambiances Magnétiques, Montréal, 1992, p.4.

n'importe comment. Certains festivals leur sont consacrés, mais là encore on ne retrouvera pas n'importe lesquels et pas n'importe où : les festivaliers professionnels peuvent migrer d'une ville à l'autre quand vient la saison des festivals sans trop craindre la redite.» (Servier, 1991, p. 175)

Elle remarque également qu'il y a peu de lieu pour les accueillir et que ce sont finalement les festivals, les labels de disque et les lieux de médiatisation de ces musiques qui ont généralement mis au point leurs «intitulés» (musiques innovatrices, inouïes, inclassables, etc). L'auteur s'interroge aussi sur leur provenance qu'elle identifie surtout aux pays les plus industrialisés et ce, à partir de la fin des années 1960. Elle décèle aussi trois facteurs qui ont contribué à leur développement : «l'extension du réseau médiatique, le développement technologique, la généralisation de l'accès aux études supérieures» (Servier, 1991, p. 176)

Le premier aurait favorisé les échanges d'idées en faisant connaître les musiques jusque là, difficilement accessibles (occidentales ou non, du passé). Cela a pour effet de confronter les notions de culture savante et de culture populaire. Elle observe aussi que les musiciens qui jouent de la musique jazz, blues et rock, viennent de différents milieux dans lesquels, nul n'a besoin de savoir lire ou écrire la musique. Elle attribue cela au développement technologique : «(...) l'écriture perd une fonction fondamentale : la mémorisation. On n'attend plus d'être virtuose pour s'exhiber.» (Servier, 1991, p.176)

Cela s'accompagne aussi par une modification de l'écoute qui s'explique par la diversité des sources musicales au sein d'une même œuvre qui rend impossible, à moins d'une forte érudition, de toutes les reconnaître. Elle souligne que la radio, comme moyen de diffusion, a contribué à imposer l'idée du son en se spécialisant en fonction des goûts de ses auditeurs.

Le fait que les individus accèdent plus facilement à l'éducation supérieure, fait en sorte qu'ils sont plus politisés : le rock représentait un potentiel de nouveauté en même temps que de révolte. Elle remarque très justement que c'est en cherchant une troisième voie alternative à la production de masse et à la culture institutionnelle que les musiques nouvelles se sont développées :

«Globalement ce courant musical est savant par ce qu'émanant d'une certaine culture, voire d'une érudition, au moins musicale, qu'elle est le résultat d'une démarche personnelle énoncée, d'une recherche consciente. Elle est populaire parce qu'elle est faite par qui veut (...)»
(Servier, 1991, p. 177)

La plupart de ces musiciens sont professionnels ou semi-professionnels et tiennent à préserver leur indépendance artistique tels que l'on peut l'observer au Québec. Ils exercent parfois d'autres professions dans la publicité, l'architecture par exemple, mais ils collaborent aussi avec la danse, le théâtre, la radio...

Elle souligne aussi la subjectivité de ces musiques puisqu'elles peuvent puiser à n'importe quelle source. Il serait alors facile d'«entasser» n'importe quoi. La

différence qui fait qu'il y a création, est basée sur «le sens de la pertinence» : «On “sent”, on “sait”, ensemble ou séparément, que “ça” va ou pas, que “ça” sonne ou pas.» (Servier, 1991, p.178). L'expertise de ces musiques serait alors renvoyée presque exclusivement au musicien. Elle remarque aussi que le compositeur ou l'inventeur est toujours l'interprète de sa musique. Celui-ci attend beaucoup du public devant lequel il joue parfois des pièces en cours d'élaboration. Pour cette raison, l'improvisation est très importante puisqu'elle permet d'élaborer de nouvelles pièces tout en étant une pratique en elle-même.

Elle conclut que le rapport au rock est plutôt culturel. Il se définirait comme une sorte de «musique folklorique mondiale» créée autour de questions identitaires :

«Ainsi peut-on dire de ces musiques qu'elles sont de la famille du rock : d'essence occidentale, planétaires, non uniformisantes, dans un questionnement identitaire, populaires de pratique et de public, dissolvant la dichotomie populaire-savant, elles recherchent et expriment de nouvelles valeurs. Le groupe est une entité, avec un son, un style, inventés par les individus le composant. Tout comme le rock, on ne peut, dans ces musiques, se passer du public, ça ne se joue pas entre soi, ou en chambre, ou en laboratoire, ni l'élaboration, ni la répétition ne se conçoivent sans la perspective du “passage à l'acte” ; le disque, le C.D., la K7, sont des preuves d'existence, de travail des moyens de promotion, voire des oeuvres ; le moment musical, c'est le concert. C'est le moment d'intensité, de jeu, de partage.» (Servier, 1991, p. 181)

Dans la partie suivante, nous allons essayer plus profondément de comprendre comment ces réseaux se tiennent et quelles valeurs de leur sous-culture sont mis en relief dans leur collaboration. Avec l'aide de la typologie de Samuel

Gilmore (1987), nous allons plus précisément voir le lien entre flexibilité structurelle, organisation de concert et esthétique musicale ainsi que le rapport au public en faisant référence à une typologie de Diana Crane (1992).

4. Structure, organisation et public

Pour comprendre comment ce réseau se structure, il faut revenir sur quelques caractéristiques fondamentales de fonctionnement et du public qui le soutient. C'est ce qu'a fait Samuel Gilmore en analysant plus précisément le type de collaboration qui s'effectue dans le but de produire des concerts et Diana Crane en analysant la relation entre le public, leur appartenance à une classe sociale et le type d'art qu'il soutient.

Ainsi, Gilmore montre que cette collaboration diffère suivant le type d'esthétique présentée, qui demande à son tour, une plus ou moins grande organisation à cause du degré et des types de conventions liées à leur expression. Il prend l'exemple de la scène new-yorkaise et divise la création musicale qui y est produite en trois catégories : celle de la musique de concert de répertoire, celle de la composition académique et celle de l'avant-garde. Il estime que c'est la division du travail entre compositeurs et interprètes qui fournit la meilleure grille de lecture pour comprendre la division des mondes musicaux et de leur production respective de concerts. Chaque monde a en effet une position spécifique envers des principes liés à la virtuosité ou à

l'innovation. Certains demandent plus de conventions et de coordinations que d'autres. Quand l'expression musicale dépend de la composition, de la notation, de l'instrumentation ou de techniques d'interprétations conventionnelles, l'organisation qui mène au concert est plus complexe et plus contraignante. Mais quand le musicien produit et joue sa propre musique, cela s'avère beaucoup moins complexe.

Cette perspective de recherche, qui prend en compte les caractéristiques sociales qui entourent la production de la musique et de sa diffusion rejoint l'argument de Rockwell évoqué précédemment. Devant la difficulté de définir le jazz à cause des multiples ramifications qui se sont développées depuis son origine, il avançait qu'il était maintenant plus facile de chercher à le définir en fonction du type de support reçu. C'est aussi une opinion que nous partageons pour circonscrire la musique actuelle.

Gilmore a établi une typologie intéressante qui ne met pas de côté les caractéristiques musicales de la pratique observée au dépend de ces caractéristiques sociales. Ainsi, il divise la production new-yorkaise de concert en trois «sous-mondes» correspondant aux types de création musicale mentionnés auparavant (répertoire, académique, avant-garde) et en fonction d'un référent social et d'un référent culturel. Le référent social est lié à un réseau qui s'occupe de la gestion et de la distribution de la pratique musicale en question (localisation, administration, critique). Le référent culturel

regroupe les pratiques musicales définies par le style, l'instrumentation, le recours à la notation, etc.

Chaque référent social correspond à un réseau culturel dont la localisation peut être faite approximativement en fonction des lieux de spectacles et des systèmes ou organismes de soutien. Le référent social de «Midtown» correspond au référent culturel regroupant les pratiques de répertoire comme celles des orchestres symphoniques jouant au *Lincoln Center* ou à *Carnegie Hall* et dont l'équivalent montréalais serait les concerts de la *Place des Arts*. Dans la partie "uptown" correspondrait les pratiques musicales académiques comme celles affiliées au *Miller Theater* de l'Université Columbia ou, pour son équivalent montréalais, à la salle *Redpath* de l'Université McGill et à la salle *Pierre-Mercure* de l'Université de Montréal (ou encore la *Chapelle Historique du Bon Pasteur*). Puis, comme nous l'avons déjà vu en toute première partie, les pratiques musicales d'avant-garde liées à la *new music* ont lieu principalement dans la partie «downtown» de la ville, plus précisément dans les quartiers de Chelsea, du Lower East Side, de East Village et de Greenwich Village. À Montréal, la musique actuelle a surtout lieu dans le quartier du *Plateau Mont-Royal* dans les cafés-concerts de la rue Ontario (le Cheval Blanc, l'Alizée, le Lion d'Or) et de la rue Saint-Laurent (Salla Rossa, Casa del Popolo, Théâtre LaChapelle). Les musiciens habitent dans ces quartiers ainsi que leurs publics. Il y a une forte similitude entre les quartiers new-yorkais et montréalais cités plus hauts au point de vue des arts et de la

culture qui y sont présentés, mais aussi des petites commerces spécialisés et des gens qui vivent.

Chaque «sous-monde» musical a une identité distincte, mais peut collaborer avec les autres types de «sous-monde» comme nous l'avons observé au FIMAV (notamment avec le musicien Fred Frith qui dirigeait le Nouvel Ensemble Moderne en 2003). Gilmore a observé que les pratiques musicales de «Downtown» ne demandent pas de très fortes conventions liées aux techniques d'instrumentation et d'interprétation. Comme nous l'avons vu, celles-ci sont plutôt expérimentales et ne mettent pas l'accent sur la virtuosité et la maîtrise d'une lutherie traditionnelle contrairement aux pratiques musicales de l'«uptown» et de «midtown». Les préparatifs qui mènent à la production de concerts dépendent de plusieurs facteurs dont la division du travail et la spécialisation des fonctions, le nombre de participants potentiels mobilisés pour produire le concert, les processus à travers lesquels les compositeurs et les interprètes entrent en contact, la récurrence des contrats entre compositeurs et interprètes ainsi que les conditions financières où elles prennent place.

Le nombre élevé de collaborateurs et la fréquence des concerts peuvent aussi être des facteurs rendant difficile la coordination des activités. De la pression peut aussi venir des coûts inhérents à la production d'un concert, surtout

quand le temps de répétition des interprètes est payé directement par heures. Parallèlement, quand le temps de répétition n'est pas pris en compte et que les ressources sont rares, la pression économique n'est pas significative. Ceci explique notamment que les musiciens de musique actuelle exercent ou ont exercé un double-emploi au cours de leur carrière. Une des musiciennes des Productions Supermusique a ainsi tenu une librairie de livres usagés pendant des années. D'autres musiciens acceptent d'avoir des activités musicales plus lucratives, par exemple en produisant des musiques pour des films ou des pièces de théâtre. Cela ne signifie pas que ces activités soient complètement déconnectées de la carrière artistique de musiciens ou qu'il s'agit de travail «alimentaire». Cela renvoie surtout à la très grande polyvalence de ces artistes qui peuvent passer d'un projet à un autre projet. Dans le «sous-monde» musical de downtown qui correspond beaucoup à celui du milieu montréalais de la musique actuelle, l'organisation est beaucoup moins complexe et demande moins de coordination. Pour commencer, beaucoup de concerts sont produits par seulement un musicien, un compositeur/interprète qui joue sa propre musique exclusivement. Il n'y a pas de division du travail comme telle et il s'agit d'une communauté où tout le monde se connaît.. Les collaborateurs du «Downtown» tendant à partager leurs activités plutôt que de se spécialiser. D'ailleurs, souvent les musiciens que j'ai interrogé sur la question, se désigne comme une grande famille. En terme d'échelle, le nombre de participants potentiels disponibles est beaucoup plus petit que dans «Midtown». Beaucoup

de concerts sont organisés autour de sous-groupes de collaborateurs dont le nombre est inférieur à dix. Les interprètes tendent à participer seulement dans quelques groupes et établissent des relations à long terme dans ces ensembles. Lors d'une entrevue avec une musicienne montréalaise de musique actuelle, celle-ci m'expliquait qu'il était d'autant plus facile d'aller chercher des compétences spécifiques chez un autre musicien pour un projet musical collectif que la taille de son réseau est petite et que ses collègues sont également des amis qu'elle fréquente en dehors de sa pratique artistique.

Dans ce cas là, la coordination de pratiques innovatrices semble plus aisée. Les musiciens sont simplement limités par ce qu'ils peuvent eux-mêmes jouer. Quand des interprètes supplémentaires sont nécessaires, les liens créés à travers des réseaux interpersonnels font que les compositeurs savent pour qui ils ont écrit et peuvent expliquer, face à face les techniques et les intentions de leur composition.

5. Typologie des réseaux et des publics

Dans la partie précédente, nous avons montré que la flexibilité de l'organisation de concert (qui s'étend au delà du concert, d'ailleurs) facilite les pratiques musicales innovantes car il y a moins besoin de convention. Il n'en reste pas moins que la question du public reste centrale. La sociologue

Diana Crane (1992) a étudié les rapports entre les classes sociales qui consomment des produits culturels plutôt que d'autres et le type d'organisations artistiques (musée, clubs de musique, etc...). Elle montre que malgré les industries culturelles qui vendent leurs produits à des marchés nationaux, il existe aussi de petites organisations culturelles qui produisent des produits pour des publics très localisés dans des cadres urbains comme nous venons de le voir.

Ces publics sont homogènes en terme d'âge, de classe sociale, d'origine ethnique ou de scolarisation. Par exemple, lorsqu'on assiste à des concerts de musique actuelle, on peut constater une certaine homogénéité dans le public au niveau de l'âge (25-40 ans en moyenne), de la scolarité (cégep et quelques années d'université), de la tenue vestimentaire modeste et décontractée que le lieu commande également (cafés-concert, vieux théâtres, usines désaffectées, etc.). Ce public diffère par exemple de la musique contemporaine où le public est un peu plus âgé, fortement scolarisé et va au concert dans une tenue moins décontractée dans une salle spécialement conçue pour l'acoustique. Ces publics diffèrent aussi de celui de l'opéra où les gens ont en moyenne 50-60 ans, sont assez scolarisés et viennent en tenue de soirée.

Crane dénombre trois types d'organisation qui varient selon le contexte du développement de ces cultures urbaines: celui des réseaux informels avec ses

réseaux de créateurs et de consommateurs, celui des petites entreprises organisant des activités à but lucratif dans le but de plaire à public plutôt que de le provoquer et, finalement, celui des organisations à but non-lucratif qui visent la préservation de traditions artistiques ou ethniques déjà existantes. Le premier, celui des réseaux informels, correspond à celui de la musique actuelle. Dans ce type d'organisation, les liens et l'interaction entre les créateurs et le public sont très étroits. Le public est assidu et est intégré au milieu artistique dont il connaît les conventions. Les consommateurs occasionnels sont d'ailleurs moins informés culturellement. Il faut dire que dans le cas de la musique actuelle, il existe un réseau montréalais appelé *La Liste*, géré par Jean-François Denis (compositeur spécialisé dans l'électroacoustique) qui a pour mandat d'informer par courrier ou courriel les personnes qui désire aller au concert. Cet outil de promotion des spectacles s'est élargi à plusieurs milieux artistiques (théâtre, danse, opéra, etc) et à différents types de création (classique, avant-garde, populaire). Les organisations culturelles engagées dans ces réseaux procurent les ressources pour produire, diffuser et présenter les oeuvres. Selon Crane, la combinaison entre un réseau social et de petites organisations culturelles semble plutôt favorable à la production d'une culture qui est, soit esthétiquement originale ou idéologiquement provocatrice, ou les deux comme c'est le cas pour la musique actuelle. La question esthétique y est centrale. C'est aussi l'argument de Gilmore. Cela montre aussi que des cultures urbaines marginales peuvent

se développer et avoir leurs propres réseaux de publics, certes restreints, mais solidaires de leurs pratiques artistiques. Par exemple, à Montréal en octobre 2003, les *Productions Supermusique* avaient organisé une série de concerts invitant plusieurs générations de musiciens à se produire sur scène. Ceci montre le désir d'une solidarité inter-générationnelle qui renouvellent également le public. Beaucoup de jeunes gens étaient présents pour venir voir jouer leurs amis.

D'un point de vue sociologique, les cultures urbaines peuvent être identifiées à des classes culturelles et comme telle, elles reflètent les valeurs, les attitudes et les ressources de groupes sociaux qui les consomment. Pour Crane, certaines d'entre elles ont été associées aux élites sociales de la ville. Ce qui a contribué à des clivages entre les différents types de culture urbaine qui avaient plus de visibilité que d'autres. Aujourd'hui, ces clivages sont regardés de plus près car en surévaluant l'influence des élites, certaines autres n'appartenant pas à l'élite ont été ignorées. Même si ce point de vue est intéressant, il est à nuancer car la musique actuelle, si l'on peut la qualifier de culture urbaine a aussi ses propres réseaux dans des contextes semi-urbains tels que Victoriaville ou Jonquière. Ils attirent, par ailleurs, un public international dont une partie vient de petites villes comme Ithaca de la côte-est des États-Unis, similaires à celles de Victoriaville et de Jonquière. D'autre part, Crane montre que l'influence des élites dans la culture urbaine est en

train de décliner à cause des budgets difficiles à maintenir pour entretenir les musées, les orchestres symphoniques, etc. Ce qui explique aussi le manque d'innovation dans ces institutions puisque le coût de production est souvent trop élevé pour risquer un concert ou une exposition qui n'emporterait pas systématiquement le goût du public habituel comme l'a montré Vera Zolberg (1989).

La stratégie est d'attirer un public plus large et plus représentatif de la population dans son entier. À Montréal, beaucoup d'efforts ont été mis par exemple dans la rencontre d'un artiste populaire reconnu (comme Diane Dufresne) avec l'orchestre symphonique. Pour les cultures artistiques qui restent dans la marge, la question de leur survie et de leur financement se pose également en terme d'élargissement du public aussitôt que des fonds gouvernementaux leur sont octroyées. Mais pour ces cultures artistiques, leur manque de visibilité et de médiatisation demandent souvent un «initiateur» pour être connues³⁰. Il y a aussi tout le réseau des Maisons de la Culture qui propose gratuitement toutes sortes de spectacles y compris des concerts de musique actuelle.

Comme nous venons de le voir, l'organisation du milieu de la musique actuelle repose sur un nombre restreint de collaborateurs. La petite taille du

³⁰ Voir récents travaux de Antoine Hennion (Congrès ISA, 2003)

milieu et la flexibilité des musiciens font en sorte que l'organisation de concerts et, par extension toutes les décisions relatives à un projet collectif, s'en trouvent facilitées. Nous allons voir tout de suite que cette organisation repose en partie sur un mode autogéré dont nous allons expliquer les fondements.

6. Un mode d'organisation basé sur l'autogestion

L'autogestion est à la fois une utopie et un mode d'organisation sociale et politique. C'est de l'utopie qu'il tient sa force créatrice sur laquelle vient se greffer un modèle de développement social plus égalitaire. L'autogestion, même si elle n'est pas le mode d'organisation sociale dominant, est ancrée dans plusieurs réalités sociales. En s'appuyant sur les ressorts de la vie communautaire, l'autogestion est, dans certains cas, une question de survie. On retrouve ainsi des pratiques autogestionnaires dans le domaine de la santé, de l'environnement, du travail et de la culture. L'autogestion n'est bien sûr pas qu'un moyen de survivre, ni simplement un mode d'organisation plus flexible qu'un autre, elle contient cette part d'utopie qui pousse certains individus à se regrouper pour expérimenter et inventer des conditions de vie meilleures. Celles-ci peuvent se décliner de toutes sortes de façons, mais nous évoquerons seulement celles associées au domaine de la culture. En effet, certains groupes culturels ayant des pratiques artistiques expérimentales

voient dans l'autogestion, l'espace critique qui leur permet de créer et de se distinguer des pratiques artistiques fortement institutionnalisées et de celles appartenant aux industries culturelles.

Olivier Corpet , dans sa définition de l'autogestion, écrit que l'on peut la retrouver sous la rencontre de trois principes:

«un projet de transformation radicale de la société, de ses structures, des comportements et des représentations ; (...) une forme spécifique d'organisation des rapports sociaux dans et hors du travail, fondée sur la reconnaissance de l'égalité fondamentale des personnes et le respect des différences ; (...) un mouvement instituant de négation de tous les processus d'institutionnalisation et de séparation qui visent à perpétuer ou renouveler les rapports hiérarchiques de commandement, les structures bureaucratiques et toutes les modalités d'expropriation du pouvoir et du savoir (...).» (Corpet, 1982, p. 278)

Pour Marcel Rioux, il y a, dès les années 1970, un retour de l'utopie néo-capitaliste et de l'utopie autogestionnaire. Celle-ci coïncide avec les débuts de la musique actuelle. L'utopie autogestionnaire évite, pour lui, le caractère totalitaire des utopies en général qui se définissent par une «conception imaginaire d'un gouvernement idéal» auquel les individus doivent se conformer au nom de leur «bonheur». Dans cette perspective, l'autogestion repose d'abord sur l'expérience collective. Selon Rioux, on peut déjà déceler des aspirations individuelles et collectives refoulées par le marché. Il importe donc, d'après ce sentiment de rupture, de trouver les moyens de les faire émerger de façon plus globale au niveau des représentations sociales,

des valeurs et des idées pour qu'ensuite un changement structurel puisse s'y amarrer.

Dans les arts, plus précisément, on distingue des pratiques émancipatoires, qui s'en nécessairement y parvenir comme elles le souhaiteraient, ont la volonté de se libérer de contraintes institutionnelles qui nuisent à leur création et leur conception de l'art. Pour Rioux, ces pratiques artistiques possèdent un potentiel critique et créatif dont il faut s'instruire pour réaliser les grandes ambitions d'une société qui s'autogérerait. Dans *L'institution imaginaire de la société* (1975), Castoriadis expose ce qui doit être à la base du mouvement autogestionnaire, c'est-à-dire l'imaginaire social. C'est aussi une critique de l'institution comme on le retrouve très souvent dans le milieu de la musique actuelle. Dans les entrevues et les rencontres informelles avec des musiciens de musique actuelle, un clair sentiment d'affranchissement des conventions était exprimé à l'égard des institutions musicales. Cette volonté d'être en marge des institutions n'empêche pas la musique actuelle de gagner en légitimité comme nous allons le voir ci-après.

7. Vers la légitimation d'un type d'«outsider art»

Si ces musiques ont leurs propres publics, elles ont aussi des critiques spécialisés, des magazines et des émissions radiophoniques qui leur sont attachés. C'est ce qui leur permet d'avoir une certaine légitimité qui consacre

à la fois leur distinction envers les autres musiques et les processus qu'elles empruntent pour se différencier (prix, succès local ou à l'étranger, etc.). Dans le cas de la musique actuelle, les processus de consécration des oeuvres et des artistes jouent sur la frontière de l'art populaire et de l'art "savant". Elle se réclame d'un art non-commercial, ancré dans la culture populaire et conçu pour elle, tout en créant une musique plutôt expérimentale qui demande des connaissances spécifiques pour en apprécier le contenu. Pour autant, on ne peut pas les considérer comme un art «savant» créé dans un contexte académique avec des critères déterminés. Comme le souligne Vera L. Zolberg, à propos des publics et des usages sociaux de l'art, le débat sur les frontières artistiques révèle d'autres enjeux liés aux statuts sociaux et aux formes d'arts qui obtiennent plus de légitimité en les situant dans une hiérarchie qui les avantage :

«Debate about the blurring of boundaries between fine art and popular art tends to be corrosive because it has to do with hierarchical rankings not only among art forms but social status as well. Because cultural stratification involves high stakes, both material and symbolic, in the struggle for rank among art forms the winners have much to gain in status. For the artist, being associated with the highly valued social definition of fine art provides a warrant for access to patronage from governmental, foundation, or other honorific sources; for the institutions that foster fine art (museums, symphony orchestras) nonprofit status wins fiscal advantages (derogation of real estate taxes); finally, the audience gains not only the (presumed) pleasure and stimulation of the art, but symbolic rewards as well, for exercising good taste and, in the United States and, increasingly elsewhere, if they make donations, fiscal advantages as well.» (Zolberg, 1990, p. 142)

La musique actuelle n'échappe pas à ces enjeux et à une hiérarchisation auprès des autres types de musique. L'article d'Olivier, déjà cité, qui faisait le

lien entre la «leçon de tout est permis» de Cage, la propre histoire de la musique actuelle québécoise et de ses ambitions esthétiques, et le fait qu'elle soit devenue une catégorie subventionnable au même titre que la musique contemporaine, rejoint ce débat. Tout comme le refus de l'académisme et de l'élitisme chez les musiciens de musique actuelle permet de renforcer leur distinction sociale et symbolique auprès de leur public et des bailleurs de fonds potentiels.

Conclusion

La musique actuelle montréalaise a pris de l'ampleur à travers des réseaux spécialisés de création et de diffusion et continue de se déployer internationalement. Cela montre que même un type d'«outsider art» comme l'a défini Vera L. Zolberg, peut avoir une place légitime au sein des autres arts. Cela est possible parce que ce réseau de créateurs a su maintenir une identité propre et un développement continu. Il possède aussi ses propres mécanismes de consécration comme on peut le voir à travers l'importance accordée à des figures phares de ces réseaux que l'on fait revenir à l'occasion d'un événement-anniversaire. Le passage à l'histoire de ces pratiques musicales se fait aussi par la reconnaissance sociale qui vient de l'étranger et de la récurrence de certains artistes dans des événements. Au FIMAV, les musiciens tels que Chris Cutler, John Zorn et Fred Frith par exemple,

viennent très régulièrement depuis 20 ans et jouent avec des musiciens locaux. Cette légitimation sociale de cette pratique musicale s'accompagne d'une professionnalisation de ces milieux artistiques qui passent par le soutien d'une relève et de stratégies d'élargissement du public. C'est le cas de DAME, l'étiquette montréalaise qui a endisqué une nouvelle génération de musiciens dans l'album «Sang9». Les *Productions Supermusique* organise aussi des séances d'éveil musical dans les écoles. On observe aussi une plus grande collaboration entre des musiciens issus de l'université et des musiciens autodidactes ainsi qu'une utilisation de l'expérimentation et de l'improvisation par des musiciens formés à l'écriture musicale. C'est le cas de Jean-François Laporte ou de Jérôme Blais à Montréal. Ce dernier a réalisé une thèse sur l'improvisation à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal en 2003. Sur son jury, il y avait notamment la musicienne de musique actuelle, Danielle Palardy-Roger. Ainsi, la notion d'«outsider art» associée à ces musiques tend à s'amoinrir sans totalement disparaître.

8. Méthodologie : pourquoi l'étude de cas ?

Dans cette partie, nous allons décrire plus précisément pourquoi nous avons utilisé la méthode d'étude des cas. Étant donné la multiplication des organismes à but non lucratif produisant des événements et des concerts de musique actuelle, nous avons restreint notre étude à ceux qui étaient les pionniers dans le milieu, c'est-à-dire principalement la génération

«Ambiances Magnétiques» qui sont à l'origine du collectif de production et de distribution DAME. Sans aller plus loin, nous allons expliquer ce que nous attendons de la méthode d'étude cas pour réaliser cette recherche.

8.1. Présentation de la méthode d'étude de cas

Dans son introduction au livre collectif *What is a Case? : Exploring the Foundations of Social Inquiry*, Charles C. Ragin (1992) s'interroge sur les différentes conceptions de l'étude de cas et de son utilisation. Il présente un tableau les résumant :

Tableau III : La méthode d'étude de cas

Compréhension des cas	Conceptions du cas	
	Spécifique	Générale
Comme unités empiriques	1. Les cas sont trouvés (Harper)	2. Les cas sont des objets (Vaughan)
Comme construits théoriques	3. Les cas sont faits (Wieviorka)	4. Les cas sont des conventions (Platt)

(notre traduction)

S'il est important de préciser les différentes dimensions que peut prendre l'étude de cas, c'est pour mieux cerner les objectifs de la recherche et ce qui pourrait l'affecter suivant la voie choisie. Ainsi, dans la case 1 du tableau, les chercheurs qui conçoivent que «les cas sont trouvés», considèrent qu'un cas est donné empiriquement et bien circonscrit dans la réalité. Ces cas sont donc identifiés et établis au cours du processus de la recherche. C'est ce qui correspond à notre recherche puisque les cas choisis sont bien circonscrits et ont été choisis parce qu'ils sont représentatifs des débuts de la professionnalisation des musiciens de musique actuelle. Néanmoins, les

autres significations attribuées à l'étude de cas peuvent, dans une certaine mesure, correspondre et se compléter les unes les autres.

Ainsi, dans la case 2 où les chercheurs conçoivent les cas comme objets, les frontières empiriques sont établis au cours de la recherche. Ragin prend l'exemple d'une recherche portant sur l'inégalité au niveau international qui prendra alors pour cas le concept d'état-nation à l'intérieur duquel s'exercent des pressions sur l'inégalité sociale.

Dans la troisième case, les chercheurs voient leurs cas comme des "construits théoriques" qui se révèle au cours de la recherche. Ils ne sont ni donnés, ni empiriques, ils sont graduellement imposés sur la preuve empirique et prennent corps avec la recherche. L'interaction entre les idées et la preuve conduit à un approfondissement du cas comme construit théorique, alors qu'il n'était pas entièrement clair dès le départ.

Dans la 4^e case, les cas sont vus comme des construits sociaux généraux et comme le produit d'un travail collectif et de son interaction avec des recherches particulières. Ragin prend l'exemple d'un cas qui porterait de façon générale sur les sociétés industrielles. Ceci peut être considéré comme une catégorie d'un ordre dont la problématique est partagée par un ensemble de chercheurs. Ce qui peut éventuellement rejoindre une sociologie de la

connaissance.

Une recherche reposant sur l'étude de cas peut combiner plusieurs de ces approches. Ragin donne l'exemple d'un chercheur qui pourrait utiliser les unités empiriques, en cherchant à générer des nouvelles catégories sociales ou des construits sociaux au cours de sa recherche. Les frustrations par rapport aux définitions conventionnelles des cas et des pratiques pourraient également mener le chercheur à intensifier ses efforts empiriques et à définir, par lui-même des catégories générales théoriques ou des unités empiriques spécifiques ou générales.

8.2. Présentation des études de cas

Chaque cas développé représente une étape dans la consolidation du milieu de la musique actuelle. Comme nous l'avons vu, la méthode d'étude de cas qui est commune à la sociologie et à l'anthropologie, permet de recueillir des données et de constituer des monographies sur des milieux sociaux et culturels spécifiques avant de procéder à des analyses comparatives et plus approfondies de ces milieux. Ce qui permet éventuellement d'aboutir à une théorie générale.

Il y a d'abord les *Productions Supermusique* qui représente la prise de pouvoir des femmes dans la création musicale et la gestion de leur propre carrière. Il sera question du collectif *Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera* (DAME) issu des *Productions Supermusique*, et qui chapeaute

maintenant un bon nombre d'activités dans le milieu de la musique actuelle. L'autre cas portera sur le *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville* (FIMAV) qui représente le développement artistique des musiques de création en région.

8. 3. Conclusion

L'étude sociologique de la musique actuelle au Québec présente ainsi de multiples défis. Pour la sociologie en effet, les individus ont une connaissance du social par les représentations qu'ils se font de la société et qu'ils ont acquises au cours de leurs expériences de vie à travers divers processus de socialisation, c'est-à-dire à travers des lieux et des moments d'apprentissage de la vie collective. Le sociologue qui veut saisir ces représentations sociales et comprendre de façon générale comment fonctionne une société, doit avant tout s'intéresser aux discours des individus sur celle-ci. L'étude d'un milieu spécifique n'enlève rien à cet objectif. Quand il est question des discours en sociologie, ce sont aux constructions de sens auxquelles il est fait référence. Plusieurs méthodes sociologiques existent pour recueillir ces discours qui sont présents à travers différents documents produits directement ou indirectement par les musiciens et les critiques spécialisés. Les discours peuvent être recueillis par la méthode de l'entrevue pour compléter la méthode d'étude de cas. Nous n'avons pas privilégié la méthode de l'entrevue car nous avons déjà des sources documentaires abondantes mais dispersées.

De plus, les quelques entrevues effectuées ont mis en relief des informations déjà rapportées par les critiques spécialisés.

Alors, pour comprendre comment le milieu de la musique actuelle a émergé dans le contexte social québécois et comment il légitime cette pratique ainsi que ses orientations esthétiques et techniques, il faut pouvoir situer ce discours parmi ceux qui existent simultanément dans d'autres types de créations musicales aujourd'hui. Mais il faut aussi pouvoir le situer dans les discours sur la création qui font déjà partie de l'histoire des idées et de celle de la musique, et qui viennent aussi légitimer les pratiques musicales s'inscrivant en continuité ou en rupture avec ce qui avait été établi comme une norme. Pour cela, il convient notamment d'étudier les conditions d'existence des œuvres et les processus de consécration des artistes et de le mettre en rapport avec ce que valorise esthétiquement une société à une époque donnée. Au bout du compte, la question qui se pose pour cet objet de recherche, est de savoir comment le milieu qui crée et diffuse cette musique s'est autonomisé et distingué d'autres pratiques musicales tournées elles aussi vers la création au point de se professionnaliser.

Nous rappelons que notre hypothèse était que le développement de la musique actuelle est attribuable à deux principaux facteurs : un facteur esthétique en empruntant des procédés techniques et des sonorités propres à d'autres

musiques comme celles du rock et du jazz. Le second facteur serait structurel et social dans la mesure où les communautés d'artistes de la musique actuelle reproduiraient des éléments structurels des communautés artistiques du rock et du jazz (issues à l'origine de la classe populaire) où la solidarité entre les membres de ces communautés a fortement à voir avec la culture d'une identité distincte, principal moteur de leur fonctionnement. C'est ce que nous avons pu, dans une certaine mesure, confirmer théoriquement en présentant les liens entre les types de réseaux, de public et d'organisation des milieux artistiques. Nous allons donc toute suite pouvoir vérifier empiriquement cela dans les chapitres suivants.

CHAPITRE 4

ÉTUDE DE CAS : LES PRODUCTIONS SUPERMUSIQUE ET DAME

Dans ce chapitre, nous allons étudier le cas des *Productions Supermusique* et du collectif de production et de distribution DAME. Nous avons décidé de les rassembler dans ce chapitre car leurs organisations sont liées par l'implication de ses membres dans les deux collectifs de production. Il faut souligner que DAME est un organisme à but lucratif alors que les *Productions SuperMusique* ne le sont pas.

1. Histoire de DAME : d'Ambiances Magnétiques à DAME

L'histoire de DAME est, si l'on peut dire, plus ancienne que celle des Productions Supermusique. Aussi commencerons-nous par celle-ci. Avant de devenir *Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera*, DAME est passé principalement par deux étapes dans lesquelles il a élargi son mandat depuis sa fondation. En effet, DAME a d'abord été fondé sous le nom d'*Ambiances Magnétiques* avant de devenir *Distribution Ambiances Magnétiques* puis DAME. Le «E» de *etcetera* symbolisant les autres étiquettes de disques distribuées par ce collectif à partir des années 90. Pour comprendre les différentes étapes qui ont mené au développement de cet organisme, il faut revenir sur les débuts du groupe *Conventum*. C'est parmi ses membres que ce

projet s'est formé.

1.1. Le collectif Conventum

Le collectif *Conventum* s'est formé en 1972 au centre d'art et d'essai du même nom. Le collectif ne rassemblait pas seulement des musiciens mais aussi des poètes et des sculpteurs entre autres. André Duchesne, un des membres du collectif, raconte ses premières années de rencontres artistiques et son arrivée à Montréal :

«Toute l'histoire commence en 1972 quand j'arrive à Montréal. Ville immense, chaotique. Désir de faire. Rue Sanguinet, Association des sculpteurs du Québec, Armand Vaillancourt, Jean Gagné, Serge Gagné, Régis Painchaud, les gars du Lac, comme nous nommait Jean-Gauguet Larouche, aussi Gilbert Langevin, Patrick Staram... Ateliers-rencontres, lancements de livres, cinéma, musique... création permanente, posséder nos moyens de production et faire une musique nouvelle, accessible, dense, sensible et signifiante. Tout ça dans la marmite bouillonnante des années 70... Il y aura différentes formations par lesquelles passeront de nombreux musiciens et amis, séparations, prises de décisions, directions différentes. Et toujours la musique sera discutée, critiquée note à note en ateliers de travail. (...)»³¹

Ce n'est qu'en 1977 que le Collectif se cristallise autour de quelques membres dont les affinités se sont développées au fil des expériences artistiques du groupe : on retrouve finalement dans ce groupe, Jean-Pierre Bouchard, René Lussier, Jacques Laurin, Bernard Cormier et le poète Alain-Arthur Painchaud. René Lussier et André Duschesne sont encore aujourd'hui des pivots dans la création et la diffusion de la musique actuelle. Ils ont

³¹ Propos d'André Duchesne tirés du livret de *Conventum. À l'affût d'un complot*, (2^e éd.), Les Disques Kozak, Canada, 1996, (Édition originale : *À l'affût d'un complot*, Studio ST-

participé à la politisation de leur milieu artistique à travers le *Front Action Musique* en 1977 et le *Syndicat de la musique au Québec* de 1978 à 1982³². C'est là qu'ils ont également mis sur pied la coopérative de production-distribution de disques *Ambiances Magnétiques* avec d'autres musiciens notamment Michel F. Côté et les musiciennes des *Productions Supermusique*.

Il semble que la maison de production de disques *Ambiances Magnétiques* soit née par nécessité de garder une trace des créations de musique actuelle qui n'intéressaient pas les autres compagnies de disques. Jean Derome dit à cet égard :

«On entendait autour de nous toutes sortes de productions que personne ne semblait intéressé à produire. C'est pourquoi tous les membres d'*Ambiances* sont à la fois producteurs et artistes. Le milieu pop peut toujours brandir la carotte du succès devant la face de l'artiste, ce qui va le stimuler. Pour nous le gros hit, c'est tellement improbable que ça n'entre pas dans les conditions de création, on considère la musique comme un art, au même titre que les arts visuels. Et c'est pas évident au Québec. C'est pour ça que Super-Mémé et *Ambiances* forment une espèce de communauté qui se débrouille seule, s'automotive en organisant tout elle-même.» (Légaré, 1992, p. 32)

Le nom d'*Ambiances Magnétiques* vient d'un concert que René Lussier et Jean Derome avaient donné au Conventum en 1981. L'année suivante, ces deux musiciens fondent la maison de disques avec deux autres collègues, Robert M. Lepage et André Duchesne. Quelques années plus tard, d'autres musiciens et musiciennes se joignent à eux pour consolider ce collectif de production de disques.

Charles de Longueuil et Tamanoir, Canada, 1977.), Kozak KO2506-2

1.2. La nécessité de s'autoproduire

L'année 1992 marque les dix ans de l'étiquette *Ambiances Magnétiques*.

Alain Brunet, journaliste à *La Presse*, revient sur le moment fondateur de l'étiquette et interroge Robert M. Lepage, un des membres (Brunet, 1992, p.

E.3) :

«D'abord, nous étions certains que personne n'accepterait nos projets de disques. Et puis, nous étions séduits par l'idée de faire des albums nous-mêmes, c'est-à-dire assurer la bonne marche d'une production du début à la fin, de la composition des musiques à la conception graphique de la pochette. Nous ne composons pas que des musiques, nous composons des disques.» (Brunet, 1992, p. E.3)

D'autres musiciens se sont, par la suite, joints à *Ambiances Magnétiques* :

Joane Héту, Danielle Roger, Diane Labrosse et Michel F. Côté. Brunet note le désir commun d'indépendance chez ces artistes : «Nous formons une belle gang de têtes dures. Tu ne vas pas dire quoi faire à André Duchesne ou à Jean Derome ! laisse tomber Lepage, selon qui *Ambiances Magnétiques* n'a ni patron ni directeur artistique.» (Brunet, 1992, p. E.3) Malgré tout, il existe une certaine unité du collectif par rapport aux choix esthétiques qui figurent sous

l'étiquette. Lepage dit également à ce propos :

«Nous y avons tous trouvé un intérêt. Nos productions ont une couleur spécifique, et tous les membres tiennent à conserver cette couleur. (...) Chez *Ambiances Magnétiques*, on puise dans l'improvisation libre, le rock d'avant-garde ou les musiques populaires désuètes, telles le limbo, la cha-cha-cha ou la calypso. Si on tient aux descriptions officielles du label, on retiendra les termes suivants : "jazz fragmenté, rock déstructuré, folklore réinventé, ambiances brutale et chansons éclatées.» (Brunet, 1992, p. E.3)

³² Voir Michel Ratté, "I like Jazz", à paraître.

En 1990, le collectif de production change de statut et devient un organisme à but lucratif. C'est la musicienne Joane Héту qui décide de prendre la compagnie en main. Des subventions du gouvernement fédéral viennent appuyer le projet. Voici ce que dira Joane Héту lors d'une entrevue accordée à un journaliste : «(...) en 1990, j'ai décidé de fonder seule une compagnie à but lucratif DAM, pour accueillir de nouveaux artistes comme Jerry Snell, Michel Faubert et Geneviève Letarte qui partageaient nos convictions pour la création.» (Cloutier, 1996). Puis en 1991, le nouvel organisme de production commence à distribuer d'autres labels comme AMIM et Avatar/Obscure. Le nom de l'organisme passe de DAM à DAME (Distribution Ambiance Magnétique Etcetera), comme nous l'avons expliqué plus haut.

Le mandat de DAME est de permettre «l'émergence des musiques en marge de l'industrie commerciale et représente principalement le courant de musique actuelle au Québec»³³. DAME a produit jusqu'à maintenant plus de 175 disques et regroupe d'autres étiquettes indépendantes : *Ambiances Magnétiques*, *Ohm Éditions*, *AMIM* et *Monsieur Fauteux m'entendez-vous ?* DAME est aussi en lien avec d'autres étiquettes indépendantes à l'étranger (notamment Recommended Record en Angleterre) et s'inscrit alors dans un réseau international de diffusion de la musique actuelle.

³³ Tiré du site web de DAME et des pamphlets des concerts.

Dans le catalogue de DAME édité en 2001 à l'occasion de ses dix ans d'existence, plusieurs catégories musicales ont été faites pour donner un aperçu de la diversité des créations en musique actuelle. Nous retrouvons ainsi le classement suivant : nouvelles musiques d'ensemble, fanfares et rock actuel, musiques improvisées, électronique et bruitisme, chanson et poésie actuelles, jazz actuel. Il n'est pas rare de trouver les mêmes musiciens dans plusieurs de ces catégories, cela montre les différentes collaborations entre les musiciens selon leur projet artistique.

Pour ces dix ans d'anniversaire, DAME a aussi réalisé une compilation de l'ensemble des artistes produits sous son mandat. Joane Héту interrogé une nouvelle fois sur ce qui rassemble les musiciens enregistrés chez DAME revient sur l'esthétique de la musique actuelle et sur la volonté de s'autoproduire dans de bonnes conditions. Elle parle aussi de la marginalité dans laquelle est née la musique actuelle et dans laquelle elle se trouve encore puisqu'elle appartiendrait en même temps à la musique populaire et la musique d'avant-garde :

«Joane Héту, une des fondatrices du label (ils/elle sont huit en tout) esquisse d'abord une définition sociale, estimant que les artistes d'Ambiances sont simultanément musiciens, producteurs, compositeurs et interprètes de leurs propres oeuvres.» (...) Nous créons tous des musiques de recherche, on y fait le pont entre la pop et la musique dite sérieuse. Cette musique n'est pas académique, elle n'est pas étudiée systématiquement dans les facultés comme l'électroacoustique et la musique contemporaine. Par ailleurs, notre création est un peu difficile d'approche, ce n'est pas un produit de masse.» (Alain Brunet, 1992, p. E. 3)

2. Les Productions Supermémé-Supermusique

Ce collectif de production, fondé en 1979, est dirigé aujourd'hui par trois musiciennes : Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy-Roger. C'est un organisme à but non-lucratif qui s'est donné pour mission la production et la diffusion de la musique actuelle en encourageant tout particulièrement les femmes. Le nom de *Supermémé* s'est transformé en celui de *Supermusique* car, selon une des musiciennes interviewées, en vieillissant le concept devenait moins drôle ! Mais, selon une autre, c'est aussi que le nom *Supermusique* paraît plus sérieux quand il faut s'adresser à des organismes externes au milieu de la musique actuelle et notamment aux organismes subventionnaires. C'est donc pour cela que dans les documents consultés, on retrouve soit l'un ou l'autre nom.

2.1. Le mandat des Productions SuperMémé-Supermusique

Dès le début de la fondation des *Productions Supermémé*, le mandat est très clair : «produire et diffuser des musiques créées sans souci du commerce, des modes en vigueur et des conventions académiques, tout en mettant en relief la participation des femmes dans la recherche et l'innovation musicale.»³⁴ Il est vrai que la place des femmes dans la création musicale n'a pas toujours été mise en valeur dans l'histoire de la musique, même si dès le XIX^e siècle, des

³⁴ Tiré du dépliant présentant les activités de l'événement Super-Boom du 27 novembre au 1^{er} décembre 2001.

débats apparaissent en faveur d'une meilleure reconnaissance sociale de leur travail (Lefebvre, 1991). Dans *Women and Music* cité par Lefebvre (1991), on pouvait lire par exemple que la femme n'était pas capable de conceptualiser l'abstraction musicale. Ainsi elle ne pouvait être que le réceptacle et l'interprète mais sûrement pas créatrice.

La musique n'est pas le seul domaine de création où les femmes peinent à prendre leur place. Monique de Saint-Martin, en faisant l'analyse du champ littéraire au XIX^e siècle, montre que l'exclusion des femmes de cette activité peut prendre différentes formes :

«(...)la construction de catégories à part, les "femmes auteurs", les "femmes écrivains", la "littérature féminine" (...), jusqu'au classement des oeuvres en genres mineurs ou majeurs, à la hiérarchie des activités littéraires, jugées plus ou moins nobles, en passant par l'organisation de dictionnaires, de répertoires, de palmarès ou de prix.» (De Saint-Martin, 1990, p. 56)

Cette exclusion se manifeste aussi dans leur absence des lieux de débats sur la création ou, pour celles qui y sont présentes, par une forte condescendance à leur égard. C'est aussi ce que conclut Françoise Escal dans son article sur la musique et la différence des sexes (1999) :

«L'activité musicale d'une femme doit rester modérée, discrète, telle que peut la souhaiter son époux qu'elle a pu séduire. Elle est même un des attributs de la féminité et un signe de bonne éducation, à condition qu'elle reste confinée dans la sphère privée.» (Escal, 1999, p. 22)

Cette absence des femmes dans la carrière de compositrice mène Escal à la conceptualisation suivante, celle d'une «hypothèque culturelle» et d'une

«hypothèse naturaliste». Par «hypothèque culturelle», elle entend prendre en compte tous les mythes, les croyances, les pratiques sociales et les représentations collectives qui ont entretenu l'image de la femme incapable de composer de la musique. Cette incapacité a souvent été justifiée par des arguments de nature. D'où l'hypothèse naturaliste. Cette hypothèse a notamment servi à rendre normal, parce que naturel, la division sexuelle des rôles sociaux. Ce qui a mené, selon l'auteure, à la «coexistence de deux sphères, l'une, la vie publique où règne l'homme, l'autre, la vie privée, à laquelle est confinée la femme.» (Escal, 1999, p. 29)

Le Québec n'échappe pas à cette réalité. Reléguée à une simple activité de loisir, la musique pour les femmes du siècle dernier, n'était qu'un noble passe-temps entre la fin des études à 12 ou 13 ans et le mariage. Dans l'entre-deux guerre, les pionnières de la création musicale se retrouvent principalement dans les communautés religieuses où des programmes d'écriture musicale existent. Elles formeront plusieurs pionnières laïques qui iront, pour certaines d'entre elles, parfaire leur formation à l'étranger avant de revenir à l'enseignement au Québec. Dans les années 1960, des compositrices telles que Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Marcelle Deschênes, Gisèle Ricard, Anne Lauber et Ginette Bellavance ont revendiqué une plus grande place dans le domaine musical ainsi qu'un renouvellement des techniques de création et de composition.

Mais à côté de cela, les changements se produisent lentement. L'apprentissage de la musique comme symbole de bonne éducation reste ancrée dans les mentalités et il est l'apanage de certaines classes sociales favorisées. La question d'y faire carrière n'est pas encouragée comme dans la plupart des autres domaines artistiques. Cela est fortement lié à l'évolution du statut de la femme dans la société (Globe, 2000).

C'est d'ailleurs ce qu'a montré Boisclair dans la littérature québécoise (Globe, 2000) Les changements favorisant l'émancipation des femmes sont liés aux gains réalisés avec l'évolution du statut civil de la femme (Boisclair, 2000, p. 126). Elle observe notamment l'incompatibilité de la maternité et de la création. Selon elle, la conceptualisation des notions d'identité de genre et de conscience de genre (Boisclair, 2000, p. 128), ont permis de clarifier la légitimité sociale de la femme artiste.

«Au début du siècle, la femme qui voulait accéder à la carrière d'écrivaine devait faire une croix sur les aspects normalement valorisés chez les femmes. D'Angéline de Montbrun, personnage de Laure Conan (1881), célibataire, à la mère-écrivaine de *l'Amèr* (1977) de Nicole Brossard en passant par Gabrielle Lubin du roman *Doux-amer* (1960) de Claire Martin, mariée et sans enfant, le personnage de la femme qui écrit (à l'instar de l'écrivaine elle-même) subit maints avatars et gagne en légitimité, sa production passant de l'intime à la littérature reconnue, en passant par les genres dits mineurs.» (Boisclair, 2000, p. 143)

Parmi les changements survenus dans la société québécoise, ceux concernant le statut de la femme auront considérablement bousculé les ambitions de

celles qui désiraient devenir artiste professionnelle. L'histoire du collectif des *Productions Supermémé-Supermusique* le démontre comme nous allons le voir ci-après.

2.2. *Les années 1970 : un contexte plus favorable pour les femmes-artistes*

Dans cette partie, nous allons exposer les étapes par lesquelles sont passées les musiciennes des *Productions Supermusique* avant de devenir des références incontournables dans leur domaine. Ces musiciennes sont nées à la fin des années 1950 et début des années 1960. Elles ont commencé à jouer dans des groupes à la fin de leur adolescence, c'est-à-dire à la fin des années 1970. Le contexte social était déjà plus favorable à l'éventualité d'une carrière dans la musique pour les femmes, même si cela n'était pas encore très courant.

Ainsi, avec six autres musiciennes, Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy-Roger ont d'abord fait partie du groupe montréalais *Wonder-Brass* constitué de neuf femmes, groupe «pop d'avant-garde» selon l'encyclopédie de la musique au Canada et qui a enregistré un premier 45-tours «*Parano*» en 1982 ainsi que l'album *Ravir*³⁵. Le groupe jouait de la musique en fusion avec le rock et le jazz comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre. *Wonder-Brass* est une référence au fameux sous-vêtement féminin *Wonder-*

³⁵ *Ravir*, Warner WB-21385/Ambiances magnétiques AM-007.

Bra tandis que *Brass* fait référence à la famille instrumentale des cuivres. Le groupe ne misait pas sur la virtuosité. L'enjeu de la formation de Wonder-Brass était autant artistique que social puisqu'il s'agissait aussi de mettre en valeur la musique jouée et composée par des femmes. Selon une des interviewées, il était impressionnant de voir arriver un groupe uniquement composé de filles jouant des cuivres et de la batterie. Cette interviewée se souvient de l'admiration que suscitait le groupe auprès de femmes qui n'avaient jamais osé jouer d'un instrument.

Selon l'article de Mavis Bayton (1993) à propos du rôle du féminisme sur la musique rock, cela n'aurait rien d'étonnant puisqu'elle note l'exclusion systématique des femmes du domaine du rock. Elles sont plutôt relayées au rôle de fans ou alors, elles sont plutôt vocalistes qu'instrumentistes. L'argument de Bayton est que le féminisme aura contribué à amener les femmes à devenir musiciennes : «It is my argument that feminism has acted as a major route into music-making, providing the opportunity, motivation and material resources for women's participation.» (Bayton, 1993, p.177).

Si l'audace semble caractériser les femmes qui entreprennent une carrière dans la musique, pour le groupe *Wonder-Brass* cela a été prometteur. Selon D. Roger interrogée pour le quotidien *Le Devoir*, la réception du public a été bonne assez longtemps :

«On surprenait le public, on nous écoutait. (...) Ce qui nous a le plus surprises, ce furent les encouragements de musiciens que nous respectons infiniment. Des gens tels Fred Frith ou Chris Cutler manifestaient leur appréciation de notre travail. On était vraiment stimulées.» (Tousignant, 2000, p. C.3)

Après un certain temps, le public s'est lassé. En 1986, le groupe *Wonder-Brass* ne compte plus que quatre musiciennes mais endisque *Simoneda, reine des esclaves*³⁶ puis l'album intitulé (*Suite*) sous le nom d'un autre collectif *Justine*³⁷: «Là aussi, au début, les gens venaient nous entendre, mais on s'est mises à radicaliser le propos, et peu à peu, les salles se sont vidées.» (Tousignant, 2000, p. C.3) Entre temps, Héту, Roger et Labrosse ont formé un autre groupe *Les Poules* qui rejoint une démarche plus improvisée de leur musique. Sous ce nom, elles enregistrent *Les contes de l'amère loi*³⁸ en 1986.

Le groupe a aussi connu un succès international en commençant par la France en 1984, lors du congrès international «Femmes et musique». Elles se sont produites par la suite dans d'autres pays européens ainsi qu'aux États-Unis, au Canada et au Japon. Leur succès au Canada et à l'étranger ainsi que leur engagement à l'égard des femmes musiciennes leur ont permis de réaliser de nombreuses collaborations avec d'autres musiciens en même temps que d'accorder une meilleure place à la création musicale des femmes. Pour les trois musiciennes qui ont continué à travailler dans ce domaine, soit Roger, Labrosse et Héту, les collaborations avec *Conventum* et *l'Ensemble de*

³⁶ *Simoneda, reine des esclaves*, Ambiances magnétiques AM-012.

³⁷ *Justine*, AM-016.

³⁸ *Les contes de l'amère loi*, AM-009.

musique improvisée de Montréal (EMIM), leur ont permis de développer un réseau de professionnels et de consolider les structures de diffusion à l'origine des Productions *Supermémé-Supermusique*. Elles ont ainsi mis sur pied plusieurs événements spéciaux comme : *Le festival international des musiciennes innovatrices de Montréal* en 1988, le concert puis le disque *Ambiances Magnétiques/ Théorie des Ensembles* en 1990, *Les muses au Musée* en 1992, *Tohu-Bohu, sept jours de musique actuelle* en 1993, *Musique physique /physique musicale* en 1995, *SuperMicMac* en 2000, *SuperBoom* en 2001 et *Canevas* en 2002. Nous allons plus précisément revenir sur ces concerts-événements.

Pour les dix ans des Productions Supermusique, une série d'événements a été créé à cette occasion : «Ce n'est pas nouveau, c'est vivant» (cinq événements et 14 concerts pendant le printemps). Félix Légaré (1992, p. 32), journaliste au *Voir*, évoque la petite taille du milieu de la musique actuelle de Montréal qui tient le coup grâce à des organismes comme Traquen'Art, la Société des Concerts Alternatifs, les diffusions Imédia et les productions Super-Musique. Il interroge également Joane Héту sur le parcours effectué par ce collectif de production :

«Au début, les productions servaient seulement à la gestion des activités Wonder-Brass, la gérance et les tournées. Puis, plus tard, on a commencé à s'intéresser à d'autres musiciennes venues d'un peu partout dans le monde.» (Légaré, 1992, p. 32)

Cet intérêt pour les autres musiciennes a donné lieu au Festival des musiciennes innovatrices en 1988. Comme l'organisation était lourde pour la jeune maison de production, le festival n'a pas eu de seconde édition, mais a continué par une série d'événements de «musiciennes innovatrices de 1989-1990.» (Légaré, 1992, p. 32) Le mandat des SuperMémé s'est ensuite élargi en collaborant plus systématiquement avec leurs collègues masculins selon Joane Héту : «On ne sentait plus la nécessité de ne se consacrer qu'aux femmes, vu la taille déjà réduite du milieu de la musique actuelle.» (Légaré, 1992, p. 32)

L'événement-anniversaire «Ce n'est pas nouveau, c'est vivant», a justement mis en scène les différentes artistes, hommes et femmes qui ont contribué au développement de la musique actuelle. On retrouve surtout les membres d'*Ambiances Magnétiques* (René Lussier, Jean Derome, les *Granules*, Joane Héту et le groupe *Justine*, Robert M. Lepage, André Duchesne, Michel F. Côté). Le concert a par la suite été enregistré sous le titre : *Une théorie des ensembles* sur l'étiquette *Ambiances Magnétiques*. L'organisation de ces événements peut être difficile parfois compte tenu des moyens dont dispose ce milieu :

«Bien sûr, conclut Joane Héту, on connaît parfois un peu d'essoufflement, avec le peu de ressources dont on dispose. Mais je pense que la programmation montre qu'on est encore bien en vie et optimistes. Et qu'avec le peu qu'on a, on fait des miracles !» (Légaré, 1992, p. 32)

Les muses au musée est un événement des productions Super-Mémé qui mettait en scène la contrebassiste Joëlle Léandre et neuf musiciennes qui chantaient a capella : Lou Babin, Nathalie Choquette, Marie Chouinard, Catherine Jauniaux, Pauline Julien, Geneviève Letarte, Maggie Nicols, Pauline Vaillancourt et Karen Young. Diane Labrosse qui en a eu l'initiative dit à ce propos : «Je cherchais à créer un événement inspiré du musée, pour l'ouverture du nouveau Musée d'art contemporain. J'ai trouvé l'idée en établissant le rapport entre musique et musée.» (Légaré, 1992, p. 39)

Guyline Maroist rapporte les propos de Joane Héту, une des instigatrices de l'événement Tohu-Bohu des Productions Super-Mémé au Théâtre La Chapelle en mai 1993 :

«Nous n'avions pas prévu une telle réception du public, admet Joane Héту, saxophoniste chez la consoeurie Justine et porte-parole de SuperMémé. Nous sommes heureuses de l'assistance, mais surtout emballées par l'accueil que les spectateurs ont fait aux musiques. Les gens sont prêts pour l'exploration musicale. En plus des habitués, nous avons reçu un public nouveau, curieux de découvrir la musique actuelle, poursuit la musicienne. Et vu la diversité des concerts présentés, chaque soir amenait un public différent. La musique actuelle est jeune et le mouvement est en pleine croissance.» (Maroist, 1993, p. C.11)

L'événement présentant plusieurs concerts était doublé d'une table ronde sur l'avenir de la musique actuelle, *La musique actuelle, c'est pour aujourd'hui ou pour demain ?* Il n'a pas été question de remettre en cause les médias ou le rôle du gouvernement comme l'explique Danielle P. Roger :

«Personne n'est à la recherche de fautifs ou de coupables, spécifie Danielle P. Roger, percussionniste et membre des Productions

SuperMémé. Nous sommes plus empressés de définir la musique actuelle et son rôle social. Nous ne pouvons pas accuser les médias pour le public manquant. Les formes artistiques plus abstraites mettent plus de temps pour atteindre la culture populaire.» (Maroist, 1993, p. C. 11)

En octobre 1994, les SuperMémé organisent une série de concerts au Théâtre La Chapelle. Le genre musical présenté est du «art song», «le *art song* est un art naïf et absolu où s'entrelacent la poésie et la musique créatrice» (Roux, 1994, p. 18). Les noms associés à ce type de musique sont Steve Lacy, Annette Peacock, Brigitte Fontaine et au Québec, Justine, Pierre Cartier (Chansons de Douve), Geneviève Letarte auquel on peut ajouter Urbain Desbois (Luc Bonin) et Nathalie Derome (avec un disque plus récent, 2001, *Les quatre ronds sont allumés*). Urbain Desbois est derrière la production du disque *Les Pois z'ont rouges* de Wonder Brass.

La reconnaissance internationale est surtout venue des britanniques Chris Cutler et Fred Frith présents régulièrement au FIMAV. En 1999, , Cutler est venu faire une tournée québécoise de musique actuelle, accompagné par la saxophoniste Joane Héту qu'il a pu écouter et rencontrer lors d'un concert de Justine en Europe de l'Est. Il jette un regard intéressant sur la musique actuelle québécoise :

«Ce que j'aime de la musique actuelle du Québec, dit Cutler, c'est qu'on y trouve une des rares communautés faciles à circonscrire géographiquement. Il y a chez vous un son que les amateurs du monde entier peuvent identifier. (...) Le circuit de la musique actuelle est peut-être relativement modeste, mais ses bases se sont solidifiées. Ces musiques ont gagné en assurance et en maturité. (...) Cette communauté de musiciens se retrouve plus ou moins dans la position dans laquelle s'est retrouvée celle du bebop au cours des années 50 et 60. Encore

vaguement associée à la musique populaire, encore loin d'une véritable reconnaissance du côté de ladite grande culture.» (Brunet, 1999, p. B. 7)

Cette reconnaissance a permis de consolider l'ensemble du réseau de la musique actuelle. Les musiciens se retrouvent régulièrement dans des festivals comme nous allons le voir maintenant à travers l'étude du Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville.

CHAPITRE 5

LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE ACTUELLE DE VICTORIAVILLE, LES PRODUCTIONS PLATEFORME ET LES DISQUES VICTO

Dans ce chapitre, nous allons étudier le cas du FIMAV, des *Productions Plateforme* et des disques *Victo*. Leur histoire est liée dans la diffusion de la musique actuelle en région. Dans une première partie, nous verrons en quoi un festival peut être un objet sociologique. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons plus précisément sur l'identité qui se dégage du FIMAV à cause de son mandat international et de son ancrage en région. Nous verrons enfin les grandes étapes du FIMAV pour maintenir sa cohésion et son mandat à travers une analyse de sa programmation de 1983 à 2003.

1. L'étude sociologique d'un festival : un carrefour entre plusieurs problématiques

La notion de festival apparaît sous la définition première d'une grande manifestation musicale. Ce n'est que par extension que le terme définit par la suite une série de représentations où l'on produit des oeuvres d'art ou un artiste. Au Québec, il existe près de 350 festivals répertoriés par la *Société des fêtes et des festivals du Québec* et ce chiffre ne cesse d'augmenter. Ceux-ci regroupent des manifestations de plusieurs types : artistiques, sportifs,

commémoratifs. Différents intérêts sont à l'origine de la création d'un festival : il peut s'agir de développement économique et touristique, de développement artistique, de reconnaissance identitaire d'une ville ou d'une région, ou d'un peu tout cela en même temps. Nous allons donc traiter des différentes dimensions du festival qui ouvrent à plusieurs problématiques sociologiques avant d'aborder plus précisément l'histoire du FIMAV et de ses enjeux.

1.1. *Une dimension socio-politique*

Pour bien des collectivités, la tenue d'un festival est synonyme de développement culturel. Dans les années 1960-1970, les initiatives de ces collectivités ont été vivement encouragées par l'État qui entrait alors dans une politique de démocratisation culturelle. Les festivals se sont alors multipliés, en rendant plus exigeants les critères de sélection. Pour avoir le droit d'appeler un événement «festival», il faut en effet, répondre à des critères fixés par l'État qui légitime ce type d'opération de diffusion culturelle et régule son intervention.

«Le festival doit être un événement exceptionnel de diffusion qui, par sa brièveté, son niveau de qualité, son intensité, apporte une plus-value à l'activité musicale habituelle. On considérera que le festival est pour le public ou une localité, un moyen de s'affirmer, de retrouver son identité, certains diront de se constituer une communauté vivante. Par exemple pour les zones rurales, la fête reconstruit les solidarités, participe à la création et au développement d'un dynamisme local qui rejaillit sur la vie économique et sociale.» (Mareek, 1998, p. 148)

Selon Mareek qui a étudié le cas des festivals en France, ce phénomène est apparu après la deuxième guerre mondiale. Il est né, comme au Québec, sous l'impulsion d'une décentralisation qui lutterait contre le «désert culturel» des régions. Au même moment se développe la politique des congés payés qui provoque un mouvement de départ en vacances : «Une nouvelle forme de manifestation voit le jour, née d'un site, d'un mouvement, associant la musique à la découverte touristique, dans lesquels la musique anime le lieu et le lieu permet une écoute particulière de la musique.» (Mareek, 1998, p. 149)

La volonté de développement culturel et touristique se conjugue avec une consommation culturelle déjà effective des citoyens en vacances dans les régions. Les festivals font donc partie des stratégies des collectivités publiques dans le secteur culturel et est devenu un outil de politique culturelle dans lequel il est important d'investir. Les subventions de l'État sont plus difficiles à obtenir devant la multiplication des festivals. Il faut donc avoir recours à du financement des entreprises privées ou encore s'inscrire dans des pratiques autogestionnaires.

1.2. Une dimension économique et médiatique

Les retombées d'un festival sur une ville ou une collectivité peut se mesurer économiquement, mais aussi en terme d'image. Une renommée culturelle peut se communiquer au niveau national et international de bien meilleure façon par un festival que par une campagne de publicité quelconque. Un festival est donc un moyen d'apporter une renommée à une ville qui, par la

suite, peut attirer des entreprises ou des investisseurs quels qu'ils soient. Ce sont d'abord les entreprises touristiques locales (hébergement, restauration) qui profitent de ces retombées. Vient ensuite le développement touristique à plus ou moins long terme qui se traduit dans la fidélité du public et l'augmentation de la durée du séjour. Le bouche-à-oreille fonctionne alors très bien pour fidéliser une clientèle.

Dans le cas du FIMAV, le directeur envoie l'avant-programme aux habitués du festival avant même de lancer l'opération plus médiatique dans la presse quotidienne et les journaux culturels spécialisés. Sur place, nous avons aussi rencontré des amateurs venant d'une petite ville de l'est des États-Unis (Ithaca) qui préféraient venir à Victoriaville plutôt que d'aller dans une grande ville comme New York pour écouter cette musique. Le commentaire du journaliste, Joseph Woodward, collaborateur au *Los Angeles Times* et aux mensuels *Downbeat* et *Jazz Times* va dans le même sens: «Je traverse le continent et je me rends chez vous annuellement, tout simplement parce que je n'ai pas accès à une telle masse de concerts du genre en Californie» (Brunet, 1999). Cet attachement des musiciens, du public et des journalistes au FIMAV contribue à lui façonner une identité spécifique comme nous allons le voir dans les prochaines parties, tout de suite après avoir montrer comment un festival peut être vecteur d'identité.

1.3. Une dimension sociologique : le festival comme vecteur d'identité

Au Québec, les politiques de démocratisation de la culture des années 60, ont amené les villes et les régions à inscrire de façon plus permanente la culture dans la vie locale en valorisant la région et sa collectivité. Dès 1951 se tient le premier festival de musique à Orford. Parmi les événements artistiques d'envergure, il se met en place des symposiums de sculpture, d'abord à Montréal en 1964, puis dans les régions à partir de l'année suivante. L'exposition universelle de 1967 avec sa portée culturelle a donné un autre coup d'accélérateur pour la création d'événements artistiques au Québec. Des regroupements d'artistes donnent naissance à des centres de création et de diffusion. Ils poussent aussi les institutions scolaires à intégrer l'apprentissage d'une pratique artistique dans leurs programmes. Ainsi, de nouveaux publics s'éduquent et se développent.

1.4. Une dimension anthropologique : le festival comme phénomène social total

Alors que nous voyons dans la création et le déroulement d'un festival, un phénomène social, certains sociologues, en référence à Marcel Mauss, y voient d'emblée un phénomène social total surtout si celui-ci se déroule en région comme c'est le cas pour notre objet d'étude. La raison est qu'il mobilise toutes les sphères d'activités sociales :

«Les événements artistiques en région constituent, en quelque sorte, un phénomène social total. S'y rencontrent, (...) des logiques artistiques,

politique, économique, touristique, locale et internationale, la logique des individus et des institutions.(...) Ils permettent d'interroger la multiplicité des bases identitaires et leur rencontre et nous forcent à penser les rapports entre le tout et les parties, à les conceptualiser autrement que comme hiérarchie, fut-elle enchevêtrée...,et davantage comme réseaux polycentriques.» (Fortin, 2000, p. 47)

Cette conception du festival lui confère une dimension anthropologique qui doit beaucoup au caractère festif de l'événement comme moment de forte socialisation. Fortin dit, à propos du caractère festif d'un événement artistique: «Pour qu'il y ait fête, il faut qu'il y ait rencontre dans quelque chose d'englobant, dans une culture commune, dans un lieu commun, abolition de la distance sociale disait Marcel Rioux.» (Fortin, 2000, p. 98)

L'aspect festif que revêt l'événement, fait en sorte que le sentiment d'appartenance à une communauté, à un lieu et à son histoire est intensifiée lors de la fête, quelques soient les divergences qui ont pu s'opérer entre différents groupes sociaux. Selon Roger Caillois, l'exacerbation des liens de solidarités durant une fête serait, dans une certaine mesure, similaire aux préparatifs d'une guerre à cause des stratégies qu'il faut mettre en place et des ressources qu'il faut mettre en commun :

«(...) toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces ; elles rompent le temps pendant lequel les individus s'affairent chacun de son côté en une multitude de domaines différents.(...) Elles ont besoin de toutes les énergies.» (Caillois, 1950, p. 223)

La totalité de ce phénomène s'exprime d'autant plus que depuis les années soixante, on observe une véritable volonté de faire participer le public d'un festival à l'art qui y est présenté. Cela procure, selon Andrée Fortin (1997), un

caractère ludique voire festif de la rencontre du public avec l'œuvre et l'artiste. On essaie d'abolir la distance entre l'artiste et le public en lui donnant un statut aussi de créateur. Cela donne à la rencontre un caractère de sociabilité qui rejoint plus de gens. Fortin définit ce rapport entre le ludique et l'art comme :

«la création d'une mise en relation, d'un jeu comme collage-assemblage-montage d'éléments divers qu'on se réapproprie et qui changent de sens, dont les frontières sont déstabilisées. (...) La rencontre entre le ludique et l'esthétique est favorisée du fait que, dans les deux cas, on est inclus dans quelque chose de plus vaste qui nous dépasse, qui nous englobe et où on fusionne.» (Fortin, 1997, p. 91)

On pourrait dire aussi que faire participer le public vient d'un désir de vulgarisation des savoirs établis. La sociologue avance que ce désir caractérise plutôt la période de l'art moderne et du discours de rupture des avant-gardes. Aujourd'hui, cette participation du public à la création d'une oeuvre deviendrait plus systématique parce que le discours ne serait plus un discours de rupture de la modernité contre la tradition, mais un discours d'anti-rupture qui amène la notion de postmodernité. Ce désir de faire participer le public viendrait aussi, selon elle, de l'utopie de la prise de parole, c'est-à-dire une parole qui vient démystifier le geste de l'artiste. C'est aussi ce que Francine Couture, a appelé l'utopie de la participation : «l'art comme jeu ne nécessitant aucun savoir»³⁹. On peut manipuler les objets d'art parce qu'ils

³⁹ cité par A. Fortin , conférence de F.Couture pour la Journée Pierre Ayot le 21 mars 1996 à l'UQAM, Andrée Fortin, «L'exposition du public à l'art», *Cahiers de recherche sociologique*, no. 28, 1997, p. 102

ne sont plus intouchables. Cette utopie viendrait de l'idéologie du *Nouvel âge* qui émerge dans les années 1970. Dans le cas du FIMAV, on ne peut pas dire que le public participe au moment de création, même si dans l'histoire du festival, il y a déjà eu des ateliers de création. L'attitude du public rejoint celle du rituel du concert. Cependant, le public reste des proches des artistes qui sont sur scène. Dans Victoriaville, le public et les artistes fréquentent les mêmes hôtels, cafés et restaurants. Le public est constitué d'amateurs de musique, mais aussi des autres artistes venus jouer au festival ainsi que de la presse spécialisée. Tous peuvent se retrouver assis à une même table lors d'un concert ou d'un repas. Cette proximité tend à amoindrir la distance symbolique entre un artiste et le public.

2. Victoriaville : un contexte local dynamique

Dans un contexte d'internationalisation de la production et de la circulation des oeuvres, il est bien difficile de résister aux standards de diffusion des oeuvres. Faute de moyens dans ce domaine et en particulier chez les jeunes créateurs, certains abdiquent. D'autres font preuve d'imagination et arrivent à imposer une part significative de leurs oeuvres en s'intégrant à des réseaux de type communautaire et autogéré comme celui de la troupe de théâtre *Parminou* et celui des *Productions Plateforme* à l'origine du FIMAV.

2.1. Le réseau communautaire et la culture : du Théâtre Parminou aux Productions Plateforme

Pour comprendre l'esprit de solidarité qui anime ces groupes d'artistes, nous allons brièvement revenir sur la formation du groupe de théâtre dont le développement a aussi contribué au développement des *Productions Plateforme*. En 1974, grâce à l'initiative de jeunes étudiants en théâtre, le projet de monter des pièces hors des institutions d'enseignements voit le jour. Même si le cadre institutionnel leur était favorable pour apprendre certaines techniques, celui-ci leur demandait trop de compromis pour le genre de théâtre qu'ils souhaitaient faire par la suite :

«Les gens disaient qu'on ne pouvait pas faire cela, parce qu'il fallait que l'on soit à Radio-Canada, au TNM ou quelque part si on voulait gagner sa vie. Il fallait faire des commerciaux. Nous nous sommes retrouvés un petit groupe à ne pas accepter le système en place, le système dans lequel un comédien devait s'insérer.» (Gauvin, 1981, p. 147)

C'est alors par le biais d'un projet *Perspective Jeunesse*, en 1973, que dix-sept premiers comédiens ont débuté leurs expériences de créations collectives. Un an plus tard, était créé le *Parminou*. La pratique autogestionnaire s'est imposée peu à peu comme le mode d'organisation le plus efficace parce qu'il ne reproduirait par les contraintes de l'institution d'enseignement : «C'était de faire le théâtre qu'on avait envie de faire, c'était de prendre notre métier en main.(...) On se disait aussi que tout se passait à Montréal et à Québec et on voulait faire du théâtre dans les régions.» (Gauvin, 1981, p. 148) La volonté de se démarquer s'est faite aussi dans les thématiques choisies,

principalement à caractère politique. Le premier spectacle portait sur l'assimilation à la langue anglaise, le second sur la violence dans la société et ainsi de suite.

Le fait que le théâtre Parminou soit situé dans une ville de trente milles habitants, facilite la sociabilité entre différents groupes sociaux. Cela influence indéniablement l'image que l'on se fait de l'artiste : «On n'est pas considéré comme des "artistes". Nos amis sont dans toutes sortes de métiers. Plus la ville est petite et plus les travailleurs intellectuels et manuels sont mélangés.» (Gauvin, 1981, p. 155) Quand un des fondateurs de la troupe fait le bilan des premières années de fonctionnement, il s'aperçoit que la perspective de créer un organisme culturel autogéré s'est imposée petit à petit comme allant de soi. En fait, l'autogestion répondait au même rapport qu'ils avaient établi dans leur mode de création, c'est-à-dire une création en groupe et sans chef :

«Moi, je dis que la création collective, en soi, c'est de l'autogestion. C'est l'autogestion appliquée aux spectacles. La création collective veut dire qu'il n'y a pas d'auteur, pas de metteur en scène. C'est un groupe qui doit arriver ensemble à un produit collectif.» (Gauvin, 1981, p. 155)

Une des comédiennes a d'ailleurs étendu cette pratique autogestionnaire en créant, avec d'autres personnes, une garderie coopérative ainsi qu'une maison pour les femmes à Victoriaville. Ce n'est qu'après quelques années de fonctionnement que la troupe désormais professionnelle a pu recevoir des

subventions de l'État. C'était une première étape de la reconnaissance de l'art en région de la part de l'État qui ne subventionnait que la culture des villes de Québec et de Montréal. Ils se sont aussi impliqués dans la Corporation de développement des Bois-Francs.

La pratique autogestionnaire dans laquelle s'inscrit le *Parminou*, est celle de «l'autogestion élargie et continue» selon le modèle qu'établit Corpet exposé dans le chapitre 3. Le fonctionnement de la troupe s'insère dans une sorte de mouvement social en faveur de l'autogestion puisque dans la ville de Victoriaville, d'autres pratiques autogestionnaires sont nées de l'initiative de comédiens de la troupe, comme la garderie coopérative par exemple. Il faut préciser que la région des Bois-Francs possède un réseau communautaire important sur lequel des pratiques autogestionnaires ont pu se greffer et se disséminer rapidement.

2.2. Des Productions Plateforme au FIMAV

Le festival international de musique actuelle de Victoriaville existe depuis 1983, sous la forme d'une association à but non lucratif. C'est Michel Levasseur en association avec les *Productions Plateforme* qui a lancé le festival. Les *Productions Plateforme* diffusaient déjà de la musique actuelle avec d'autres organismes culturels, *Obscure* à Québec et *Traquen'art* à

Montréal. Le groupe d'artistes à l'origine de *Plateforme*, était formé de cinq musiciens et avait déjà produit des spectacles dans la région des Bois-Francs.

Le festival était donc un moyen de sortir de l'anonymat en même temps que de créer un événement culturel spécialisé et original en région. C'est en 1985 que le Festival débute une programmation de spectacles dans les écoles primaires et secondaires de Victoriaville, en même temps que la tenue de conférences sur l'importance de cet événement et de ce type d'art pour la collectivité et la région. La même année, une grande fête pour les enfants est organisée avec le concours des musiciens.

Par la suite, le Festival essaie d'élargir son univers à d'autres domaines artistiques comme l'opéra, le cinéma, le théâtre et l'exposition d'artistes en art visuel. La musique en elle-même reste très avant-gardiste et très diversifiée. On y retrouve du jazz, du funk, de la musique expérimentale, de l'improvisation, de l'électroacoustique, de la musique bruitiste et industrielle. Au départ, certains spectacles étaient gratuits pour familiariser le public avec la musique actuelle et ne pas décourager leur curiosité par des prix trop élevés. Aujourd'hui, les spectacles sont tous payants et coûtent en moyenne de 15, 20, 25 \$. C'est en grande partie la vente des billets qui assure le financement du festival.

Le Festival a démarré avec l'initiative de quelques musiciens et la volonté d'une quarantaine de bénévoles. Petit à petit, la portée du festival a franchi les frontières de la localité et s'est trouvé médiatisé par plusieurs quotidiens et chaînes de radio-diffusion québécoises. Depuis 1986, le FIMAV attire près de cinq mille personnes par année et presque 7000 ces dernières années. Le public a la particularité de venir de partout du Québec et du Canada et même des États-Unis. Ce qui n'est pas le cas pour une fête populaire qui peut attirer plus de monde, mais qui appartient très souvent à la région.

De la même façon que s'est créé le théâtre Parminou, le festival de musique actuelle de Victoriaville est né d'une volonté de se démarquer des autres festivals de musique en choisissant un genre musical qui était très peu diffusé comme nous l'avions déjà évoqué dans le chapitre 2 :

«En fait, ils parlaient d'art actuel. Nous autres, on voulait faire un événement en musique, on a trouvé que le terme *musique actuelle* pouvait le mieux dire ce que l'on ne voulait pas faire : pas un festival de jazz, pas un festival de musique classique, de musique contemporaine encore moins. Le terme *actuel*, qui était utilisé surtout en danse et dans les arts visuels à ce moment là, nous donnait beaucoup de latitude.»
(Fortin, 1995, p. 156)

Levasseur, le directeur du Festival, s'est souvent heurté à des types de compromis qui risquait de dénaturer le caractère spécifique du Festival. En effet, en voulant sauvegarder la diffusion d'une pratique artistique expérimentale et la rendre accessible aux publics régionaux, il s'est trouvé confronté au désir de la municipalité de récupérer l'événement à des fins

touristiques. La volonté d'autonomie qui a toujours animé les membres du Festival et des productions Plateforme était à ce niveau là, remis en question :

«Certains veulent *populariser* l'événement sans vraiment se soucier de son mandat, de son caractère spécifique. D'autres l'accusent déjà de conformisme dans sa forme et dans son contenu que l'on voudrait *plus ceci ou plus cela* dépendant du champ d'intérêt expérimental de chacun. Il est évident qu'une augmentation du public du Fimav est souhaitable et nécessaire. Cependant il est inacceptable qu'elle se produise par des compromis artistiques basés sur des critères économiques, touristiques ou autres...» (Fortin, 1995, p. 167 et extrait du programme du FIMAV, 1991, p. 3)

Les restrictions budgétaires fragilisent les initiatives des groupes communautaires qui marchent à l'autofinancement et au bénévolat. C'est ce que nous venons de voir à travers les deux exemples décrits précédemment :

«Parminou et Plateforme sont deux entreprises communautaires qui ont effectué des choix organisationnels reposant sur un certain nombre de valeurs communes au mouvement populaire et communautaire. (...)Démocratie et justice sociale s'opposent ici à la course effrénée au profit qui est le fait des entreprises culturelles privées traditionnelles. Occupant des créneaux originaux, Parminou et Fimav ont aussi une forme particulière de pratique des arts et de la culture en région qui s'oppose à la standardisation et à la désertification artistique.» (Lapointe et Ninacs, 1992, p. 75)

Le FIMAV doit aussi beaucoup à la *Corporation de développement communautaire des Bois-Francs*. En effet, celle-ci ayant la mission d'aider au développement local, offre une solide assistance technique et un bon réseau de communication entre les membres, les organisations et les entreprises. Cet appui a servi entre autres, à chercher du financement et à recruter des bénévoles sans quoi le Festival n'aurait pas eu lieu. En outre, le Fimav qui tient la route depuis 21 ans a, à son tour, permis de renforcer les liens entre les réseaux de développement local. Par son caractère international, il a aussi

développé d'autres alliances à l'extérieur de la région. Grâce à ces alliances et aux *Productions Plateforme*, il a été possible de mettre sur pied les disques Victo (1987), c'est-à-dire d'enregistrer les performances des musiciens pendant le Festival et de les diffuser ensuite à un niveau national et international grâce à la vente de ces disques. Le catalogue des disques Victo compte environ 90 enregistrements.

Pour la localité, il y a des retombées économiques indirectes liées à l'activité commerciale, à la restauration et aux structures d'hébergement. Selon l'étude de Beauchamp, l'implication de la localité est très importante : «La localité est présente au niveau de la communauté (Corporation de développement touristique de Victoriaville), de l'entreprise privée (commerces, restaurants, etc...), de la société civile (bénévoles) et de l'État (subventions municipales).» (Beauchamp, 1999, p. 162) L'implication extérieure est aussi considérable surtout à cause du recrutement des musiciens au niveau national et international. La visibilité du Fimav s'en trouve élargie.

La provenance des spectateurs est également un bon indicateur sur l'impact médiatique et l'efficacité du réseau servant à la promotion du Festival. Selon les propres sources du Fimav, les visiteurs proviendraient surtout de Sherbrooke, Québec, Montréal, puis de Chicoutimi, Rimouski, Ottawa, Toronto, Vancouver. Il y aurait aussi des spectateurs venant des États-Unis et

d'Europe. C'est que le recours aux médias dépasse largement la scène nationale. Des journaux et des revues spécialisées écrivent sur le Festival, avant, pendant et après comme par exemple le *Ear magazine* de New York ou le *Jazz Podium* d'Allemagne. Il suffit d'aller sur le site web du festival pour voir la provenance des articles. La publicité autour du festival et sa retombée en terme d'image sont très importantes puisqu'elles encouragent, par la suite, l'investissement des entreprises locales et l'octroi de subventions aux niveaux municipal, provincial et fédéral. Le financement du festival provient, pour près de la moitié, de subventions. Les activités les plus rentables économiquement sont celles concernant le bar et la vente de disques et de T-shirts. Les concerts, malgré la vente de billets, ne suffisent pas à eux seuls à rendre le bilan des revenus et des dépenses positifs.

Le profil socio-économique des participants est intéressant puisque l'on observe suivant une étude de Philip Ehrensaft⁴⁰ sur l'année 1997 du Festival, que ceux-ci appartiennent à une classe moyenne dont le revenu du ménage est inférieur à 30000\$ par année. La plupart sont âgés entre 35 à 54 ans ou alors moins de 25 ans. La majorité ont une scolarité de baccalauréat ou de cégep. Une grande proportion du public est masculine et célibataire. C'est aussi ce que nous avons pu observer en nous rendant sur place.

⁴⁰ Philippe Ehrensaft, *Questionnaire du 14^e FIMAV*, Montréal, 1997 (étude faite sur un

La production et la diffusion culturelles en région sont, dans bien des cas, soumises à des projets plus vastes de développement social, économique et culturel de collectivités parfois isolées et dépourvues de services sociaux et culturels existant dans les grandes métropoles. D'où le cliché que les régions ne seraient que des relais de ce qui se passe dans les grands centres urbains ou encore diffuseraient une culture exclusivement traditionnelle et folklorique. Pour sortir de cette impasse, certaines municipalités usent d'originalité et de stratégies politiques pour attirer le public des villes, pour satisfaire la collectivité locale et sortir de l'anonymat. La question de l'identité sociale se pose dès qu'une production culturelle, comme la création d'un festival, requièrent des compromis et des prises de décisions pouvant changer le cadre de vie habituel des membres de la collectivité. Certaines activités et dynamiques sociales mises en place à l'occasion d'un festival peuvent en effet, changer la représentation qu'on se fait de sa propre collectivité et amener à redéfinir sa place au sein de celle-ci.

Le FIMAV illustre bien cette question identitaire car il est au cœur de plusieurs appartenances. Cette pratique musicale plutôt urbaine n'allait pas vraiment dans le sens d'une culture régionale plutôt traditionnelle et rurale. On peut rappeler, entre autres que la musique électroacoustique qui fait partie de l'éventail des musiques actuelles, s'est largement inspirée des bruits des

centres urbains et industrialisés. À cet égard, les musiciens rassemblés sous l'association des *Productions Plateforme*, ont fait un véritable travail de vulgarisation de leur univers musical auprès des citoyens de Victoriaville, sous la forme de conférences, d'ateliers, de cours dans les écoles de la ville et de concerts gratuits les premières années du festival.

Cela n'est pas allé de soi et parmi les individus à convaincre, il y avait les conseillers municipaux qui n'ont pas vu cette initiative d'un bon œil comme nous l'avons souligné dans les lignes précédentes. D'ailleurs, ils n'ont pas soutenu financièrement le festival dès sa création, mais sept ans après. C'est grâce au réseau communautaire que le festival a pu être mis sur pied puisqu'il existait déjà des initiatives de la sorte comme le groupe professionnel de théâtre «Le Parminou». En 1992, le FIMAV a vécu une année de crise. Le 10^e anniversaire du FIMAV est marqué par un changement d'administration municipale moins enclin à favoriser le FIMAV : il est question de déménager le festival à Montréal et de le programmer au printemps 1994 :

«Depuis quatre ans, nous avons atteint un plateau à Victo, nous ne sommes plus capables de dépasser le chiffre des 5000 entrées payantes. Nous avons aussi constaté que le public québécois s'implique de moins en moins au festival, qu'il se voit progressivement remplacé par des amateurs de l'étranger. D'autant plus que les médias nationaux s'intéressent trop peu au FIMAV. Et l'on ne compte pas les problèmes d'équipement, la qualité des salles de concert... (...) D'autre part, nous sentons que le FIMAV fait moins l'unanimité à Victoriaville- bien que nous ayons encore plusieurs appuis politiques. Les subventions municipales ont, par exemple, baissé de 20 pour cent depuis que le nouveau maire, Robert Camiré, a été élu. Au moins trois conseillers sur huit voudraient carrément nous voir disparaître, souligne Levasseur» (Brunet, 1992, p. C. 5)

Malgré tout, une grande solidarité des musiciens s'est manifestée. Les *Productions Plateforme* ont étudié la question de la relocalisation du festival à Sherbrooke. Au mois de février 1993, ils se résignent finalement à tenir le Festival à Sherbrooke, mais au mois de mars, un accord est finalement trouvé : le festival reste à Victoriaville. Un protocole d'entente est signé entre le maire de la ville (Pierre Roux), le député d' Arthabaska (Jacques Baril) et le président des *Productions Plateforme* (Claude Lapointe). La ville s'engage financièrement à fournir une contribution financière (près de 150000\$) ainsi que des services comme le prêt de salles.

«On se rappelle que ce dossier avait donné lieu à un affrontement entre les dirigeants du FIMAV et les anciens édiles de Victoriaville-un seul conseil municipal fusionne depuis l'élection du 7 novembre Victoriaville, Arthabaska et Sainte-Victoire D'arthabaska- qui remettaient en cause la tenue du festival dans sa conception originale. On voulait élargir sa structure pour en faire un événement multiforme sous forme d'une fête populaire grand public qui ne correspondait plus à l'objectif des tenants de la musique actuelle. Ces derniers ne perdraient cependant pas espoir de gagner les nouveaux dirigeants municipaux à leur cause puisqu'ils avaient prévu une programmation pour l'édition 1994 en conformité avec l'esprit qui les anime depuis une décennie et surtout le désir de demeurer dans leur milieu, plutôt que de devoir déménager ailleurs, à Sherbrooke ou à Montréal comme il en avait été question. On faisait valoir l'originalité d'un tel festival en région et aussi les importantes retombées touristiques et économiques qu'il génère.» (Laurier, 1993, p. B. 8)

C'est sous l'angle du développement culturel, de la retombée du festival en terme d'image pour Victoriaville, du besoin de distinction de la région par rapport à la métropole vue comme une référence culturelle quasi absolue que les plus réfractaires au projet ont «rationalisé» la tenue du FIMAV. La mise en commun des différents intérêts des participants au festival ainsi que la prise

en considération des enjeux ont certes, révélé quelques tensions sociales, mais le Festival a aussi permis de renforcer tout un réseau de développement local.

Le premier travail pour l'inscription de Fimav dans le temps, aura été d'identifier les intérêts de chacun et de s'y adapter. En effet, plusieurs raisons peuvent pousser les membres de la collectivité à se mobiliser : goût pour la sociabilité, amour de l'art, attachement à la région, possibilité de retombées économiques. Le festival devient alors un projet collectif où il est plus facile de diviser les tâches.

«Les événements ne peuvent être réduits à leur composante économique ou de loisir, car ils s'inscrivent dans l'esprit des lieux et mobilisent la population à divers titres. Cette mobilisation et les assistances illustrent que ces projets ne sont pas qu'une lubie des organisateurs. De plus, le fait que se mobilisent, non seulement les institutions, mais les individus, montre qu'il ne s'agit pas uniquement d'un projet institutionnel, émanant des instances touristique-économiques ou des élites culturelles régionales.» (Fortin, 2000, p. 188)

Selon cette citation de Fortin, les événements culturels comme par exemple le Festival de Victoriaville, englobent des principes plus fondamentaux qu'une simple organisation collective ou un projet politique de démocratisation de la culture. La mobilisation de la population locale fait en sorte que la communauté se réapproprie l'événement, l'articule dans un espace et un mode de vie qui s'en trouvent eux-mêmes transformés.

3. Commentaires sur les programmations du FIMAV de 1983 à 2003

Dans cette partie, nous allons voir plus précisément quels ont été les temps forts du FIMAV d'après sa programmation. Deux données relativement importantes, soit celle des pays les plus représentés et celle des artistes qui viennent le plus fréquemment au festival, peuvent nous renseigner sur l'étendue et la qualité des réseaux entretenus par son directeur, Michel Levasseur.

3.1. Les pays les plus représentés

Dans les tableaux suivants, qui rassemblent les données sur les pays les plus représentés depuis 1983 au FIMAV, nous pouvons constater que la plus grande place est accordée respectivement aux États-Unis, à l'Angleterre, au Québec (qui, dans la programmation, est distingué du reste du Canada), au Canada, à l'Allemagne, au Japon et à la France. On observe également un phénomène très intéressant par rapport au Québec et aux États-Unis : à la fondation du festival et pendant les quatre premières années qui ont suivi, la présence du Québec était très importante (73.3%). Elle a fortement diminué à partir de 1987 (19.3%) et restera dans la moyenne des 15% par après. Ce phénomène s'explique par l'augmentation de la présence d'autres pays, notamment des États-Unis. Les quatre premières années du festival, la

représentation des États-Unis n'atteignait pas les 30%, alors que dans les années suivantes, elle dépassera ce taux et atteindra même les 40% en 1991.

Tableau IV : Statistiques sur la programmation 1983-1992 en fonction des 7 pays d'origine des musiciens ou des groupes de musiciens les plus représentés (source : programme du FIMAV 2003, p. 21-23)

Pays-Province/ Année	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992
Allemagne	0	0	0	3.8	9.7	5.4	9	8.3	3.8	6.2
Angleterre	6.7	5.3	7.1	11.5	9.7	10.8	9	11.1	7.7	12.5
Canada	0	10.5	10.7	11.5	9.7	5.4	12.1	5.5	3.8	12.5
États-Unis	6.7	10.5	17.8	27	29	32.4	36.3	27.7	42.3	31.2
France	0	0	0	0	6.4	10.8	3	2.7	7.7	3.1
Japon	0	0	0	0	0	5.4	0	5.5	3.8	0
Québec	73.3	68.4	43	38.5	19.3	13.5	15.5	13.8	15.4	12.5

Tableau V : Statistiques sur la programmation 1994-2003 en fonction des 7 pays d'origine des musiciens ou des groupes de musiciens les plus représentés* (source : programme du FIMAV 2003, p. 21-23)

Pays-Province/ Année	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Allemagne	5.2	0	6.8	7	2.7	2.8	6	5.1	8.6	4.5
Angleterre	10.5	6.2	9	7	8.1	5.7	15.2	10.2	14.3	13.6
Canada	8	9.3	4.5	10.3	10.8	11.4	9	10.2	5.7	11.3
États-Unis	31.5	28.1	22.7	38	24.3	31.4	21.2	23	25.7	27.3
France	8	9.4	4.5	3.4	2.7	5.7	3	12.8	0	9
Japon	8	9.3	2.3	3.4	2.7	14.3	3	5.1	11.4	4.5
Québec	13.1	18.8	11.4	20.7	10.8	11.4	24.2	7.7	20	13.6

*Nous rappelons qu'il n'y pas eu de festival en 1993.

La baisse de représentativité du Québec est à mettre en corrélation avec la diversification des pays invités. Elle traduit l'extension des réseaux de diffusion et de distribution du FIMAV. En effet, les musiciens et les musiciennes de plus d'une quarantaine de pays sont venus jouer au festival depuis sa création. Parmi ces pays, on compte : l'Autriche, l'Australie, la

Belgique, le Brésil, la Chine, la Corée, le Danemark, l'Espagne, l'Estonie, la Finlande, la Gambie, la Hollande, la Hongrie, l'Iran, Israël, l'Italie, la Lituanie, le Mexique, la République Tchèque (Tchéquie), la Russie, le Sénégal, la Serbie, la Slovaquie, la Suède, la Suisse et Tuva.

Selon les années, des pays sont plus présents que d'autres. En 1991, par exemple, beaucoup de musiciens venaient des pays de l'Europe de l'Est qui sortaient de l'isolement national, politique et culturel. Le musicien allemand Konrad Bauer a été découvert, par les Européens de l'Ouest, dans la foulée de ces événements et a été invité pour la première fois en 1991 au FIMAV. Il est revenu plusieurs fois par la suite en solo et en groupe.

Le directeur du FIMAV ne mise pas seulement sur la curiosité du public envers les artistes étrangers pour élargir l'assistance à son festival. Il a d'autres stratégies pour renouveler le public et le rendre plus assidu chaque année comme nous allons le voir ci-après.

3.2. Les musiciens et musiciennes «vedettes» du FIMAV

En analysant le programme du festival de 1982 à 2003, nous observons que les mêmes musiciens et musiciennes sont invités régulièrement. Certains d'entre eux bénéficient d'une grande renommée dans leur domaine qui se traduit par leur discographie et les nombreux projets musicaux et festivals auxquels ils ont participé. Ce qui conduit incontestablement à attirer un public

connaisseur qui identifie également ces artistes comme étant important dans le milieu de la musique actuelle. Par exemple, on remarque que le musicien québécois René Lussier a présenté plus d'une quinzaine de concerts au FIMAV ces vingt dernières années. En plus d'être un des pivots de la musique actuelle en étant cofondateur du label *Ambiances Magnétiques*, il a aussi reçu des prix comme le prix *Gilson* pour son oeuvre «Le trésor de la langue». D'autres musiciens québécois comme André Duchesne, Jean Derome, Tim Brady ainsi que les musiciennes des *Productions Supermusique*, Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy-Roger, sont venus à plusieurs reprises présenter des concerts en solo ou à l'intérieur de diverses formations comme *Les Granules*, *Justine*, *Les Poules*, etc.

Il en est de même pour les musiciens venant de l'extérieur du Québec. Par exemple, Cecil Taylor, Anthony Braxton, John Zorn ou Marilyn Crispell qui viennent des États-Unis, jouissent d'une reconnaissance internationale. Cette reconnaissance ne dépasse pas seulement les frontières nationales, elle s'étend aussi à d'autres genres musicaux comme le jazz. Ce qui a pour effet d'attirer des amateurs qui se déplacent uniquement pour voir et écouter ces «vedettes» et qui peuvent, éventuellement, découvrir d'autres musiciens du FIMAV.

«Le FIMAV est devenu un lieu où l'on voit des spectacles pour la première fois. Beaucoup de producteurs étrangers viennent d'ailleurs y puiser des idées pour leur propre programmation. De notre côté, comme nous misons sur la découverte, année après année, tout est à recommencer. C'est pour cette raison que notre pourcentage de retour

est faible. C'est l'essence même du festival" (...) "Que le festival ait les limites physiques, artistiques et de renouveau de son public, j'ai compris et accepté cela. Je l'ai également fait accepter à nos commanditaires et organismes subventionnaires, qui reconnaissent toutefois son côté unique. Être à Victoriaville, c'est en soit une façon de démarquer l'événement. Ainsi isolé, le FIMAV est davantage mis en évidence. De plus, c'est le seul festival de son genre au Canada capable de rassembler 6000 personnes sur quatre jours.» (Lavoir, 1998, p. D. 10)

La stratégie employée par Michel Levasseur, d'inviter des «vedettes», est directement liée au désir d'élargir le public et de donner une grande renommée au festival. Mais cette stratégie a essuyé quelques critiques, notamment celle d'un embourgeoisement du festival (Brunet, 1989, p.E.1.) qui ne serait plus assez avant-gardiste ou encore, celle d'une surreprésentation d'un style musical par rapport à d'autres. C'est le cas du groupe montréalais anglophone «Gospeed You Black Emperor» qui a été invité au FIMAV en 1999 :

«Le passage de Godspeed, l'an passé, nous a valu autant de mauvaises que de bonnes critiques. Certains trouvaient leur musique trop populaire ou bien disaient qu'on le faisait juste pour l'argent (ils ont attiré 500 personnes) alors que d'autres nous ont félicités. Mais c'est intéressant de découvrir ce qui se fait en périphérie de la musique actuelle.» (Moreault, 2000, p. D. 7)

D'autre part, attirer un public plus jeune, en invitant des musiciens de musique pop ou de rock alternatif, peut avoir l'effet inverse de celui escompté. Par exemple, le musicien Thurston Moore appartenant au fameux groupe Sonic Youth, a certes, attiré un public plus jeune au FIMAV en 2001. Mais en jouant, en solo, une musique plus expérimentale qu'il ne le fait dans

son groupe, il aurait plutôt déçu ceux qui s'attendaient à une reproduction de la musique de Sonic Youth.

Être programmé au FIMAV est une grande étape pour les jeunes musiciens : «C'était la prochaine étape. Explique posément Philippe Venne, fondateur du groupe. Participer au Festival de Victoriaville, c'est être reconnu dans ce qu'on fait.» (Émond, 1998, p. C.1.)

Conclusion

Le caractère spécifique de la musique actuelle ne classe pas le FIMAV parmi les festivals culturels les plus courus au Québec. De plus, son implantation en région ouvre à d'autres problématiques où la tenue d'un festival devient également un instrument politique et un moyen de s'insérer dans une industrie touristique. Le caractère international du festival est aussi une forme de valorisation qui permet de lutter contre l'isolement des villes de régions et de s'inscrire dans un réseau qui ne passe pas nécessairement par le centre ou la métropole, en l'occurrence Montréal, mais directement d'une petite localité à un autre pays.

Par ailleurs, quelques chercheurs se sont attachés à décrire ce milieu culturel communautaire et autogéré. Récemment, la sociologue Andrée Fortin nous a fourni des instruments pour mieux comprendre la dynamique de ce milieu dans le contexte menaçant de la mondialisation. Dans son livre sur les

nouveaux territoires de l'art (2000), on rompt avec l'idée reçue que l'art et la culture en région ne mettraient en jeu que leur folklore ou encore ne seraient que des relais de ce qui se passe dans la métropole. Les nombreuses études de cas de festivals ou de symposiums présentés dans l'ouvrage le démontrent aisément. En s'appuyant sur les concepts de sociabilité et d'organisation sociale en réseau, Fortin développe les liens entre la culture, l'espace public et l'identité sociale en région sous un angle inédit, celui des «nouveaux territoires de l'art.»

Ne disposant pas des mêmes ressources et des infrastructures que dans les grandes villes, les régions sont souvent obligées de déployer toutes sortes d'énergies pour réaliser la tenue d'un événement culturel. La combinaison des intérêts les plus divers représente alors le défi majeur qui conditionne le succès de l'événement. Le recours à des réseaux de relations, qu'ils soient locaux, nationaux ou internationaux est la façon la plus efficace de s'organiser, en plus de s'assurer une crédibilité la plus large possible. La forte implication des citoyens ou de la collectivité en général dans l'organisation d'un festival, consolide les liens de solidarités qui existent entre eux ou au contraire, réactive certaines tensions. Il se crée aussi de nouveaux types de liens au niveau international. Tout cela fait en sorte que la perception de ce qui constitue leur identité collective se modifie en fonction de l'investissement dans le projet ainsi qu'au contact avec les artistes et le public extérieur.

Le contexte actuel de globalisation ne fait qu'accentuer ce type de sociabilité. Fortin le développe dans l'idée d'un double mouvement de la culture. Il s'agirait d'un mouvement d'internationalisation de la culture par le biais des industries culturelles et de leurs valeurs uniformisantes. Tandis que l'autre partie du mouvement se caractériserait par la fragmentation des identités sociales ; conséquence de leur propre mouvement de multiplication et de spécialisation. Ce double mouvement génère une tension qui rend mouvants les espaces symboliques que se crée une collectivité sur un territoire donné. D'où l'idée d'une identité transnationale des collectivités qui amène à redéfinir ce qui était habituellement considéré comme un territoire délimité par un espace géographique et une culture au sens anthropologique du terme. Les pratiques autogestionnaires porteuses d'un imaginaire social d'un groupe et d'une volonté d'autonomie s'en trouvent favorisées puisque ce mouvement qu'observe Fortin permet une organisation en réseaux. Le local ne passe plus forcément par le national pour avoir une légitimité sociale. Il peut aussi passer directement à l'international, ce qui bouleverse la hiérarchie habituelle de reconnaissance culturelle et identitaire. Est-ce l'avènement d'une transformation sociale notoire qui amènera une société plus démocratique et égalitaire comme le souhaitait Castoriadis ?

CHAPITRE 6 : ANALYSE

Ce dernier chapitre est consacré à l'analyse des données exposées tout au long des chapitres précédents. Notre recherche mettait en avant l'hypothèse que le milieu artistique de la musique actuelle reposait sur une certaine homogénéité des valeurs aussi bien esthétiques qu'organisationnelles. Le choix des études de cas allait également dans ce sens. En considérant qu'il existait des pionniers de ce domaine musical, nous avons pu constater, à travers le rôle que ces pionniers ont exercé dans leur milieu, comment le processus de professionnalisation et même d'institutionnalisation a progressivement conduit au développement de cette pratique musicale.

Dans cette étude, d'autres éléments sont ressortis mettant en relief les tensions, mais aussi les formes de compromis avec d'autres types de création musicale. Cela nous a permis d'observer les diverses tentatives de définition de la musique actuelle mises en avant par les musiciens de musique actuelle, mais aussi par d'autres acteurs sociaux qui occupent plus ou moins des positions de concurrence dans l'ensemble du champ musical (si l'on se réfère à Bourdieu). Le compte-rendu de ces définitions dans le chapitre 2, fait ressortir la dimension collective de cette pratique musicale dont les acteurs mettent en avant l'authenticité, la marginalité, la simplicité, l'ouverture aux musiques populaires, etc. Ainsi, plusieurs catégories d'analyse nous sont

CHAPITRE 6 : ANALYSE

Ce dernier chapitre est consacré à l'analyse des données exposées tout au long des chapitres précédents. Notre recherche mettait en avant l'hypothèse que le milieu artistique de la musique actuelle reposait sur une certaine homogénéité des valeurs aussi bien esthétiques qu'organisationnelles. Le choix des études de cas allait également dans ce sens. En considérant qu'il existait des pionniers de ce domaine musical, nous avons pu constater, à travers le rôle que ces pionniers ont exercé dans leur milieu, comment le processus de professionnalisation et même d'institutionnalisation a progressivement conduit au développement de cette pratique musicale.

Dans cette étude, d'autres éléments sont ressortis mettant en relief les tensions, mais aussi les formes de compromis avec d'autres types de création musicale. Cela nous a permis d'observer les diverses tentatives de définition de la musique actuelle mises en avant par les musiciens de musique actuelle, mais aussi par d'autres acteurs sociaux qui se consacrent également à la création musicale et proposent une autre conception de la musique. Le compte-rendu de ces définitions dans le chapitre 2, fait ressortir la dimension collective de cette pratique musicale dont les acteurs mettent en avant l'authenticité, la marginalité, la simplicité, l'ouverture aux musiques populaires, etc. Ainsi, plusieurs catégories d'analyse nous sont

apparues pertinentes après la présentation de ces données. Nous allons les exposer successivement dans les parties suivantes : il s'agit de voir à travers les premiers rapports à la culture, les facteurs de sociabilité qui ont fait en sorte que les musiciens ont choisi une carrière d'artiste.

1. La pratique musicale comme facteur de sociabilité ou les premiers rapports à la culture

Pour beaucoup de jeunes, la musique que ce soit l'écoute ou la pratique, est un facteur de sociabilité dans lequel les goûts sont confrontés aux autres et où les affinités se créent. Pour les musiciens de musique actuelle, la question qui se pose est de savoir comment ils ont acquis leur culture musicale et construit leur goût pour la musique actuelle. Les études de cas et les données présentées dans les autres chapitres ont surtout mis l'accent sur l'aspect collectif et organisationnel du milieu. Néanmoins, au cours d'entrevues et dans divers documents, certains individus font référence à ce qui les ont personnellement amené à la musique avant même de penser à en faire carrière.

Pour Danielle Palardy-Roger, une des musiciennes des *Productions Supermusique*, c'est l'aspect collectif du travail qui l'a attiré. Elle a d'abord commencé par les arts visuels que certains membres de sa famille pratiquaient pour continuer dans la musique, véritable source d'épanouissement pour elle:

«À la fin des années 70, alors que j'évoluais dans le monde des arts visuels, j'ai senti que je n'allais plus nulle part. Que tout cela était futile, pas fait pour moi. (...) Pour dépanner, littéralement, des amis qui étaient dans une fanfare, on m'a demandé de remplacer un musicien. (...) J'ai découvert un territoire complètement vierge. La musique, pour moi qui n'étais pas restreinte par les exigences d'un apprentissage académique de cette discipline, s'est révélée être un lieu où je pouvais explorer et m'exprimer.» (Tousignant, 2000, p. C.3)

Une autre musicienne interviewée nous disait qu'elle avait appris le piano classique, mais que le solfège et l'aspect «virtuose» l'avait découragé alors que l'improvisation lui permettait de découvrir d'autres aspects de la musique. C'est donc, en partie, pour cette raison qu'elle a décidé de continuer dans cette voie.

Dans les années 70 et à son arrivée à Montréal, André Duchesne, un des musiciens qui a fondé l'étiquette *Ambiances Magnétiques*, a trouvé au centre d'essai *Le Conventum*, des amis et collègues qui partageaient ses goûts pour la création.

«Toute l'histoire commence en 1972 quand j'arrive à Montréal. Ville immense, chaotique. Désir de faire. Rue Sanguinet, Association des sculpteurs du Québec, Armand Vaillancourt, Jean Gagné, Serge Gagné, Régis Painchaud, les gars du Lac, comme nous nommait Jean-Gauguet Larouche, aussi Gilbert Langevin, Patrick Staram... Ateliers-rencontres, lancements de livres, cinéma, musique... création permanente, posséder nos moyens de production et faire une musique nouvelle, accessible, dense, sensible et signifiante. Tout ça dans la marmite bouillonnante des années 70 (...)»⁴¹.

⁴¹ Propos d'André Duchesne tirés du livret de *Conventum. À l'affût d'un complot*, (2^e éd.), Les Disques Kozak, Canada, 1996, (Édition originale : *À l'affût d'un complot*, Studio ST-Charles de Longueuil et Tamanoir, Canada, 1977.), Kozak KO2506-2

Le contexte social des années 1970 et l'arrivée en ville de ce musicien fait que son expérience envers la musique a été très stimulante. Ce moment de découvertes et d'expérimentations a permis que se cristallisent ses goûts qui l'ont mené à la musique actuelle.

Le musicien Michel F. Côté, dans son article sur la musique actuelle exposé dans le chapitre 2 (Esse, 1996), a longuement justifié l'existence de cette pratique musicale en insistant sur le mélange des goûts forgés au contact de la musique populaire et de la musique savante :

«Il n'y a pas de logique de table rase en musique actuelle. Au contraire le principe est ici inclusif, mais sans volonté exhaustive. Il n'y a donc pas de rejet de la "tradition". Tout au plus, une certaine indifférence pour la "grande tradition" barbifiante. La "petite", celle de la culture populaire, nous étant franchement plus sympathique pour des raisons à la fois esthétiques et socio-politiques.» (Côté, Esse, 1996 : 8) «La musique actuelle doit très largement aux recherches musicales successivement amorcées dans l'immédiat après-guerre. (...) magnétophones, microphones, oscillateurs, traitements périphériques multiples (...) Notre musique a toujours fait usage de ces instruments prospectifs, elle partage ainsi la curiosité exploratoire et l'esprit d'invention caractéristiques de certaines autres musiques : (...) l'électroacoustique et la musique expérimentale américaine.» (Côté, Esse, 1996, p. 6)

Côté fait aussi référence à la guitare électrique et à la batterie, instruments de la musique populaire (rock et jazz). Il souligne la présence d'instruments inventés au sein de la musique actuelle qui noue avec la tradition populaire des «patenteux», mais aussi d'artistes reconnus comme John Cage.

On constate donc un certain éclectisme des goûts chez ces musiciens. Cet éclectisme est renforcé par le contexte des années 70 et 80 où le Québec moderne entre dans une phase d'internationalisation. C'est ce que souligne le musicien Robert M. Lepage : «Nous sommes des baby-boomers qui ont écouté beaucoup de musique, ce qui explique notre éclectisme.» (Brunet, 1992, p. C. 6) Cet éclectisme est également théorisé par Servier citée dans le chapitre 3. En effet, elle met en avant le fait que ces nouvelles musiques d'avant-garde qui fusionnent plusieurs genres musicaux comme le fait la musique actuelle québécoise, demandent des connaissances et des goûts développés dans plusieurs domaines de la musique. Parmi les moyens et les facteurs qui ont permis l'accès à ces connaissances et développement du goût pour ces nouvelles musiques, elle cite «l'extension du réseau médiatique, le développement technologique, la généralisation de l'accès aux études supérieures» (Servier, 1991, p. 176)

Le premier aurait favorisé la diffusion des musiques savantes, populaires, traditionnelles, ethniques, etc. La radio aurait joué un rôle très important dans le développement de l'écoute et la formation de publics spécialisés. Le développement technologique a permis à des musiciens de créer leurs propres langages musicaux sans avoir recours à l'écriture musicale. L'accès à une meilleure scolarisation pour tous, a aussi contribué à éduquer les goûts des individus et notamment de ceux voulant faire carrière dans la musique. Plus

politisés, certains d'entre eux ont cherché une autre façon de créer de la musique que celle provenant des industries culturelles ou des institutions savantes.

Pour comprendre de façon générale, comment se développent et se cristallisent les goûts, on peut se référer à l'étude statistique de Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français car il établit une organisation générale des goûts qui pourrait également s'appliquer au Québec. Il établit une typologie en cinq niveaux : celui des exclus, celui des démunis, celui du carrefour de la moyenne, celui des avertis, celui des branchés (Donnat, 1994, p. 84). Cette typologie regroupe dans un ordre décroissant ceux dont les goûts s'avèrent les plus classiques⁴². Pour approfondir sa description, il cherche à apporter des distinctions à l'intérieur de ces catégories à l'exception de celle des exclus dont ni le milieu d'origine, ni l'école ne leur a permis d'acquérir des rudiments de la culture ou des dispositions pour les acquérir plus tard. Ainsi, pour chacun des quatre groupes, il y a trois niveaux (modernes, intermédiaires et classiques), qui ont été construits pour comprendre les mécanismes d'opposition qui font passer les individus d'une catégorie à une autre. L'auteur s'aperçoit que plusieurs facteurs qui concourent à faire entrer

⁴² Un indicateur du classicisme a été construit, prenant en compte les niveaux de connaissance et le nombre d'artistes consacrés et consacrables connus : «...plus les artistes consacrés occupent une place importante dans le capital informationnel disponible, et plus par conséquent il sera légitime la personne comme *classique* ; plus il est faible, plus à l'inverse la place relative des consacrables est importante et plus le capital informationnel paraîtra *moderne*.»

un individu dans une catégorie, sont liés à ce que certains niveaux de connaissance impliquent. On peut noter des oppositions entre ce qui relève de l'intellectuel et ce qui relève de la distraction, ou encore des dispositions contestataires présentes surtout chez les jeunes, et qui consiste à rejeter ce qui est admis par la majorité du groupe.

Donnat conclut que deux phénomènes semblent se manifester en ce qui concerne la connaissance du monde des arts et de la culture: celui décrit par Bourdieu concernant le capital culturel, et celui des mutations sociales relatives aux années 1980.

«L'accès à la culture, et notamment à la culture consacrée, paraît par conséquent toujours largement gouverné par les mécanismes de domination et de distinction liés aux différences de capital culturel mis en évidence il y a maintenant plus de trente ans.» (Donnat, 1994, p. 129)

«...les signes distinctifs de la modernité jouent dans certains cas un rôle dominant dans les mécanismes de distinction (...) c'est alors la structure plus que le volume du capital informationnel qui est au principe des jugements de goûts.» (Donnat, 1994, p. 132)

Il remarque alors qu'au point de vue du mode d'organisation des goûts, les dynamiques sont plutôt analogues au mode d'organisation des connaissances. Il note cependant des disparités relatives au niveau informationnel des individus dans l'appréciation des artistes. L'opposition «classique» et «moderne» se retrouve dans toutes les catégories construites précédemment et quelque soit le niveau informationnel des individus. En fait, cette opposition est plutôt dû à un phénomène générationnel selon lui. Il y aurait donc deux

formes d'investissement culturel pour chaque niveau de compétence où les axes *vulgaire/ distingué* et *moderne/ classique* se croiseraient. Le cas des musiciens de musique actuelle en ce qui a trait au développement de leurs goûts et de l'acquisition du capital informationnel, illustre cette tendance dans laquelle les axes décrits ci-dessus se croisent. Le goût développé pour la musique actuelle ont fait passer certains musiciens du statut d'amateur à celui de professionnel. Nous allons dans la partie suivante comment il est possible de distinguer ces deux statuts.

2. Le choix de devenir professionnel : légitimer sa pratique et participer au développement de son milieu artistique

Tous les amateurs de musique ne décident pas de consacrer leur vie à leur passion au point d'en faire leur métier. Cependant pour les artistes dont il est question dans cette thèse, le cap a été franchi au prix parfois de nombreux sacrifices. Les musiciens de musique actuelle dénoncent comme beaucoup d'artistes, le manque de soutien financier à la création qui leur permettraient véritablement de vivre de leur art. Ce soutien passe, en premier lieu, par la reconnaissance d'un statut professionnel. Léon Bernier et Isabelle Perrault (1985), dans *L'artiste et l'œuvre à faire*, établissent une configuration du champ de l'art dans laquelle plusieurs types d'artistes sont définis en suivant le lien qu'ils entretiennent dans le champ artistique. Celui de l'artiste professionnel est défini en opposition avec le profil de l'artiste amateur. Ce

profil est relatif à la façon dont on est considéré l'activité de créer, c'est-à-dire soit en terme de pratiques artistiques, soit en terme d'activités socio-culturelles. Bernier et Perrault en font donc la distinction de la manière suivante :

«Pour devenir artiste, c'est-à-dire pour être reconnu comme tel par le milieu (pairs, spécialistes, agents de l'Institution, public connaisseur, population en général), mais aussi pour s'identifier à la catégorie d'artiste, il faut quitter le terrain du jeu pour rejoindre celui du travail. C'est ce que l'on pourrait appeler la loi sociale de la maturité : pour devenir adulte, c'est-à-dire un citoyen de plein droit, il faut (en toute apparence) cesser de jouer pour se mettre à travailler. D'où la distinction entre l'artiste amateur, celui qui fait uniquement pour son plaisir, et l'artiste professionnel qui fait de l'art, son occupation principale, parce que ce n'est pas nécessairement par une pratique d'art qu'il pourra gagner sa vie. Dans tout les cas, l'artiste doit faire la démonstration du " sérieux " de son état.» (Bernier et Perrault, 1985, p. 219)

Pour acquérir ce statut, les musiciens de musique actuelle ont du s'intégrer à une structure plus conventionnelle de la gestion et de l'administration artistiques. L'autogestion de leur milieu a souvent permis d'amorcer une diffusion régulière de leur pratique musicale et d'assouvir leur passion pour la musique. Cependant, l'autogestion a ses limites et au fur et à mesure que les ambitions de ces artistes se sont affirmées, le soutien de bailleurs de fonds (privés ou publics) est devenu nécessaire pour maintenir et développer ce milieu artistique. Les Productions Supermusique ont commencé leur réunion d'administration sur le coin d'une table de cuisine comme il a été raconté lors d'une entrevue. Aujourd'hui, elles possèdent leur propre local et engagent des assistants de direction et d'administration pour accomplir les tâches relatives à l'organisation d'événements, de gestion des budgets, de préparation des

programmes musicaux, etc. Les musiciennes des Productions Supermusique ont donc développé une double professionnalisation, à la fois comme artiste, mais aussi comme gestionnaire. Chacune occupe une position spécifique dans leur organisation. Cela s'est fait en fonction des compétences et des talents de chacune. Par exemple, l'une d'entre elles qui «a le don des langues» selon sa collègue, se serait alors spécialisé dans les relations internationales et la gestion des tournées à l'étranger, etc.

Le FIMAV est aussi révélateur de cette professionnalisation puisque les premiers acteurs de l'organisation du festival ont été recruté dans la famille et les amis du directeur, Michel Levasseur. Petit à petit, Levasseur a pu déléguer des tâches à son entourage. La consolidation de l'organisation du FIMAV s'est également faite par la création d'emploi permanents, comme l'agent de communication, etc. Dans les deux cas, cette professionnalisation n'est pas seulement du à l'extension de ce milieu artistique, mais aussi à l'exigence des bailleurs de fonds. Concernant les instances gouvernementales, des programmes spécifiques ont été créés à l'intention des milieux culturels. Ces programmes s'appliquent par le biais de formulaires dans lesquels les projets artistiques sont formatés en fonction de critères généraux. Il y a donc un apprentissage à faire chez les artistes qui doivent définir leur projet pour des administrateurs qui parfois, ne sont pas connaisseurs du type d'art présenté. Il peut aussi arriver que des artistes ou des professionnels de l'art siègent sur les

comités d'attribution de subventions. Selon les musiciens de musique actuelle, cela ne les auraient pas toujours avantage. D'autres critères ont été suggérés pour évaluer des projets dont les artistes n'étaient pas diplômés d'école, de conservatoire ou d'université, notamment l'autodidaxie. Ce point sur l'évaluation de l'art en vue de l'obtention de subventions relance la question sur la qualité artistique comme nous allons le voir ci-après.

3. Identité collective, authenticité et qualité artistique

Nous avons observé que les musiciens et musiciennes de musique actuelle se réclamaient d'une identité collective propre à leur milieu de création : « nous participons tous d'une même pensée musicale, autant du point de vue artistique que par rapport à l'industrie. » (Cauchon, 1985, p. E.6) déclarait Danielle Palardy-Roger au retour d'une tournée européenne. Parmi les facteurs d'identification, il y a celui de créer de la musique en marge à la fois des institutions académiques et de l'industrie culturelle. Selon les musiciens de musique actuelle, il y aurait quelque chose de compromettant à créer une musique exclusivement dans un de ces deux cadres puisque le concept central de la musique actuelle, est celui de métissage. C'est aussi une musique qui se veut populaire, d'une part parce qu'elle emprunte au niveau esthétique des éléments de la culture populaire (références musicales et instruments comme la guitare électrique).

D'autre part, les musiciens veulent se rapprocher du public et ce, même s'il s'agit plutôt d'une musique d'avant-garde. Le public reste restreint, même s'il tend à s'élargir en se renouvelant. Il se recrute principalement chez des musiciens, mais pas exclusivement. Selon les propos d'une interviewée, il y aurait par exemple des universitaires qui ne sont pas forcément musiciens, mais qui cherchent des activités culturelles qui sortent de l'ordinaire et qui sont plus exigeantes et plus déstabilisantes au point de vue de la réception esthétique. Nos propres observations ne nous permettent pas de le confirmer, il nous a semblé qu'une grande majorité du public pratiquait la musique, voire appartenait à ce milieu.

Les discours sur la possibilité du rapprochement du public non-connaisseur revient à s'interroger sur les compétences de ce public à apprécier et à décrire leur expérience esthétique et sur la capacité des musiciens à transmettre leur goût pour le type d'art exécuté. Cela conduit à deux conceptions sur ce que doit être la musique et ce qu'elle devrait apporter : l'une fait en sorte que cette musique serait plus authentique et l'autre amène des critiques sur la qualité artistique et le jugement musical. C'est ce que développe Simon Frith (2003), dans son article sur «l'industrialisation de la musique et le problème de la valeur». Selon lui, le problème de la valeur revient à poser la question de savoir ce que l'on considère comme étant de la bonne ou de la mauvaise

musique. Dans le sens commun, la «bonne musique» renverrait à une musique se distinguant «des sons de tous les jours par ses spécificités, son sérieux, sa beauté, sa complexité ou sa pureté.» (Frith, 2003, p.1133). La musique de tous les jours serait donc inférieure, moins élaborée, moins belle, etc. Pour comprendre comment se forme cette conception de la supériorité d'une musique sur une autre, il faut donc s'attacher aux discours sociaux sur la musique, comme l'a développé aussi Line Grenier citée dans le chapitre 3. C'est ce que nous avons en partie exposé dans le chapitre 2 en rapportant les essais de définition de la musique actuelle des revues CIRCUIT et Esse.

Frith relève trois discours qui traitent de la valeur de la musique : le premier est relatif à l'évaluation commerciale, les deux autres mettent en avant la valeur artistique de la musique tandis que la dernière, renvoie à la musique comme activité populaire, (c'est-à-dire créée par et pour le peuple). Selon Frith, le discours sur la conception de la musique en tant qu'art résulte de la transmission de la musique spécifique à la tradition académique, à la mise en valeur du talent artistique et de l'activité de concert :

«La musique transmettrait alors l'idée d'une "expérience transcendante, expérience ineffable et édifiante, mais accessible seulement à ceux dont les oreilles ont été formées à son écoute. L'appréciation de la musique implique qu'on la comprenne techniquement, qu'on la situe historiquement ; le bon auditeur suit les conseils des critiques sur ce qu'il faut écouter.» (Frith, 2003, p. 1137)

C'est ce qui est reproché à la musique actuelle par certains musiciens et critiques n'appartenant pas ce milieu artistique, mais plutôt au milieu

académique. On reproche, à la musique actuelle, son nivellement par le bas ainsi qu'un manque d'esprit critique chez ses musiciens. D'un autre côté, les musiciens de musique actuelle vont s'approprier le discours sur la musique populaire pour justifier leur enracinement et l'authenticité de leur démarche artistique qui veut rester près du peuple et non d'une élite. Frith souligne que dans le discours sur la musique comme activité populaire, (ce qu'il nomme le discours «folk»), les individus se sentent proche de leurs racines sociales et culturelles :

«la musique est enracinée dans sa situation sociale : dans le monde musical folk idéal, il n'y a pas de séparation entre l'art et la vie. Le public populaire apprécie le naturel, le spontané et l'immédiat, tout en ayant une claire intuition de la façon dont les choses doivent être exécutées "correctement" (...). L'idéal folk est collectif, fondé sur une musique participative ; la musique est jugée d'après sa contribution directe à la sociabilité. Et c'est idéal apparaît comme anormal dans une société industrielle qu'il incarne une utopie si attirante.» (Frith, 2003, p. 1137)

Frith souligne que différents types de musique, que ce soit du rock aux «communautés de musique nouvelle», ont emprunté la formule du festival folk qui incarne cet idéal de sociabilité pour s'éloigner des lois du marché de l'art. C'est ce qui se manifeste au FIMAV. Au 20^e anniversaire du festival, son directeur, Michel Levasseur déclarait en son nom et celui de son équipe : «Le Festival de Musique Actuelle de Victoriaville est pour nous un engagement social et politique, une forme de résistance au conformisme et à la facilité ! Une forme de déclaration de paix !» (Levasseur, 2003, p. 1)

Ils ont donc leur propre univers culturel. Guy Bellavance (1997) a fait le point sur la notion d'univers culturel dont le développement autour des années 1960 et 1970 a servi à désigner des recherches empiriques et théoriques sur les comportements culturels des populations. Cette notion peut être comprise comme paradigme sociologique et prendre en compte des problématiques plus larges, notamment celles ayant trait à «des modes d'appropriation différenciés de la culture» (Bellavance, 1997, p. 2):

«L'enjeu est manifestement ici de parvenir à saisir l'objet culturel simultanément en tant qu'objet de consommation et objet de signification de façon à ressaisir par là les significations que ces oeuvres et manifestations culturelles revêtent pour ceux-là même qui en usent. L'examen des comportements de la population face à ce type d'objet ou d'événement, tout en ayant un intérêt pragmatique évident (...), se rattache ainsi à une interrogation plus générale au sujet des valeurs, des aspirations et des représentations du monde que traduisent par hypothèse ces différentes conduites de consommation, de participation ou de réception culturelles.» (Bellavance, 1997, p. 2)

Pour faciliter la compréhension de cette notion, certains chercheurs en ont fait ressortir des typologies de comportements culturels. Sans revenir sur l'ensemble de ces travaux, il serait possible de créer notre propre typologie en prenant en compte d'une part, la socialisation à la musique. Celle-ci ferait référence au concept de capital culturel tel que définit par Bourdieu. D'autre part, elle prendrait en compte la sociabilité générée par le sentiment d'appartenance à une communauté de goût. Cette sociabilité s'exprime à travers des réseaux artistiques de plus en plus spécialisés et se construit progressivement en fonction de l'intégration des individus aux réseaux en question. Le capital culturel est quelque chose d'acquis qui s'affirme au gré

des expériences, mais qui reste fondamentalement le même. La distinction faite entre la socialisation à l'art acquise dès l'enfance et la sociabilité, surtout développée autour de la professionnalisation artistique, permet de comprendre la formation du goût chez les artistes qui n'ont pas acquis leurs connaissances artistiques par des moyens conventionnels (famille, école, etc.) ou autrement dit qui viennent d'un milieu social où le capital culturel est faible.

Cela permet également de peser le rôle d'autres médiateurs culturels comme l'a montré Servier en insistant sur le rôle de la radio dans la formation de public spécialisé, voire sa politisation. Cela rejoint aussi Donnat qui a mis en relief un autre type de capital, celui du capital informationnel. La transmission des connaissances par les réseaux spécialisés de la culture ne se substitue pas complètement à l'acquisition traditionnelle des connaissances artistiques par l'école ou par la famille, mais ils peuvent faire en sorte que des individus acquièrent une grande partie de leurs connaissances par cet intermédiaire. À l'inverse, des individus peuvent complètement ignorer les arts et la culture de ses réseaux spécialisés et puiser leurs connaissances dans des modes plus traditionnels de transmission comme l'école, l'université, etc. Il existe aussi la possibilité de combiner ces deux modes d'acquisition des connaissances. Dans cet ordre d'idée, nous avons observé à plusieurs reprises que dans les milieux institutionnels, la musique actuelle étant souvent ignorée et confondue avec la musique contemporaine alors que l'inverse n'existe pas.

C'est-à-dire que les musiciens de musique actuelle connaissent les autres milieux de la création artistique même s'il s'agit d'une connaissance succincte. Nous allons donc voir en quoi ces réseaux sont spécifiques et peuvent transmettre d'autres types d'art que ceux existant dans les milieux institutionnels.

4. Maintenir et développer des réseaux

Comme nous l'avons vu, la formation d'un réseau de distribution et de diffusion de la musique actuelle, s'est développée progressivement au fur et à mesure des besoins, des rencontres et des opportunités. Tous les musiciens ont commencé par jouer individuellement ou dans de petites formations en autogérant leurs moyens de production. Ils ont gardé ce même mode fonctionnement aujourd'hui même s'ils se sont professionnalisés en montant leurs propres organismes de production et de distribution. Le soutien gouvernemental est une forme de légitimation de cette pratique musicale et de reconnaissance de leur professionnalisation. Néanmoins, il peut arriver que les exigences de ces maisons de production ne soient pas toujours en adéquation avec les projets de ces membres. On peut le voir chez des musiciens de musique actuelle comme René Lussier qui n'enregistre plus systématiquement chez DAME, mais chez l'étiquette La Tribu.

Malgré tout, les membres de ce milieu artistique se décrivent comme une grande famille. Cela signifie pour eux que des liens assez forts existent, ce qui n'exclut pas certaines tensions. L'organisation et la sociabilité entre les musiciens permettent une plus grande flexibilité dans la gestion des événements musicaux et la production de disques. C'est aussi ce que nous avons développé en nous appuyant sur les travaux de Samuel Gilmore (1987) discutés dans le chapitre théorique.

On remarque aussi que le réseau local s'est formé en passant par l'international. En effet, les musiciennes de Supermusique et les musiciens de l'étiquette Ambiances Magnétiques se sont rencontrés par l'intermédiaire du britannique Chris Cutler qui avait écouté et assisté à quelques uns de leurs concerts. Aujourd'hui, le réseau semble indispensable pour l'aide à la tournée et la diffusion de disques. Les revues spécialisées dont certains articles sont archivés sur les site web des maisons de production (DAME, ReR, etc.) témoignent des relations entre les membres du réseau de la musique actuelle. Ce phénomène où les individus passent du local à l'international sans passer par des centres, a été étudié par la sociologue André Fortin. Nous sommes d'accord sur le fait que le local n'est pas forcément à la remorque de l'international.

Selon Fortin qui a surtout étudié la culture en région, les réseaux de l'art ne passent plus forcément par la métropole. Cette tendance provient des moyens de communication plus efficaces qui entraînent une multiplication de réseaux de plus en plus spécialisés. En région, ce phénomène serait plus visible. Pourtant, il concerne l'ensemble de la société :

«Il n'y a plus un seul monde de l'art, un seul système de l'art, mais plusieurs, avec chacun ses normes, ses vedettes, ses réseaux. Les adeptes de chaque forme d'art entretiennent un réseau d'échanges épistolaires, téléphoniques, télématiques sans passer par un centre coordinateur.» (Fortin, 2000, p. 45)

Cette tendance mènerait à la recomposition de lieux communs avec le développement d'une identité spécifique relative aux lieux et aux formes d'art en question. Il faut aussi reconnaître le rôle de certains individus dans la formation de ces réseaux. Fortin note par exemple, le rôle des passeurs qui, lorsqu'ils ont séjourné à l'étranger, sont mieux préparés à faire le pont entre plusieurs territoires. Il y a aussi le rôle des «parrains», incarnés par les vedettes du réseau qui viennent, par leur présence, apporter de la crédibilité et de la visibilité à un événement. Elle note aussi que pour que ces réseaux se forment, ils doivent s'appuyer sur d'autres réseaux qui leur préexistent, notamment des réseaux culturels et communautaires. La différence entre un centre urbain et la culture en région est, à cet égard, un facteur important de développement des réseaux :

«En ville (...), chacune des tendances peut vivre et prospérer dans un isolement relatif, dans une indifférence mutuelle. En région, la taille du milieu et les solidarités qu'impose l'existence d'une vie culturelle font qu'il est très difficile aux tenants ou adeptes de différentes écoles de ne

pas se rencontrer. Cela peut générer des tensions, mais aussi des (ré)flexions, des (re)définitions» (Fortin, 2000, p. 252).

Dans un article sur l'analyse de réseaux culturels, Mustafa Emirbayer et Jeff Goodwin (1994) font le point sur la valeur heuristique de cet angle d'approche. Ils reviennent sur les principales théories sur le sujet pour proposer qu'une analyse historique synthétise l'analyse structurelle et culturelle expliquant la formation, la reproduction et la transformation des réseaux eux-mêmes :

«Our own position is that a truly synthetic account of social processes and transformations that takes into consideration not only structural but also cultural and discursive factors will necessarily entail conception of social action than has been provided thus far by network analysts.» (Emirbayer et Goodwin, 1994, p. 1447)

D'une certaine façon, c'est ce que nous avons présenté dans cette thèse qui fait la genèse de la musique actuelle et de son développement. La partie historiographique y prend une grande place, elle permet d'identifier les valeurs auxquelles les musiciens se réfèrent encore aujourd'hui. Cela permet ainsi de mesurer les changements qui se sont réalisés et le poids des acteurs qui ont participé à ces changements.

5. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons retenu quelques catégories d'analyse qui nous permettent de mieux comprendre les diverses composantes du milieu

artistique de la musique actuelle. Le goût développé pour la création artistique et l'acquisition de connaissances par les structures traditionnelles de la famille et de l'école et par les nouveaux médiums de communication (radio, télévision, etc.), a amené la notion de métissage sonore. Définie et vécue comme une démarche artistique, les musiciens de musique actuelle ont développé un univers culturel spécifique avec une inclinaison vers les valeurs d'authenticité et d'éclectisme. Leur professionnalisation leur a permis de sortir progressivement de leur isolement en s'appuyant sur des réseaux locaux et internationaux. La flexibilité de leur milieu de création a garanti leur survie jusqu'à maintenant. L'autogestion de leurs moyens de production est toujours au cœur du mode de fonctionnement de leurs maisons de production et de distributions de disques et d'événements. Ils sont aussi plus dépendants des subventions qui ont augmenté grâce à une volonté, bien que timide, des gouvernements à financer la création depuis les années 1990. La question qui se pose maintenant, c'est celui de la relève de plus en plus présente. Celle-ci profite des infrastructures mises en place par leurs prédécesseurs et participe au renouvellement du public. L'album *Sang9* produit et distribué par DAME est un exemple de l'arrivée d'une relève qui prendra éventuellement sa place au sein du réseau de la musique actuelle.

CONCLUSION

Nous rappelons que notre question de départ était de savoir comment le milieu de la musique actuelle s'était professionnalisé et même institutionnalisé à travers des labels de disque, des festivals et des événements artistiques réguliers. Nous avons émis l'hypothèse que ce milieu artistique était suffisamment homogène pour que leurs valeurs sociales puissent d'une part, mener à des actions collectives en faveur du développement de la musique actuelle, et d'autre part, pour que celles-ci soient étudiées comme étant représentatives d'un groupe social.

Pour mener à bien cette recherche, il nous a semblé pertinent de commencer par décrire les grandes transformations du milieu musical québécois du XX^e siècle. Étant donné que dans la majorité des sociétés occidentales, ces transformations techniques et esthétiques ont donné naissance à de toutes nouvelles façons de composer la musique, il était nécessaire de revenir sur l'impact de ces transformations sur la création musicale du Québec dans son ensemble. Le contexte historique et social décrit dans le premier chapitre n'a pas seulement mis en relief les changements techniques et esthétiques des arts, les changements sociaux qui ont accompagné la *Révolution Tranquille* y ont aussi été en partie exposés. La raison est que les changements sociaux

relatifs à cette période entrent aussi dans l'explication de la musique actuelle comme phénomène social.

En effet, nous avons montré que la musique en tant que pratique musicale et discours sur la création, était largement tributaire des nouveaux langages musicaux (musique contemporaine, free jazz, rock, électroacoustique) au plus fort de leur développement dans les années 1960 et 1970, mais aussi du rapprochement entre musique savante et musique populaire. Ce rapprochement se mesure aussi dans l'organisation même du milieu artistique de la musique actuelle qui repose avant tout sur l'autogestion de coopératives de production et de distribution, maintenant subventionnées (en partie). Ce premier chapitre a également mis en relief le contexte d'émancipation sociale qui invitait à dépasser les frontières artistiques traditionnellement acquises. Ce contexte a permis également aux femmes désirant faire carrière dans les arts et la musique, de se consacrer à leur pratique et d'en faire leur métier, voire de l'enseigner.

Le second chapitre a mis en avant les différentes problématiques des recherches qui ont été menées sur la musique actuelle ou sur ce qui s'en rapproche. Il en est ressorti plusieurs éléments utiles à la compréhension de notre objet de recherche. Dans un second temps, les essais de définition et de réflexion sur la musique actuelle présentés dans la revue CIRCUIT et Esse,

montrent un effort de consensus en même temps que de révéler certaines tensions entre différents milieux de la création.

Le cadre théorique et méthodologique exposé dans le troisième chapitre aura mis en avant les outils les plus appropriés pour étudier les études de cas choisies. Le discours sur l'authenticité de la démarche artistique des musiciens de musique actuelle se greffe en partie sur des composantes historiques, structurelles et organisationnelles que l'on retrouve dans les musiques populaires dont ils se réclament les héritiers.

Les études de cas ont illustré le type d'interaction qui existe dans ce milieu artistique et qui permet une grande flexibilité dans l'organisation de leur maison de production et de distribution ou leur festival.

Le dernier chapitre aura notamment analysé diverses catégories qui se sont avérées pertinentes dans l'étude de la musique actuelle. La question de la professionnalisation, de l'authenticité fondée ou non d'une démarche artistique, la formation d'une communauté de goût et son inscription dans des réseaux spécialisés auront permis d'aborder un point intéressant qui découle de cette étude. En effet, il est intéressant de s'interroger sur les nouveaux modes d'acquisition des connaissances à travers la spécialisation des artistes et de leurs publics. L'apprentissage traditionnel d'une culture générale par l'intermédiaire d'une famille pourvue de capital culturel ou de l'école,

instrument de démocratisation culturelle, semble être maintenant en concurrence avec d'autres types de savoirs. La question de la légitimité de ces savoirs est difficile à remettre en question puisque la formation de réseaux spécialisés des arts et de la culture, leur donne une relative autonomie de fonctionnement. Cependant, il peut arriver que ces réseaux soient fragilisés par le type d'art qui y est présenté. Les arts de création demandent un soutien financier constant qu'ils ne sont pas en mesure de produire totalement par eux-mêmes. Ils ne peuvent donc pas échapper à une forme d'évaluation externe, même s'ils ont leurs propres mécanismes de consécration. Ils s'inscrivent également dans un espace public qui invite toujours au questionnement à leur égard. La solution à la fragmentation des publics devant la multiplication des réseaux artistiques ou des types de savoirs, est probablement dans la socialisation des individus à plusieurs univers culturels. Cette socialisation permettrait de rompre l'isolement de ces réseaux afin de renouer avec un espace critique prenant en compte une diversité d'expériences.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W., 1962, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, (Première édition, 1958).

Baillargeon, Jean-Paul, 1996, (dir.), *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*, Québec, PUL-IQRC.

Bayton, Mavis, 1993, «Feminist musical practice : problems and contradictions», *Rock and popular music. Politics, Policies, Institutions*, (eds) Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner, Routledge, London and New York, p.177-192

Baudrillard, Jean, 1982, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

Beauchamp, Anne-Marie, 1999, *Le développement socio-économique régional au Québec par les festivals : analyse comparative des festivals comme dynamique économique et mise en valeur locale à Victoriaville et Coaticook de 1983 à 1997*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Becker, Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Becker, Howard S., 1982, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.

Bellavance, Guy et Benoît Laplante, 2002, «Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XX^e siècle» dans *Traité de la culture*, (dir.) Denise Lemieux et al., Montréal, IQRC, p. 315-339.

Bellavance Guy, Léon Bernier et Benoît Laplante, 2001, «Les conditions de pratiques des artistes en arts visuels», *Rapport d'enquête*, Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) et INRS-UCS.

Bellavance, Guy, 2000, (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, IQRC-PUL.

Bellavance, Guy, 1997, «Les univers culturels», Inédit, INRS-Urbanisation, Culture et Société.

Bellavance Guy et Marcel Fournier, 1995, «Rattrapages et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ des productions des biens culturels» dans Daigle et Guy Rocher, *Le Québec en jeu*, Montréal, PUM, p. 511-548.

Bellavance, Guy, 1991, *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec*, Montréal, Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Berger, Nathalie, 1994, *Les chevauchements réticulaires dans la production des musiques contemporaines au Québec*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Département de communication, Université de Montréal.

Bernier, Léon et Isabelle Perrault, 1985, (dir.) Marcel Fournier, *L'artiste et l'œuvre à faire. Une sociographie du travail créateur*, Québec, IQRC.

Boisclair, 2000, «L'écrivaine québécoise au XX^e siècle. Parcours d'un sujet problématique» dans *Globe*, Vol. 3, no. 2, p. 125-143.

Borduas, Paul-Émile, 1997, *Refus global et autres écrits*, L'Hexagone, Montréal.

Bourdieu, Pierre, 1992, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre, 1984, *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1971, *Le marché des biens symboliques*, L'Année Sociologique, Vol. 22, p. 49-126.

Brooks, Iris, 1992, «New Music America history: a caterpillar or a butterfly ?» in *New Music America* (dir.) Iris Brooks, California, California Institute of the Arts.

Brunet, Alain, 2003, *Le disque ne tourne pas rond*, Montréal, Coronet liv.

Brunet, Alain, 1999, «Festival international de musique actuelle de Victoriaville. Un déficit anticipé de 25000\$», *La Presse*, mardi 25 mai, p. C.2.

Brunet, Alain, 1999, «Un batteur mythique et une musicienne incontournable», *La Presse*, vendredi 9 avril, p. B.7.

Brunet, Alain, 1992, «Ambiances Magnétiques. Dix ans de “têtes dures” et trois nouvelles productions», *La Presse*, mercredi 30 septembre, p. E3.

Brunet, Alain, 1992, «Le festival de musique actuelle fête ses dix ans et pense à son avenir : Victoriaville ou Montréal ?», *La Presse*, jeudi 3 septembre, p. C.5.

Brunet, Alain, 1992, «Un disque-compilation pour Ambiances Magnétiques», *La Presse*, vendredi 7 février, p. C.6.

Brunet, Alain, 1989, *Post-modernité et musiques actuelles*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Brunet, Alain, 1989, «Le Festival de Victo s’embourgeoise ?», *La Presse*, jeudi 5 octobre, p.E.1.

Caillois, Roger, 1950, *L’homme et le sacré*, Paris, Gallimard

Cornelius Castoriadis, 1979 *Le contenu du socialisme*, Paris, éd.10/18, no.1331.

Castoriadis, Cornelius, 1975, *L’institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris.

Cauchon, Paul, 1985, «Wonder Brass, une nouvelle harmonie», *Le Devoir*, 15 juin, p. E6.

Chauvey Daniel, 1970, *Autogestion*, Paris, Seuil.

Colbert, François, 2003, «Subventions d’État et mécénat privé» dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (dir.) Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique : 1108-1121.

Corpet, Olivier, 1982, «À propos de quelques autogestions à la française. Esquisses prospectives» dans *L’Institution*, Paris, PUF.

Côté, Michel F., 1996, «L’école du pick-up en 2 faces et 33 points et 1/3 » dans *Esse*, automne-hiver, no. 30, p. 2-15.

Côté, Michel F., 1995, «Cirque nominatif» dans *CIRCUIT*, Vol. VI, no. 2, p. 27- 29.

Cloutier, Mario, 1996, «À écouter plus qu'à entendre», *Le Devoir*, samedi 15 juin, p. B.3.

Crane, Diana, 1992, *The production of culture : media and the urban arts*, Californie, Sage Publications.

Daveluy, Raymond et al., 1996, *Pour l'amour de la musique : les Mélodistes indépendants*, Montréal, Éditions l'Essentiel.

Delalande, François, 2001, *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, INA- Buchet/ Chastel.

Derome, Jean, 1995, «Qu'est-ce que la musique actuelle ?» dans *CIRCUIT*, vol. 6, no. 2, p. 15-22.

De Saint-Martin, Monique, 1990, «Les "femmes écrivains" et le champ littéraire» dans *Recherches en sciences sociales*, juin, no. 83, p. 55-60.

Donnat, Olivier, 1994, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.

Dubar, Claude et Pierre Tripiier, 1998, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin.

Duguay, Raoul, 2000, *L'Infonie. Le bouttt de touttt*, Notre-Dame-des-Neiges, Québec, Éditions des Trois-Pistoles.

Dumont, Fernand, 1981, (dir.), «Cette culture que l'on appelle savante», *Questions de culture 1*, Québec, IQRC.

Durantaye (de la), Michel et Maryse Bégin, 1996, «Les processus administratifs de l'offre culturelle» dans *Les publics du secteur culturel*, (dir.) Jean-Paul Baillargeon, PUL-IQRC, p. 137-165.

Hoarau, Jacques, 1996, «La postmodernité : un essai de clarification» dans *Société*, 15/16, *L'art et la norme*, été, p. 9-57

Émond, Sophie, 1998, «Ca baigne dans l'huile pour les Sardines», *Le Soleil*, vendredi 8 mai, p. C.1.

Escal, Françoise, 1999, «Approche globale. Hypothèque culturelle, hypothèse naturaliste» dans *Musique et différences des sexes*, (dirs.) Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Desjardin, L'Harmattan, Paris, p. 17-110.

Emirbayer, Mustafa et Jeff Goodwin, 1994, «Network analysis, culture, and the problem of agency», *AJS*, vol. 19, no. 6, p. 1411-1454.

Eyerman, Ron et Andrew Jamison, 1998, *Music and social movements : mobilizing traditions in the twentieth century*, United Kingdom, Cambridge University Press.

Fauconnet, Paul et Marcel Mauss, 1969, «La sociologie : objet et méthode» dans *La sociologie*, Éditions De Minuit, France.

Féral, Josette, 1990, *La culture contre l'art*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

Fine, Gary Alan et Sherryl Kleinman, 1979, *Rethinking subculture : an interactionist analysis*, *American Journal of Sociology*, no. 85, p.1-20.

Fortin, Andrée, 2000, *Les nouveaux territoires de l'art*, Québec, Éditions Nota bene.

Fortin, Andrée, 1997, «L'exposition du public à l'art» dans *Cahiers de recherche sociologique*, no. 28, p. 89-105.

Fortin, Andrée, 1995, «L'ancrage improbable de l'international dans le régional : la musique actuelle à Victoriaville » dans *La nouvelle culture régionale* (dirs.) Harvey, F. et A. Fortin, IQRC, Québec.

Fournier, Marcel et Michèle Lamont, 1992, *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the making of inequality*, Chicago, University of Chicago Press.

Fournier, Marcel, 1986, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*. Montréal, Éditions Saint-Martin.

Freitag, Michel, 1996, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne » dans *Société, 15/16, L'art et la norme*, été, p. 57-155.

Frith, Simon, 2003, «L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur» dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (dir.) Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1132-1146.

Gagnon, Gabriel, 1995, *Au cœur des possibles*, Montréal, Écosociété.

Gauvin, Lise, 1981, «Sept ans de théâtre autogéré : Le Parminou» dans *Possibles*, Vol. 5, no. 3/4, p. 147-160.

Gervais, Raymond, 1995, «Quelle(s) musique(s) ?» dans *CIRCUIT*, vol. VI, no. 2, p. 23-26.

Gilmore, John, 1988, *Swinging in paradise : the story of jazz in Montreal*, Montréal, Vehicule Press.

Gilmore, Samuel, 1987, «*Coordination and convention : the organization of the concert world*» in *Symbolic Interaction*, Vol. 10, p. 209-227.

Globe, 2000, *Revue internationale des études québécoises*, «Le vingtième siècle québécois des femmes», vol. 3, no.2.

Green, Anne-Marie, 2000, *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan.

Grenier, Line, 1988, *Éléments pour une problématique sociologique de la musique comme forme de connaissance*, Montréal, Thèse de doctorat en sociologie, Université de Montréal.

Guérin, François, 1992, «Aperçu du genre électroacoustique au Québec» dans *CIRCUIT*, Montréal, Vol.4.

Guérin, François, 1984, «Les musiques électroacoustiques au Québec» dans *Musique contemporaine*, Montréal, Dérives 44/45.

Guertin, Marcelle, 1984 *Musique contemporaine au Québec*, dans Dérives 44/45, Montréal.

Harvey, Fernand et Fortin, Andrée, 1995, *La nouvelle culture régionale*, Québec, IQRC.

Heinich, Nathalie, 1990, «Peut-on parler de carrière d'artistes ?» dans *Cahiers de recherches sociologiques*, no. 16, Montréal.

Hennion, Antoine et Grenier, Line, 2001, «Sociology of art : new stakes in a post-critical time» dans *International Handbook of sociology*, Californie, Sage Publications.

Hennion, Antoine, 1998, «D'une histoire de la musique à une sociologie de l'écoute», XIV^e Congrès mondial de Sociologie, Montréal, (CR17 : Sociologie des arts, Séance «Amateurs, goûts, pratiques»).

Hennion, Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

Hennion, Antoine, 1981, *Les professionnels du disque. Une sociologie de variétés*, Paris, Métailié.

Hétu, Joane, 1995, «Itinéraire à compléter» dans *CIRCUIT*, vol. VI, no. 2, p. 9-10.

Holmes, Thom, 2002, *Electronic and experimental music*, New York, Routledge.

Jacob, Louis, 2000, «Migration et cosmopolitisme» dans (dir.) Guy Bellavance, *Monde et réseaux de l'art*, Montréal, Liber.

Jones, Andrew, 1995, *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics, an Introduction to Musique Actuelle*, England, SAF Publishing Ltd.

Lacroix, Jean-Guy, 1990, *La condition d'artiste : une injustice*, Montréal, VLB.

Lacroix, Michel, 2003, «Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature» dans *Recherches sociographiques*, XLIV, 3, p. 475-497.

Laplante Benoît et Guy Bellavance, 2001, «L'évolution des artistes québécois au XX^e siècle» dans *Recherches sociographiques*, XLII, 3, p. 543-584.

Lapointe, Claude et William A. Ninacs, 1992, «Deux milieux culturels dans la région des Bois-Francs» dans *Possibles*, Vol. 16, no. 3, été, p. 73-86.

Laurier, Marie, 1993, «La musique actuelle à Victoriaville : c'est réglé !», mercredi 15 décembre, *Le Devoir*, p. B.8.

Lavoir, Kathleen, 1998, «15^e Festival international de musique actuelle de Victoriaville», *Le Soleil*, 25 avril, p. D. 10.

Légaré, Félix, 1992, «Les muses au musée. Soeurs de son», *Voir*, Vol. 6, no.26, 28 mai, p. 39.

Légaré, Félix, 1992, «Ambiances magnétiques. Tous pour un», *Voir*, Vol. 6, no. 10, 6 février, p. 32.

Lefebvre, Marie-Thérèse, 1992, «L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences», Québec dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no. 14.

Lefebvre, Marie-Thérèse, 1991, «Le discours critique sur les femmes et la musique», *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 45-50.

Lefebvre, Marie-Thérèse, 1986, «La modernité dans la création musicale» dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (dirs.) Yvan Lamonde et Esther Trépanier, Montréal, IQRC.

Lemieux, Vincent, 2000, *À quoi servent les réseaux sociaux?*, Sainte-Foy, IQRC.

Lesage, Jean, 1991, «Réflexions en marge d'un festival» dans *CIRCUIT*, vol. 1, no. 2, p. 39-42.

Levasseur, Michel, 2003, «20 ans de Musique Actuelle», Programme du FIMAV, p.1.

Lévesque, Benoit, 1979, *Animation sociale, entreprises communautaires et coopératives*, Québec, Coopératives Albert Saint-Martin.

Litweiler, John, 1984, *The freedom principle : jazz after 1958*, Da Capo Press, New York.

Malfettes, Stéphane, 2000, *Les mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris, Nantes/Irma Éditions.

Maarek, B., 1998, «Les festivals de musique dans la France contemporaine : dimensions du phénomène», *Les festivals de musique dans la France*, Béziers, Presses Universitaires de Perpignan.

Maroist, Guylaine, 1993, «L'audace musicale ne fait plus peur ! Le bilan positif de l'événement Tohu Bohu suscite de nouveaux espoirs», *Le Devoir*, samedi 15 mai, p. C.11.

Menger, Pierre-Michel, 1983, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.

Merriam, Alan P. et Mack, Raymond W., 1960, «The jazz community» in *Social Forces*. 38, p. 211-222.

Moulin, Raymonde, 1992, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

Moreault, Éric, 2000, «L'âge des choix», *Le Soleil*, 13 mai, p. D.7.

Nattiez, Jean-Jacques, 1995, «Apories du relativisme. Considérations intempestives... et inactuelles» dans *CIRCUIT*, Vol. VI, no.2, p. 61-65.

Nattiez, Jean-Jacques, 1991, «Faut-il tout accepter?» dans *CIRCUIT*, Vol. I, no.2, p. 43-49.

Nyman, Michael, 1999 (Seconde édition), *Experimental Music : Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.

Olivier, Dominique, 2003, «Les "musiques actuelles"» dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (dir.) Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique.

Olivier, Dominique, 1995, «Musique actuelle et ambiguïté» dans *CIRCUIT*, p. 35-38.

Palardy-Roger, Danièle, 1995, «Dans le ventre de la musique actuelle» dans *CIRCUIT*, vol. VI, no. 2, p. 11-13.

Pépin, Clermont, 1961, «Montréal : la Semaine Internationale de Musique Actuelle» dans *The Canadian Music Journal*, Automne, p. 29-31.

Piché, Jean, 1991, «Non! Mais acceptons que le jardin soit plus grand que vous ne le croyez!» dans *CIRCUIT*, vol. I, no. 2, p. 51-54.

Prévost, Hélène, 1995, «Musique actuelle, qu'est-ce à dire ?» dans *CIRCUIT*, Vol. VI., no.2, p. 31-33.

Provost, Serge, 1995, «L'écriture... plus actuelle que jamais !» dans *CIRCUIT*, Vol. VI, no. 2, p. 39-46.

Ragin, Charles, C., 1992, «Introduction : cases of what is a case ?» in *What is a case ? : exploring the foundations of social inquiry*, (dirs.) Charles Ragin et Howard S. Becker, p. 1-19.

Ratté, Michel, 1999, *L'expressivité de l'oubli : essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, Bruxelles, La Lettre Volée.

Richard, Alain-Martin, 1991, «Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manoeuvre», *Performance au/in Canada : 1970-1990*, (dirs.) Clive Robertson et Alain-Martin Richard), Montréal, Intervention and Coach House Press.

Rioux, Marcel, 1985, «Sociologie de l'art et création artistique» dans *Sociologie et Sociétés*, Vol. XVII, no. 2, octobre.

Rioux, Marcel, 1984, *Le besoin et le désir*, Montréal, L'Hexagone.

Rioux, Marcel, 1978, *Essai de sociologie critique*, Montréal, Hurtubise.

Rivest, Johanne, 2003, «Aléa-Happening-Improvisation-Oeuvre ouverte» dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (tome1), (dir.) Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud : 474-483.

Rocher, Guy, 1968 *Introduction à la sociologie générale*, Montréal, HMH.

Rockwell, John, 1983, *All american music: composition in the late twentieth century*, Random Press, New York.

Roux, Bertrand, 1994, «Urbain Desbois. Art naïf», *Voir*, Vol. 8, no. 45, 6 octobre, p. 18.

Tétu de Labsade, Françoise, 1990, *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal.

Tousignant, François, 2000, «Portrait de femme avec tambours sans trompette», *Le Devoir*, samedi 22 juillet, p. C.3.

Tremblay, Gaëtan, 1990, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, Presses de l'Université du Québec.

Sagnes, Jean, 1998, *Les festivals de musique en France*, Béziers, Presses Universitaires de Perpignan.

Schnapper, Dominique, 1999, *La compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, Paris, PUF.

Servier, Marie-Berthe, 1991, «Pertinence et culture rock : les musiques nouvelles», *Rock. De l'histoire au mythe* (dir.) Patrick Mignon et Antoine Hennion, Paris, Anthropos, p. 175-182.

Supicic, Ivo, 1971, *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Presses de l'Institut de musicologie /Académie de musique.

Swift, Daniel, 1995, «Actuel/temporel/virtuel» dans *CIRCUIT*, vol. VI., no. 2, p. 19-21.

Weber, Max, 1998 (Seconde édition, 1972), *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris, Métailié.

Zolberg, Vera L. et Maya Joni Cherbo (dir.), 1997, *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zolberg, Vera L., 1990, *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zolberg, Vera, 1989, «Displayed art and performed music : selective innovation and the structure of artistic media, *Art and Society* (dirs.) Arnold Foster et Judith Blau, p. 325-341

