UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

L'IDENTITÉ MONTRÉALAISE ET LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE LOCALE (1995-2013)

Des représentations à l'expérience du territoire

Par

Catherine GINGRAS

M. Urb.

Thèse présentée pour obtenir le grade de

Philosophiae doctor, Ph.D.

Doctorat en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Juillet 2019

© Catherine GINGRAS, 2019

Cette thèse intitulée

L'IDENTITÉ MONTRÉALAISE ET LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE LOCALE (1995-2013)

Des représentations à l'expérience du territoire

et présentée par

Catherine GINGRAS

a été évaluée par un jury composé de

M. Guy BELLAVANCE, président et examinateur interne, INRS Urbanisation Culture Société

Mme Sandra BREUX, directrice de thèse, INRS Urbanisation Culture Société

M. Mario BÉDARD, codirecteur, Université du Québec à Montréal

M. Martin LUSSIER, examinateur externe, Université du Québec à Montréal

M. Will STRAW, examinateur externe, Université McGill

En mémoire de Jean-Pierre Collin, qui m'a donné le courage et les moyens de mener exactement la recherche que je voulais.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à comprendre la relation entre l'identité montréalaise et la scène musicale locale. Elle s'intéresse pour cela, d'une part, à la façon dont Montréal et son imaginaire identitaire ont structuré une scène musicale spécifique puis, d'autre part, à travers ses représentations et pratiques du territoire, en quoi cette scène a pu contribuer à l'identité montréalaise. Elle aspire ainsi à nourrir l'étude des scènes musicales en convoquant des travaux qui ont étudié l'identité des villes tant à travers les pratiques territoriales du quotidien qu'à travers des récits et représentations plus largement partagés sur la nature distinctive des villes et portés sur un horizon temporel plus long. La thèse met en effet en relation les perspectives de l'expérience et de l'imaginaire du territoire, qui tendent à être mobilisées de façon exclusive dans l'étude des scènes musicales. En situant notre démarche au sein d'un ensemble d'écrits qui ont mis en lumière l'influence d'une identité spécifiquement montréalaise, notamment sur les mouvements politiques, philanthropiques, littéraires et architecturaux qui se sont développés dans la ville, nous visons de plus à contribuer à la réflexion sur l'a-territorialité présumée de la production musicale au tournant du XXI^{e} siècle. Finalement, la présente recherche aspire à aborder l'inscription territoriale des artistes dans toute sa complexité.

Cette réflexion repose sur l'étude du cas de la scène musicale indépendante qui a émergé à Montréal au milieu des années 1990 et qui a atteint, au fil des années 2000, une importante reconnaissance médiatique, et ce, tant à l'échelle locale qu'internationale. La collecte de données s'effectue en trois temps et mobilise les points de vue d'acteurs variés, de celui de journalistes surtout observateurs de la scène à celui de musiciens, dont l'expérience concrète du territoire montréalais est largement forgée de pratiques propres à la scène. Une lecture détaillée de la presse locale permet d'abord de présenter une mise en contexte de l'émergence du milieu de la production musicale indépendante montréalais. Des entretiens semi-dirigés réalisés avec les fondateurs de compagnies de gérance et de disques permettent ensuite d'approfondir la compréhension de la spécificité de Montréal pour la production musicale puis d'aborder la relation que ces acteurs font entre représentations de la ville et représentations de la scène. Finalement, les parcours documentés et réactivés de musiciens révèlent le processus de territorialisation qu'ils opèrent au fil de leurs pratiques.L'analyse révèle une territorialité des acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise réticulaire et multiscalaire. Si elle se nourrit du territoire et de lieux d'appartenance et d'attachement montréalais, selon les acteurs, ces derniers ont une importance relative variable vis-à-vis d'autres lieux et territoires situés ailleurs, formant un univers scalo-référentiel complexe. Bien que Montréal influence leurs parcours et leur production musicale, les acteurs ne cherchent pas nécessairement à les ancrer dans les aspérités et spécificités locales. Ainsi, ces derniers seraient davantage acteurs d'une identité musicale réticulaire et multiscalaire, et témoins de l'identité montréalaise. Au regard des complexités territoriale, symbolique et temporelle de la scène dégagées, la thèse revient finalement sur la notion de scène.

Mots-clés : scène musicale, musique indépendante, territorialisation, appropriation, représentations, identité, territorialité, Montréal, imaginaire

ABSTRACT

This thesis aims to understand the relation between Montreal's identity and the local music scene. It therefore addresses on the one hand the way in which Montreal and its identity narrative structure a specific music scene, and on the other hand the way in which the scene contributes to the city's identity through its territorial representations and practices. It aspires to contribute to the study of music scenes by drawing from research that studied cities' identity both through the territorial practices of its inhabitants and the shared narratives and representations on their distinctive nature. This thesis therefore aims to foster dialogue between the perspective of experience and the perspective of territorial imaginary, that have tended to be mobilized separately in the study of music scenes. By placing our approach among a body of research that shed light on the influence of a specific Montreal identity on political, philanthropical, literary and architectural movements that have developed in the city, we also aim to contribute to the debate on the alleged deterritoriality of musical production at the turn of the 21th century. Lastly, this thesis seeks to approach the territorial anchoring of artists in all its complexity, without instrumentalizing them for urban attractivity.

This reflexion is conducted through the case of the independent music scene that emerged in Montreal in the mid-1990s and that obtained important media recognition at the local and international level through the 2000s. The data collection consists of three phases that mobilize the viewpoint of various actors, from that of journalists, essentially observers of the scene, to that of musicians, whose concrete experience of Montreal's territory is largely defined by practices that are specific to the scene. A detailed observation of the local press first allows to present a chronological context of the emergence of an independent music making environment in Montreal. Semi-structured interviews conducted with management companies and music labels founders deepen the understanding of the specificity of Montreal as a city for music making and address the relation between their representation of the city and their representation of the scene. Finally, the documentation and reactivation of Montreal musicians' daily trajectories expose the territorialization process undertaken by the actors of the scene through territorial practice.

The analysis reveals a networked and multiscalar territoriality for the actors of Montreal's independent music scene. While this territoriality is nurtured from places of belonging and attachment specific to Montreal, according to the actors, these have a varying importance in relation to places located elsewhere, forming a complex scalar frame of reference. Although Montreal influences their path and their way of defining their experience of musical production, the actors do not necessarily seek to anchor them in local specifities and asperities. Therefore, they become actors of a networked and multiscalar musical identity and an embodiment of Montreal's identity. In the light of the disclosed territorial, symbolic and temporal complexities, the thesis finally comes back to the notion of scene.

Keywords: music scene, independent music, territorial production, appropriation, representation, identity, territoriality, Montreal, imaginary

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier les trois personnes qui m'ont dirigée et accompagnée dans cette thèse, chacune à leur manière. Elles ont joué des rôles bien précis et tout à fait essentiels à des moments différents de mon parcours. D'abord, Jean-Pierre Collin, qui n'a pas eu peur de défricher des terrains inconnus avec ouverture, passion, et énergie. Qui était un chercheur engagé et humain, et qui m'a inspirée à chercher des intuitions et filons dans les endroits les plus inusités. Ensuite, Mario Bédard, qui depuis le début de mon parcours doctoral et avant même que je ne choisisse le sujet de ma thèse, arrive à mettre les mots justes sur des idées que je peine à formuler, et me donne donc les moyens conceptuels pour pousser mes réflexions plus loin, pour exprimer au mieux le sens que je trouve dans mes analyses. Finalement, Sandra Breux, pour sa rigueur, son intelligence, sa disponibilité, et surtout sa présence continue dans mon parcours depuis des années. Qui depuis notre rencontre à l'Université de Montréal en 2008, m'a aidée à forger ce chemin qui est devenu le mien, et dans lequel mon expérience de recherche tient une place centrale. Mario et Sandra, sans vos lectures, commentaires et encouragements lors des dernières semaines de la rédaction, je ne serais pas arrivée au bout. Je vous suis extrêmement reconnaissante pour cela.

De mon passage à l'INRS, je dois souligner mes collaborations avec le réseau Villes régions monde (VRM pour les intimes), et avec les membres du MÉSO, professeur(e)s, chercheur(e)s et étudiant(e)s. Une pensée particulière pour Claire Poitras, qui m'a toujours encouragée et signifié son appui dans les moments de doute.

En cette fin de parcours, je ne saurais passer sous le silence les meilleures voisines de bureaux et amies du 6^{e} étage de l'INRS. Valérie, Maude, Alexandra, Annie-Claude, Ève, Sara-Maude, Laurence… Pour les conseils, l'écoute, l'amitié, et les nombreux dîners partagés. Daouda aussi.

Pour le soutien financier sans lequel je n'aurais pu mener à bien cette thèse, je remercie Jean-Pierre Collin et l'INRS, qui m'ont offert une bourse de spécialisation et une bourse de fin de rédaction. Je remercie également le Fonds de recherche société et culture (FRQSC) et son programme appui aux projets novateurs, pour avoir financé le projet de recherche dans lequel s'inscrit cette thèse.

Merci à Sara-Maude Boyer-Gendron et Mathieu Labrie pour leur aide avec les transcriptions des entrevues et la mise en forme de la cartographie des parcours des musiciens.

Je tiens aussi à remercier les participant(e)s et participantes à la recherche, pour leur générosité et leur ouverture vis-à-vis ma démarche. Un merci tout particulier à Tessa, Conor et Mitz, sans qui je n'aurais pu réaliser la mise en exposition de la portion visuelle et cartographique des résultats de cette thèse. Votre manière de faire les choses avec cœur m'a profondément touchée, et me suit encore aujourd'hui. Merci aussi à Jean-Christian Aubry, pour ses précieux conseils et orientations du début.

Je dois la plus grande reconnaissance et exprime ma plus grande affection à tous mes amis et à ma famille qui m'ont supportée, écoutée, encouragée, changé les idées… alors que je faisais face aux nombreux questionnements, remises en questions et obstacles qui ponctuent tout parcours doctoral.

Pour mon amie Taïka, ma grande supporter, pour le réconfort, les discussions et l'aide d'urgence quand j'en ai eu besoin! Finalement, merci à mon amoureux Dominic, pour sa présence, son appui, pour toutes les heures qu'il m'a vue passer à la table de la cuisine, à mon bureau, le visage éclairé par mon ordinateur… qui m'a écoutée mieux (et plus) que personne dans les moments d'angoisse et de découragement, et qui dans ces situations-là, a même su me faire rire…

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux xii
Liste des figures xii
Liste des abréviations et des sigles xiv

Introduction générale 1

Chapitre I. La scène musicale et l'identité montréalaise : état des lieux 7
Introduction 7
1.1 La scène musicale : ancrée dans la vie et l'imaginaire des villes 8
1.1.1 La notion de scène : définitions et usages 8
1.1.2 La scène musicale et le rapport au territoire 20
1.2 L'identité territoriale : les relations entre individus, groupes et territoires 27
1.2.1 Les identités des individus et des groupes et leurs rapports aux territoires : de l'expérimentation aux représentations du territoire 27
1.2.2 L'identité des villes : récits évolutifs et contestés 35
1.3 L'identité montréalaise et la scène musicale: les bases d'un questionnement 41
1.3.1 L'identité montréalaise : une identité territoriale 41
1.3.2 La scène musicale montréalaise : révélatrice de l'identité de la ville? 49

Chapitre II. Vers l'opérationnalisation de la démarche : considérations théoriques et méthodologiques 58
Introduction 58
2.1 Les relations au territoire de la scène musicale indépendante montréalaise : contribution au champ des études urbaines d'une approche transdisciplinaire et qualitative 59
2.2 Le choix de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013) 62
2.3 De la présentation des objectifs à l'articulation des concepts 67
2.3.1 Définition des objectifs spécifiques 67
2.3.2 La scène musicale indépendante et l'identité montréalaise : toile de fond de l'opérationnalisation de la démarche 68
2.3.3 Des représentations de la scène et de la ville à l'hybridation et à l'identification : processus à saisir 73
2.3.4 L'appropriation territoriale des acteurs de la scène 79
2.4 Modes de collecte et échantillonnage 85
2.4.1 Acteurs, enjeux et moyens de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013). Sources et mode de collecte de données 87

2.4.2 Les fondateurs de compagnies de musique : acteurs de la consolidation de la scène musicale indépendante. Sources, mode de collecte et échantillonnage *91*

2.4.3 Les musiciens et le processus de territorialisation. Mode de collecte et échantillonnage *101*

2.5 Traitement et analyse des données 114

2.5.1 L'observation documentaire *114*

2.5.2 Les entretiens semi-dirigés *114*

2.5.3 Les parcours documentés et réactivés *115*

Chapitre III. Avènement et consolidation de la scène musicale indépendante montréalaire (1995 à 2013) : acteurs, enjeux et moyens 119

Introduction 119

3.1 La production musicale indépendante : un rôle changeant dans une industrie en mutations à l'échelle mondiale 120

3.1.1 Fin du XX^e^ siècle : montée et déclin des multinationales du disque *121*

3.1.2 Un contexte changeant pour la production musicale indépendante *125*

3.2 Particularités de l'industrie musicale québécoise 127

3.2.1 Un marché traditionnellement dominé par des compagnies locales *128*

3.2.2 Des musiques émergentes à la création d'une industrie québécoise alternative *132*

3.2.3 Aborder la production musicale indépendante à l'échelle montréalaise : quelles implications? *136*

3.3 La scène musicale indépendante montréalaise : organisation d'acteurs à l'échelle de la ville 137

3.3.1 Les premières formes d'organisation de la scène locale montréalaise *138*

3.3.2 De la visibilité à la reconnaissance de la scène indépendante montréalaise : les galas MIMI et GAMIQ *142*

3.3.3 Compagnies de gérance et de disques : des musiciens prennent en charge l'ensemble de leur carrière *146*

Chapitre IV. Création et évolution de compagnies de disques et de gérance : représentations de la ville et de la scène chez les fondateurs 153

Introduction 153

4.1 Origine et parcours des fondateurs de compagnies de disque et de gérance 154

4.1.1 Parcours géographique *154*

4.1.2 Premiers contacts avec la musique *158*

4.2 Création et évolution des entreprises 160

4.2.1 Les débuts des entreprises : contexte et motifs pour la création *160*

4.2.2 L'évolution et les difficultés des entreprises musicales *166*

4.2.3 Comparaison avec d'autres compagnies du même type *170*

4.2.4 Le choix de fonder leur entreprise à Montréal *175*

4.3 Montréal ville de musique 177
4.3.1 Principaux éléments évoqués dans leur description de Montréal 177
4.3.2 Montréal pour faire de la musique : avantages et inconvénients 187
4.3.3 Ville pour leurs parcours futurs? 194

Chapitre V. Les trajectoires Montréalaises des musiciens : L'appropriation du territoire par les lieux du quotidien 200

Introduction 200

5.1 Le quotidien des musiciens de la scène indépendante montréalaise : mise en contexte et regard cartographique 201
5.1.1 Le choix de la journée documentée : premier regard sur un quotidien multidimensionnel 202
5.1.2 Le territoire couvert par les pratiques: une scène aux pratiques spatialement concentrées sur le territoire montréalais 207

5.2 Les lieux des musiciens de la scène musicale indépendante montréalaise : processus d'appropriation et d'associations territoriales 213
5.2.1 Les nœuds des trajectoires des musiciens : lieux d'arrêts, lieux de convergence 214
5.2.2 Du chez-soi au lieu de concert : appropriations et (in)visibitlié dans le paysage 220

Chapitre VI. Les trajectoires Montréalaises des musiciens : territorialisation par les quartiers, trouver sa place dans la ville 263

Introduction 263

6.1 Montréal et ses quartiers : les musiciens et la ville 264
6.1.1 Le Mile End : « self efficient village » et saturation de l'imaginaire 265
6.1.2 Le Plateau : quartier de plus en plus délaissé, territoire toujours d'attachement 271
6.1.3 La Petite-Patrie/la Petite-Italie : marge en cours de définition 273
6.1.4 Saint-Henri et le Sud-Ouest: noyau excentré, traverser la frontière 279
6.1.5 Les autres quartiers de l'expérience montréalaise des musiciens 282

6.2 Les musiciens et la construction de communautés : Montréal comme espace social 285
6.2.1 Une intégration progressive à Montréal : consolidation de communautés professionnelles et personnelles 286
6.2.2 La scène comme référentiel d'appartenance : définition par la langue et les genres musicaux 290

Chapitre VII. La scène musicale indépendante : entre spécificité montréalaise et territorialité réticulaire 302

Introduction 302

7.1 Les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise : quels rapports au territoire? 304
7.1.1 Une territorialité réticulaire et multiscalaire 304
7.1.2 Une territorialité faite de lieux à connotation symbolique multiple 311
7.1.3 Une inscription territoriale intrinsèquement éphémère 316

7.2 Les relations au territoire de la scène et la construction de l'identité montréalaise : quelles relations? 320
7.2.1 Montréal et l'émergence d'une scène musicale indépendante distinctive..... 320
7.2.2 La scène musicale indépendante et l'imaginaire identitaire montréalais..... 329
7.2.3 Les artisans de la scène musicale montréalaise : acteurs d'une identité musicale réticulaire et témoins d'une identité montréalaise?..... 335
7.3 La notion de scène revisitée 340
7.3.1 Au-delà des lieux de la théâtralité urbaine 341
7.3.2 Des temporalités à géométrie multiple..... 344
7.3.3 Scènes ouvertes, scènes restreintes : retour..... 345

Conclusion..... 350

Bibliographie..... 360

Annexe 1 : Guide d'entretiens, fondateurs de compagnies de disque et de gérance 389
Annexe 2 : Document d'information et de consentement, fondateurs de compagnies 392
Annexe 3 : Document d'information et formulaire de consentement, musiciens 395
Annexe 4 : Guide du participant, parcours documentés et réactivés..... 399
Annexe 5 : Exemple de guide d'entretien de réactivation, musiciens..... 402
Annexe 6 : Journée typique du quotidien des musiciens montréalais 404
Annexe 7 : Acteurs, lieux et pratiques du quotidien des musiciens 405
Annexe 8 : Lieux de spectacles recensés à travers l'observation documentaire 413

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 : Mesurer les représentations des acteurs de la scène 78
Tableau 2.2 : Saisir la territorialisation mise en œuvre par les acteurs de la scène musicale 85
Tableau 2.3 : Mots clés utilisés pour la revue de presse 89
Tableau 2.4 : Démarche d'échantillonnage 95
Tableau 2.5 : Typologie des entreprises de gérance et de disque 99
Tableau 2.6 : Portrait de l'échantillon. Âge et genre des participants 101
Tableau 2.8 : Entreprises contactées pour le recrutement de musiciens et musiciennes 108
Tableau 2.9 : Portrait de l'échantillon. Affiliations et projets musicaux des participants 109
Tableau 2.10 : Portrait de l'échantillon. Âge, genre et parcours géographique des participants 110
Tableau 5.1 : Salles de concert mentionnées, classées par types et par nombre de mentions 244
Tableau 6.1 : Quartiers montréalais, classés par nombre total de mentions 265

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : Schéma synthèse, la ville à travers représentations dominantes et pratiques habitantes 57
Figure 2.2 : Localisation des quartiers généraux des compagnies des participants 100
Figure 5.3 : Enseigne du Notre-Dame-des-Quilles, lieu de travail 205
Figure 5.4 : Bureaux d'Ambiances Ambigües, lieu de travail 206
Figure 5.5: Exemple de trajectoire concentrée (David Carriere) 209
Figure 5.6: Exemple de trajectoire étendue (Alexandre Arthur) 210
Figure 5.7 : Ensemble des trajectoires des musiciens 211
Figure 5.8 : Localisation des parcours par rapport aux limites des arrondissements montréalais 213
Figure 5.9 : Localisation des résidences des musiciens participants 217
Figure 5.10: Localisation des studios de pratique et d'enregistrement fréquentés et nommés 217
Figure 5.11: Localisation des lieux de concert fréquentés et nommés 218
Figure 5.12 : Nœuds – points de croisement des trajectoires des musiciens 219
Figure 5.13 : Illustrations de l'espace résidentiel comme lieu de retrait 221
Figure 5.14: Bureaux de travail maison 223
Figure 5.15: Composantes du studio d'enregistrement, clavier et équipements divers 224
Figure 5.16 : Instruments, équipements et albums 224

Figure 5.17 : Réunion chez des amis, planification d'une soirée 225
Figure 5.18 : Fête chez les membres du groupe Nipone 226
Figure 5.19 : Façade d'un immeuble à appartements et vue sur une ruelle..... 227
Figure 5.20 : Concert et fête dans un logement de Saint-Henri, précédant l'éviction des occupants 228
Figure 5.21 : Local de pratique à l'heure 230
Figure 5.22 : Sessions d'enregistrement au studio Treatment Room 231
Figure 5.23 : Rassemblements de musiciens dans des studios de pratique 233
Figure 5.24 : Exemples d'intérieurs des studios visités par les artistes participants 236
Figure 5.25 : Bâtiments collectifs abritant des studios visités par les musiciens participants..... 239
Figure 5.26 : Locaux de pratique isolés..... 239
Figure 5.27 : Atelier d'art et local de pratique 241
Figure 5.28 : À La Brique, avant et après un concert de Tonstartssbandht..... 243
Figure 5.29 : Au Club Soda, test de son et loge avant le concert de Peter Peter..... 244
Figure 5.30 : Espace de rangement et gérantes du bar spectacle L'Escogriffe 244
Figure 5.31 : Salle de concert, salle d'exposition et loges au Centre Phi..... 246
Figure 5.32 : Cabaret du Mile End (haut) et Club Soda (bas) 249
Figure 5.33 : Extérieur et intérieur de L'Escogriffe (haut) et du Quai des Brumes (bas), rue Saint-Denis, au coin de l'Avenue du Mont-Royal 251
Figure 5.34 : Salles de concert informelles 259
Figure 5.35 : Restaurant et café comme lieux de travail 261
Figure 5.36 : Amis des participants dans une boutique d'équipement sonore et chez un disquaire..... 262
Figure 6.1: Matthew Woodley aperçoit des amis donnant un concert 267
Figure 6.2 : Deux musiciens se croisent par hasard sur l'Avenue du Parc..... 267
Figure 6.3 : Coin Saint-Denis/Mont-Royal 273
Figure 6.4 : Affichage sur le mobilier urbain 275
Figure 6.5 : Viaducs sous le boulevard Saint-Laurent et sous l'Avenue du Parc..... 277
Figure 6.6 : Fin de soirée au Bassin Peel..... 283
Figure 6.7 : Quartier des Spectacles, Francofolies 2013 283
Figure 6.8 : Fête d'anniversaire..... 288
Figure 6.9 : Pique-nique d'anniversaire pour un ami musicien..... 289
Figure 7.37: Les relations au territoire de la scène musicale et l'identité montréalaie……...340
Figure 7.38 : La scène musicale indépendante montréalaise comme scène ouverte et scène restreinte ... 348

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

ADISQ	Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo
AMIQ	Association de la musique indépendante du Québec
APLAS	Association des petits lieux d'art et de spectacles
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAM	Conseil des arts de Montréal
CARAS	Canadian Academy of Recording Arts and Sciences
COLLE	Coalition pour la libre expression
CRTC	Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes
DIY	*Do It Yourself* / Fais-le toi-même
FACTOR	Foundation Assisting Canadian Talent on Recordings
FDMA	Forum des Musiques Amplifiées
GAMIQ	Gala alternatif de la musique indépendante du Québec
MIMI	Montreal Independent Music Initiative (jusqu'à 2007)
	Montreal International Music Initiative (à partir de 2007)
SAT	Société des arts technologiques
SOCAN	Société Canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SODEC	Société de développement des entreprises culturelles
SPACQ	Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec
SPVM	Service de police de la Ville de Montréal

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Depuis le début des années 2000, plusieurs articles attestant de la disparition graduelle de scènes musicales spécifiquement locales sont parus. Selon plusieurs observateurs de la production musicale, on assisterait en effet à l'effritement de la relation entre lieux spécifiques (villes, quartiers) et production musicale. À ce sujet, Moskowitz qualifie d'anachronique une déclaration faite en avril 2014 par Bruce Springsteen à l'occasion de l'intronisation au temple de la renommée du rock n'roll de Cleveland de son groupe *E Street Band*: « Real bands are made primarily from the neighborhood. From a real time and real place that exists for a little while, then changes and is gone forever. They're made from the same circumstances, the same needs, the same hungers, culture » (Springsteen, cité dans dans Moskowitz 2014, non paginé). Selon lui, les scènes locales au sein desquelles quelques groupes locaux développent leur musique en répétant ensemble dans des sous-sols, garages, ou entrepôts, puis en se produisant ou en allant assister aux concerts des uns et des autres dans quelques salles locales, donc définies dans la proximité physique et l'esprit de communauté, appartiendraient au passé. Les collaborations musicales des années 2000, profondément transformées par l'avènement d'internet, émergeraient de moins en moins de rencontres effectives ou *in situ* et de plus en plus de rencontres virtuelles, faites en ligne.

Dans un même ordre d'idées, Sheffield écrit*:* « Once upon a time, sounds were attached to places » (Sheffield 2010, non paginé). Pour lui, cet ancrage à des lieux spécifiques a longtemps permis de définir de nouveaux mouvements musicaux, contribuant ainsi à structurer la diversité des propositions musicales, c'est-à-dire à opérer une certaine catégorisation. Il en veut pour preuve qu'une association forte a été faite entre certaines villes et des sons ou des genres musicaux. Or, dans un contexte de baisse de popularité des formats physiques de musique enregistrée, de perte d'importance de lieux de rencontres et de découvertes des disquaires avec l'apparition des nouvelles possibilités de diffusion offertes par internet, de plus en plus de mouvements musicaux regroupant des artistes qui n'ont jamais partagé l'expérience d'un territoire ou de lieux communs sont apparus. Depuis le début des années 2000, la vitesse de formation de réseaux en ligne et la virtualisation du processus de création et de diffusion ne permettraient plus vraiment à des mouvements musicaux spécifiquement locaux d'émerger.

> We now make connections and hold global conversations with such speed that local scenes might not have the time to develop and assume their own identity. It took the 20-year Great Migration in the early 20th century for Mississippi bluesmen to move north and create a distinctive Chicago style. Today, great migrations happen every second, via the internet. (Sheffield 2010, non paginé)

Cela dit, on note toutefois que, du début des années 1990 au début des années 2010, Montréal est elle de plus en plus associée à une production musicale spécifique. Si en 1992, aux yeux d'observateurs étrangers, Montréal ne se distinguait pas , éclipsée par Toronto: « I've never gotten a sense of the "Montreal Sound." And this could be a correct or incorrect perception, but I think because Toronto has such a thriving music scene, it sort of eclipses what Montreal is doing » (Rob Patterson, music editor, *Austin Chronicle*, cité dans Stahl 2003, 172), un tout autre portrait se dégage en 2005 de la couverture médiatique dédiée à la production de musique indépendante montréalaise. On peut y lire qu'après avoir œuvré dans l'ombre durant plusieurs années, les artistes montréalais attirent dorénavant l'attention en dehors de la ville, Montréal étant encensée comme un nouveau centre de production de musique indépendante d'importance.

> The noise coming from Montréal needs no amplification. Like Athens (Georgia), Seattle and Williamsburg before it, the French-Canadian city has recently experienced a musical renaissance. Such of-the-moment bands as the Arcade Fire and the Dears have quietly been making music free from the distractions of trends, fame and fortune – and now people everywhere are starting to listen. (Perez 2005, 61)

Soit une réputation qui semblait se maintenir au milieu des années 2010. Après avoir assisté à l'édition 2012 du festival *South by Southwest* à Austin, au Texas, Jones (2012) écrit sur un blogue du *London Telegraph* que si jusqu'alors Brooklyn avait été le lieu le plus fertile pour la création de musique indépendante (*indie music*), Montréal se présentait cette année-là comme une rivale de taille. Cette émergence d'une scène musicale spécifique à Montréal est depuis devenue un élément central dans les représentations de la ville véhiculées dans la presse. En effet, Influence Communication, dans le cadre d'une étude commandée par le quotidien montréalais *La Presse* en 2011, soulignait que la vitalité musicale et artistique de Montréal a inspiré 45% des 10 000 textes

sur Montréal publiés dans 81 journaux étrangers (états-uniens, anglais et français) entre 2008 et 2010 (Malboeuf 2011).

Pareille couverture médiatique de la scène indépendante montréalaise a contribué à conférer une visibilité accrue non seulement à la ville dans son ensemble, mais plus précisément à divers quartiers ou rues. Certains articles ont ainsi notamment soulevé son inscription sur le boulevard Saint-Laurent (Poitras 2004) et dans les quartiers du Mile-End et du Plateau-Mont-Royal (Carr 2005). À l'opposé de l'hypothèse soulevée par Moskowitz (2014) et Sheffield (2010), la représentation médiatique de la scène musicale indépendante montréalaise suggère donc son ancrage dans certaines spécificités de la ville et de ses quartiers, qu'il s'agisse par exemple du cosmopolitisme du boulevard Saint-Laurent (Poitras 2004), des divisions et conflits linguistiques ou de la place de la communauté anglophone dans la production culturelle locale (Carr 2005). Ces interprétations divergentes quant à la relation entre identités locales et scènes musicales spécifiques nous amènent à formuler la question générale suivante : *Comment la scène musicale participe-t-elle à l'identité montréalaise?*

Poser une telle question est d'autant plus pertinent que dans les sciences sociales, les opinions divergent également en ce qui a trait à la nature et à l'importance de la relation qu'il y a entre territoire et production musicale, ce tout spécialement dans le contexte mondialisé qui prévalait au début des années 2000. D'abord, Hudson (2006) évoque à la fois la thèse postmoderne qui suggère que la globalisation de la production musicale et d'autres formes de culture populaire aurait provoqué une perte du lieu, ou plutôt du sens du lieu. Il y a encore les travaux de géographes (par exemple, Cohen (1991, 1995), Stokes (1994) et Leyshon *et al.* (1995)) qui soulèvent que des liens entre musique et spécificité des lieux et territoires subsistent, comportant parfois une part importante d'imaginaire et de mythe. Évoquant eux aussi la crise numérique qui a touché l'industrie musicale à partir de la fin du XX^{e} siècle, Florida et *al.* (2010) soulignent une baisse importante des scènes musicales locales associant villes et genres musicaux spécifiques (le country à Nashville ou encore le Motown à Détroit), qui ont eu tendance à naître dans les centres multiculturels ou multiethniques et les villes universitaires. À l'instar de Hracs (2012), ces auteurs soutiennent que la concentration des musiciens et autres acteurs de la production musicale dans un nombre limité

de grands centres urbains ne serait pas à attribuer à l'identité spécifique de ces villes, mais bien plutôt à une logique de marché basée sur les économies d'échelle.

S'intéresser à la nature du lien entre production musicale et territoire revêt également une importance particulière à une époque où, à Montréal comme dans d'autres villes, acteurs des domaines économique, politique et de l'aménagement placent les arts et les artistes au centre de stratégies de revitalisation et d'attractivité urbaines (Roy-Valex 2010; Poirier 2011). La Ville de Montréal souligne par exemple, dans sa *Politique de développement culturel,* qu'une vie culturelle intense permettrait d'attirer les travailleurs du savoir, soit une main d'œuvre hautement qualifiée et désirable pour se positionner avantageusement au sein d'une compétition interurbaine accrue dans un contexte économique mondialisé (Ville de Montréal 2005). Ainsi, comme bien d'autres, elle identifie la culture comme « l'un des propulseurs les plus cruciaux de son rayonnement, de son dynamisme économique et de sa prospérité future » (Ville de Montréal 2005, 2). Parmi tous les mouvements et formes d'expression artistique que compte Montréal, la scène musicale indépendante est l'une de celles que la Ville a tout spécialement mis de l'avant pour forger l'image qu'elle souhaite projeter à l'étranger. À cet égard, en 2011, Tourisme Montréal remettait son Prix du rayonnement international au groupe Arcade Fire[1] pour l'importance de son succès à l'étranger et pour la façon dont il a exprimé son attachement envers Montréal, contribuant ainsi à enrichir l'image culturelle de marque de la ville (Conseil de Arts de Montréal 2015).

Les dernières *Politiques de développement culturel* (2005 et 2017) de Montréal définissent la portée et le rôle de la vie culturelle non seulement à l'échelle du rayonnement international, mais également au sein même des limites de son territoire et de celles de ses quartiers. On peut lire dans celle de 2005 que « la culture est déjà au cœur de l'identité, de l'histoire et de la cohésion sociale de Montréal » (Ville de Montréal 2005b, 2), puis dans celle de 2017 que « [cette] culture vibrante et métissée repose sur la créativité, la recherche et le travail quotidien des artistes, des artisans et des créateurs montréalais » (Ville de Montréal 2017, 11). Si la plus récente politique témoigne d'un souci d'intégrer les différentes communautés qui participent de ce métissage au développement

[1] Arcade Fire est un groupe qui a été placé à de nombreuses reprises au centre de la reconnaissance de Montréal comme un centre de production de musique indépendante d'importance. Quintal qualifie notamment les membres du groupe de « porte-étandards tant vantés d'une scène montréalaise en émergence » (2006 dans Lussier 2008).

culturel de la ville, il nous semble toutefois que le rôle actif des artistes dans la définition de cette image et de cette identité demeure peu abordé. Quelles relations établissent les artistes entre l'identité montréalaise et leur activité artistique? Comment conçoivent-ils leur contribution à cet imaginaire partagé par l'ensemble des habitants de la ville? À notre sens, dans ces politiques, la relation entre l'identité montréalaise et la vie artistique est en effet davantage considérée comme un acquis que comme un rapport en évolution constante, sans cesse à se redéfinir en vertu des pratiques changeantes de ses artistes, sensibles qu'ils seraient notamment aux transformations du milieu qu'ils habitent et qui les habite en retour (Berdoulay et Entrikin, 1989). Pourtant, la recherche sur l'identité des villes et des entités géographiques a fait valoir que cette dernière se construit par le dialogue entre discours, récits et représentations à la fois politiques, aménagistes et habitants (Paasi 2002, 2003; Bélanger 2005). Or, si l'identité des villes repose sur l'imaginaire qui leur est associé, elle renvoie également aux multiples appropriations que font ses habitants de son territoire et qui la forgent ensuite, le transformant pour mieux s'y identifier, au quotidien. Cela posé, dans un contexte où l'ancrage des artistes dans des villes à l'identité spécifique est soit remis en question, soit essentiellement attribué à une question d'image, de positionnement stratégique ou de création de milieux de vie attractifs, il importe selon nous d'explorer de façon plus fine la participation des musiciens à l'identité des villes.

Notre thèse se divise pour ce faire en sept chapitres. Le premier propose de mettre en lien deux ensembles de travaux : un qui s'est intéressé aux scènes urbaines, et plus spécifiquement aux scènes musicales, puis un autres qui a exploré la fonction identitaire des territoires. Après avoir mis en lumière les perspectives dégagées par la mise en relation de ces deux ensembles d'écrits, ce chapitre fait valoir la pertinence d'explorer ces perspectives en contexte montréalais. Le deuxième chapitre pose lui les assises théoriques, conceptuelles et méthodologiques de notre démarche. Nous y situons notre démarche qualitative et interdisciplinaire au sein du champ des études urbaines puis y soulignons ses contributions potentielles. Nous identifions ensuite comment nous avons mis en œuvre la poursuite de ces objectifs à travers la mise en relation de nos concepts, variables et indicateurs. Finalement, ce second chapitre présente par le menu notre stratégie méthodologique en trois phases qui vise d'abord à cerner les contours de l'univers que constitue la scène musicale indépendante montréalaise pour s'approcher au mieux de l'expérience du territoire faite par ses

acteurs. Cette stratégie commande pour ce faire observation documentaire, entretiens semi-dirigés avec des fondateurs de compagnies de disques et de gérance, puis documentation et réactivation des parcours quotidiens de musiciens dans la ville.

Les quatre chapitres suivants présentent puis analysent, à divers degrés, les résultats de notre collecte de données. Le troisième chapitre, d'une nature plus historique et contextuelle, présente les acteurs, enjeux et moyens ayant contribué à l'émergence et à la consolidation d'une scène musicale indépendante multidimensionnelle à Montréal. Le quatrième traite des représentations de la ville et de la scène que s'en font divers fondateurs de compagnies de gérance et de disques, ces compagnies constituant, selon nous, autant de noyaux, et donc de portes d'entrée vers les différents sous-univers de la scène musicale indépendante locale. Les cinquième et sixième chapitres analysent eux les trajectoires quotidiennes de musiciens à Montréal, approfondissant respectivement la façon dont les artistes s'approprient et signifient, d'une part, des lieux spécifiques et, d'autre part, Montréal et ses quartiers. Finalement, le septième chapitre propose une réflexion plus fine sur la façon dont Montréal nourrit et structure une scène musicale unique, voire singulière, plus spécialement sur pourquoi et comment cette scène musicale fait territoire et, ce faisant, révèle et renouvelle l'identité montréalaise.

CHAPITRE I. LA SCÈNE MUSICALE ET L'IDENTITÉ MONTRÉALAISE : ÉTAT DES LIEUX

Introduction

En posant en introduction les bases du questionnement à l'origine de cette recherche doctorale, nous présentions notre volonté de comprendre la façon dont la scène musicale montréalaise participe à l'identité montréalaise. Plus précisément, nous cherchons à évaluer dans quelle mesure les acteurs du milieu musical, par leurs conceptions de la ville et leur manière d'y baser leur appartenance, jouent un rôle actif dans son identité, voire dans sa transformation. La notion de scène musicale a généralement été abordée selon une perspective ancrée dans les *cultural studies* et la sociologie de la culture, bien que, tel qu'il sera illustré dans les sections suivantes, elle ait également influencé de rares recherches des études urbaines et de la sociologie des mouvements sociaux. À notre sens, enrichir l'univers conceptuel de la scène à partir de la réflexion sur la relation entre identités et territoires menée surtout en géographie, puis d'un ensemble de travaux issus de différentes disciplines ayant mis en lumière l'identité distincte de Montréal, nous permettra d'analyser le plus justement la relation qui nous intéresse, ainsi que contribuer à faire valoir son potentiel pour l'étude du développement des villes, ce tant sur le plan matériel qu'imaginaire.

Plus précisément, nous présenterons dans les pages qui suivent ces divers ensembles de travaux puis la façon dont notre démarche s'y inscrit, ce en trois sections. La première abordera la notion de scène et cherchera à présenter les différents usages qui en ont été proposés dans la recherche en sciences sociales ainsi que les principaux éléments de définition qui leurs sont associés. Nous chercherons plus spécifiquement à voir la façon dont ces écrits sur la scène musicale ont intégré (ou pas) une dimension territoriale. La deuxième section abordera différentes facettes territoriales de toute identité en s'intéressant tant à la façon dont individus et groupes mobilisent le territoire pour développer leur identité et, de là, pour construire (et entretenir) un sentiment d'appartenance, qu'à la façon dont on attribue une fonction identitaire, formée de récits et de caractéristiques distinctives, à diverses entités géographiques, et plus particulièrement aux villes. Nous accorderons

alors à cette fin une attention toute spéciale au rôle des arts et de la musique, de même qu'à la ville comme référentiel dans la définition de cette relation. Nous nous pencherons enfin, dans la troisième section, sur l'identité montréalaise, que nous postulons être une forme spécifique d'identité territoriale. Nous y aborderons la façon dont les travaux de différentes disciplines se sont intéressés à Montréal en tant que ville à l'identité distincte, forgée à la rencontre de différentes communautés linguistiques, religieuses, ethniques, ou politiques. Nous traiterons alors également du potentiel heuristique de l'univers musical montréalais pour révéler puis contribuer à construire cette identité montréalaise.

1.1 La scène musicale : ancrée dans la vie et l'imaginaire des villes

1.1.1 La notion de scène : définitions et usages

La notion de scène est issue non pas de la recherche universitaire, mais plutôt de journalistes observateurs de la vie urbaine et des mouvements culturels. Straw (2001) situe plus précisément ses premiers usages dans le journalisme de la vie nocturne, un journalisme traitant notamment des diverses formes de divertissement qui l'animent, surtout ancrées dans les boîtes de nuit et les bars, des lieux particulièrement liés à la sociabilité publique. Il mentionne à cet égard des chroniques parues dans des journaux canadiens (*Globe and Mail*, *The Gazette*) et dans des tabloïds plus spécialisés (*Midnight*) comme certains des premiers exemples d'intérêt envers les scènes urbaines. Petterson et Bennett (2004) situent eux l'origine de la notion dans le langage journalistique des années 1940, qui la mobilise pour désigner le mode de vie bohémien et marginal associé au monde du jazz. Ces auteurs soulignent que depuis ces premières apparitions, les journalistes utilisent la notion de scène dans une grande variété de contextes pour caractériser des mouvements culturels qui se déploient à des échelles diverses : « Venice West poetry scene »; « East Village beatnick scene »; « goth scene »; « punk scene » (Peterson et Bennett 2004).

Dans le milieu universitaire, ce sont les études culturelles (*cultural studies*) qui ont d'abord approfondi cette notion au début des années 1990. À ce titre, les travaux de Straw (1991) figurent parmi les premiers à avoir introduit l'expression, en s'intéressant spécifiquement à l'ancrage

géographique de l'univers musical: « geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices » (Straw 2001, 249). Pour lui, la scène est une porte d'entrée intéressante pour aborder les territorialités urbaines et leurs interconnexions, de même qu'une façon spécifique d'aborder le fait culturel en milieu urbain. Il avance qu'elle mobilise les écrits d'auteurs marquants en études urbaines tout comme des travaux sur des notions plus récentes dans l'étude de mouvements culturels : « It gestures towards the Simmelian sense of the city as a place of stimuli and sensation, then adds to this a more recent concern with subcultures and contemporary tribalisms » (Straw 2001, 249).

L'introduction de la scène dans le champ des études culturelles incite d'abord à la comparer aux concepts de sous-cultures ou de champs culturels, qui ont marqué l'étude de mouvements artistiques, et plus précisément musicaux. Par rapport à ces derniers, elle se distingue par sa flexibilité, ainsi que par la façon dont elle rend possible la prise en compte de la variété et de la mobilité sur le territoire des pratiques qui y sont associées. Plus précisément, elle ne partage pas les apriori associant les sous-culture et contre-culture à une forme de résistance vis-à-vis d'une culture dominante et à des identités individuelles largement définies par l'appartenance à une classe sociale. De telles idées ont notamment marqué les travaux menés par les chercheurs du *Centre for Contemporary Cultural Studies* de l'Université de Birmingham, pour qui les sous-cultures de *rockers*, de *mods* ou de *skinheads* ayant émergé dans différentes villes anglaises à partir des années 1950 « had to be understood as the collective reaction of youth themselves, or rather working-class youth, to structural changes taking place in British post-war society » (Bennett 1999, 600). Or, poursuit ce même auteur, de telles divisions entre culture dominante et cultures de résistance puis entre classes ne structurent plus la façon dont s'organisent les individus autour de préférences culturelles au tournant du XXI^{e} siècle. Ces associations seraient selon lui de plus en plus construites et de moins en moins le résultat de caractéristiques sociales héritées et de contextes structurels précis. En adéquation avec ce constat de Bennett (1999), notre perspective de recherche élaborée autour de la scène suppose la reconnaissance d'une subjectivité et d'un pouvoir d'action permettant aux individus qui se rassemblent autour de mouvements culturels partagés de se forger une place dans le monde qui leur convient. La scène diffère en ce sens également du champ culturel dépeint par Bourdieu (1980), qui lui veut analyser les *structures* de différents milieux, en observant les

relations *objectives* entre des positions (et non pas les interactions concrètes entre individus) dans ce champ, « définies par leur rang dans la distribution des pouvoirs ou des espèces de capital » (Bourdieu et Wacquant 1992, 89), ainsi que la façon dont la structure de distribution des ressources tend à déterminer les intérêts de chacun puis les prises de décision individuelles et collectives.

En mettant la notion de scène en relation avec certains écrits fondateurs de la recherche sur les villes, Straw (2001) contribue à lui conférer une dimension territoriale, permettant là encore de distinguer cette notion par rapport à celles précédemment citées[2]. Plus précisément, les écrits de Straw (2001) invitent à revisiter les visions de la vie urbaine développées par Simmel (1979) et De Certeau et al. (1994). La notion de scène renvoie d'abord à l'adaptation de l'individu et de sa personnalité que demande la vie en milieu urbain décrite par Simmel (1979). Pour cet auteur, l'individu s'y développe comme un être de différence, plutôt que comme l'être d'habitudes typique de la campagne et de la petite ville. La ville, lieu du cosmopolitisme, expose l'individu à des sensations davantage plurielles, à des stimuli externes rapides et changeants. Pour Simmel, cela incite le citadin à développer une attitude blasée, une individualisation accrue puis une relation intellectualisée vis-à-vis son environnement, plutôt que les rapports sociaux affectifs caractéristiques de la petite ville. Pour Straw (2001), la scène évoque également la vision de la ville de De Certeau (1994), pour qui les citadins sont en mesure, par différentes pratiques et tactiques, de naviguer entre espace public et espace privé en ville. Pour De Certeau (1994), la maîtrise de certains codes est nécessaire pour habiter quelque part et y être reconnu. C'est cette maîtrise, acquise au fil d'un usage quotidien, qui permet aux individus de s'approprier certaines portions de l'espace urbain et de développer leur propre discours sur le sens de territoires devenus ainsi familiers. Pour Straw (2001), la scène rejoint ces deux perspectives, évoquant à la fois le cosmopolistisme puis la grande stimulation sensorielle caractéristique des grandes villes, ainsi que l'intimité de la communauté.

[2] Par la place qu'elle laisse à la dimension territoriale dans l'étude de mouvements culturels, la notion de scène diffère par ailleurs des *art worlds* (Becker 1982) et des réseaux (Sapiro 2006). Bien que ces notions, différemment des sous-cultures, contre-cultures et champs culturels, permettent une analyse qui intègre davantage les relations concrètes et empreinte de subjectivité entre individus, elles ne permettent pas de saisir le rôle du territoire dans l'émergence de collectivités artistiques.

Straw (2001) précise ensuite que l'espace sémantique de la notion de scène, en plus de convoquer deux visions distinctes de la vie en ville, se situe entre deux pôles opposés dans l'analyse culturelle urbaine. D'un côté, elle invite à mettre en lumière l'ordre sous-jacent au paysage social de la ville. Elle permet de donner de la profondeur au théâtre de la sociabilité urbaine et à l'univers des lieux où elle se déploie que sont les restaurants, les cafés, les bars et les places publiques. « The description of people gathered in a bar as a "scene" presumes that moments of seemingly purposeless sociability are caught up in the production of conspirational intrigues, projects and group identities » (Straw 2001, 250). À travers la scène, c'est ainsi une cartographie d'aires investies par différents groupes sociaux puis leurs interconnexions qui sont révélées. Straw (2001) souligne que la notion de scène permet de lier entre elles les nombreuses trajectoires habitantes qui se croisent en ville ainsi que le sens des pratiques qui les ponctuent. D'autre part, plutôt que de rassembler autour de projets et identités communes des éléments à première vue épars, la scène peut servir à conférer un aspect multidimensionnel et une flexibilité à l'analyse de milieux aux contours plus fixes et définis. À cet égard, Straw (2001) souligne l'influence de divers travaux sur la sociologie du travail et des organisations sur les perspectives de recherche qui se sont développées autour de la notion de scène. Par exemple, les travaux de Stinchcombe (1959, cité dans Straw 2001) menés sur des chantiers de construction ont révélé des relations entre travailleurs non seulement marquées par une définition formelle des rôles de chacun puis une transmission institutionnalisée des instructions et des savoirs, mais également par des liens d'amitié puis un partage informel des tâches. Ces travaux ont ensuite ouvert la voie à des recherches sur le travail au sein des industries culturelles (notamment ceux de Hirsch 1972, cité dans Straw 2001), qui ont insisté sur la perméabilité entre travail et vie sociale qui les caractérise.

Si sa flexibilité a contribué à l'intérêt qu'on lui a porté, Straw (2001) souligne l'ambiguïté créée par le téléscopage de définitions multiples en identifiant les divers phénomènes que la notion a servi à approfondir, tant dans la recherche que dans le langage populaire : 1) le rassemblement récurrent d'individus dans un lieu spécifique; 2) le mouvement de ces individus entre ce lieu et d'autres, eux aussi de rassemblement; 3) les axes sur lesquels ce mouvement se déroule; 4) tous les lieux et activités qui nourrissent un mouvement culturel; 5) le phénomène plus étendu géographiquement dans lequel ce mouvement localisé s'inscrit. Si l'usage polysémique de la notion

a engendré des critiques (Pfadenhauer 2005; Hesmondhalgh 2005), certains travaux ont pris appui sur sa nature multidimensionnelle pour développer leur posture de recherche. C'est à notre sens justement la multidimensionnalité de la perspective qu'ouvre la scène (qui convoque à la fois individus, mouvements, pratiques et lieux) ainsi que sa capacité à proposer de nouvelles avenues pour l'analyse des villes (révélant notamment les projets sous-jacents à la vie sociale dans les espaces publics ou encore des phénomènes à la frontière de différents univers ou domaines) qui lui confèrent sa pertinence. Les contributions de Blum (2001), de Leach et Haunss (2009) et de Silver et *al.* (2010) permettent d'ailleurs d'appuyer un tel point de vue.

D'abord, Blum (2001) souligne que si la recherche sur les villes a parfois évoqué l'existence des scènes, ces dernières n'ont jamais été formellement théorisées en tant que formations sociales par les auteurs ayant contribué à ce champ d'études. Il propose donc une caractérisation extensive de la notion, soulignant du même coup le moyen par lequel elle pourrait contribuer à l'analyse des villes : « an exploration of the question of the scene and its status in urban life as a place that contributes to make the city itself a place » (Blum 2001, 7). Cette caractérisation des scènes prend la forme d'une grammaire, composée des idées de régularité (la répétition des pratiques associées à la scène), d'extensivité (son intégration à la vie sociale de la ville dans son ensemble), de mortalité (sa nature éphémère, sa trajectoire de l'émergence au déclin), de collectivisation (la relation entre les membres de la scène), de théâtralité (sa nature de contexte pour voir et être vu), de transgression (sa situation en dehors de la routine de la vie quotidienne), puis de spectacle (sa provocation de la fascination, de la séduction). Pour Blum (2001), l'analyse d'une scène spécifique passe par l'évaluation de la façon dont se manifestent à travers elle ces différentes caractéristiques.

Par exemple, à travers l'évaluation de son extensivité, il devient possible de comprendre « to what extent is the scene removed from, or integral to the city » (Blum 2001, 11), c'est-à-dire s'il s'agit d'une scène exclusive, fermée, ou au contraire accessible, ouverte à une large part des habitants d'une ville. À travers l'analyse de la longévité des scènes (*mortality*), Blum (2001) invite à interroger leur façon de participer (ou non) à l'âge d'or de certaines villes, et donc à certaines de leurs époques particulièrement marquantes dans la définition de leur imaginaire. Du même coup, il propose une façon de concevoir les personnalités marquantes de certains mouvements : « as locals, that is, as those who absorbed, dramatized and objectified the experience of place » (Blum

2001, 12). En somme, une réflexion sur l'identité des villes s'avère sous-jacente à cette proposition de grammaire des scènes. À travers cette dernière, Blum (2001) pose les bases d'une analyse qui explore leurs spécificités locales, plutôt que d'uniquement interroger le degré d'intensité avec lequel elles se manifestent d'une ville à l'autre, comme ont eu tendance à le faire les travaux qui s'y sont consacrés.

Leach et Haunss (2009) explorent pour leur part l'apport de la notion de scène à l'étude des mouvements sociaux. Ils débutent leur réflexion en soulignant que certains chercheurs soutiennent depuis les années 1980 que ces mouvements opéreraient de plus en plus à la frontière des sphères publique et privée (Offe 1985, cité dans dans Leach et Haunss 2009). Ces mouvements voudraient conférer à la société civile une autonomie accrue par rapport au contrôle et à l'interventionnisme d'État. Leurs adhérents se livreraient pour ce faire à des pratiques associées à un espace intermédiaire entre des préoccupations d'ordre privé et la sphère politique institutionnelle traditionnelle. De multiples expressions ont été utilisées pour référer à cet espace intermédiaire, notamment *free spaces*, *social movements communities* ou *prefigurative spaces*. Cet espace serait un contexte privilégié pour le développement d'identités collectives et de cadres d'opposition – discours et ensembles de convictions partagés et opposés à la culture dominante. Leach et Haunss soutiennent que l'apport de la notion de scène à l'analyse des mouvements sociaux repose d'abord sur les nombreuses caractéristiques qu'elle partage avec une des manifestations de l'espace intermédiaire qu'ils occupent, soit les *prefigurative spaces*: « the explicitely oppositional spaces created by movements to enact their countercultural lifestyle in an attempt to prefigure their desired world » (2009, 256).

Leach et Haunss (2009) soulignent que si la scène permet à l'instar des *prefigurative spaces* de saisir la manifestation d'un idéal de mode de vie, son apport à l'étude des mouvements sociaux la distingue de ces derniers. D'abord, l'univers que désignent les scènes n'est pas toujours défini par des motivations ou des aspirations de nature politique. De plus, lorsqu'elles sont liées à des mouvements sociaux, elles ne se réduisent pas aux ambitions propres à ces mouvements, et leur relation avec eux n'est pas nécessairement bénéfique pour l'évolution de ceux-ci. La notion de scène permet également d'analyser non seulement les réseaux d'individus qui partagent une identité puis un ensemble de normes et de valeurs sous-culturelles et contre-culturelles, mais

également les réseaux des lieux où se rassemblent les membres de ce groupe. Elle ajoute donc une dimension territoriale à l'idée de communauté de sens, ce qui amène Leach et Haunss à proposer trois aspects volets spécifiques à leur analyse :

> understanding scenes requires a focus on concrete collective *practices*, not just the discursive meanings and frames conveyed by those practices; that those practices shape and are shaped by the physical spaces in which they occur; and that the presence of a scene suggests a physical struggle over territory. Indeed, the ability to determine how scenes spaces will be used and by whom is often violently contested. (2009, 260)

Alors que certains auteurs ont souligné les limites de la notion de scène dans la prise en compte de la dimension politique, de la conflictualité et des jeux de pouvoirs dans les mouvements culturels (Straw 2001; Hesmondhalgh 2005) – autant d'aspects centraux des analyses des sous-cultures et des champs culturels – cette proposition de Leach et Haunss (2009) a l'insigne avantage d'intégrer ces aspects par le territoire.

Leach et Haunss (2009) mettent également en évidence la relation –conflictuelle ou pas – des domaines politique et culturel. S'intéressant au cas des scènes dans lesquelles le mouvement autonome allemand (*Autonomen*) s'est ancré à Berlin et à Hambourg, ces deux auteurs soulèvent d'abord qu'elles ont été le creuset d'une identité propre à ce mouvement (valorisation simultanée de l'auto-détermination et de la responsabilité collective, orientation de gauche anti-autoritariste, style vestimentaire distinctif, préférence pour la musique *punk* ou *hardcore*). Ces scènes s'ancrent de plus dans des infrastructures locales de bars, de cinémas, de librairies, de centres culturels et centres jeunesse occupés informellement, puis de médias alternatifs. L'identification avec la scène et les pratiques sous-culturelles (concerts, fêtes) qui lui sont associées constituent pour plusieurs l'occasion d'un premier contact avec les ambitions de nature politique du mouvement autonome allemand : « as long as the scene remains culturally attractive, the movement need do little more to mobilize people for an action than simply to publicize the event within the scene » (Leach et Haunss 2009, 270). Ce contact peut toutefois s'avérer plus conflictuel, comme dans le cas du *Rote Flora*, épicentre visible des activités du mouvement autonome à Hambourg où se déroulent à la fois rencontres militantes, répétitions de groupes musicaux, repas collectifs, ateliers de sérigraphie et archivage de documents du mouvement autonome. Si la relation entre les activités de nature

politique d'une part et (sous)-culturelles d'autre part y a toujours été conflictuelle, elle est devenue particulièrement difficile à partir du milieu des années 1990. En effet, le mode de vie hédoniste associé à la sous-culture techno qui prenait alors de l'ampleur s'est avéré peu compatible avec celui plus frugal et anticonsumériste du mouvement autonome. Comme Straw (2001) le souligne à propos des mouvements culturels à Montréal, les scènes étudiées par Leach et Haunss (2009) contribuent également à la longévité des mouvements sociaux en devenant une archive vivante de leur identité et de leurs pratiques culturelles, qui se poursuivent entre leurs moments d'activité politique plus intensive. De plus, l'aspect territorial de la scène se manifeste par l'appropriation contigüe des quartiers où elle se situe par des groupes partageant les mêmes valeurs politiques. Les auteurs illustrent ce point en soulignant que le mouvement autonome à Berlin s'est fortement mobilisé pour que le quartier Kreuzberg, où il était particulièrement actif, demeure une zone libre de présence néonazie. Pour ces auteurs, la scène marquerait donc la ville en s'ancrant et en signifiant certains lieux spécifiques tout comme certains quartiers, portions de territoire plus étendues.

Issus du domaine des études urbaines, Silver et *al.* (2010) développent également une posture de recherche autour de la notion de scène pour placer la culture au centre de l'étude des villes. Pour eux, la notion renvoie à un phénomène à la frontière entre les arts et d'autres lieux et dimensions de la sociabilité urbaine comme les cafés, les restaurants, les événements sportifs et la vie dans l'espace public en général. Dans un contexte où, avancent-ils, les individus se définissent de moins en moins à travers l'attachement à leur lieu d'origine ou à une classe sociale, un parti politique ou une religion[3], et de plus en plus à travers une consommation culturelle collective, elle permet d'expliquer la façon dont les individus évoluent en ville en s'identifiant à des groupes : « on the basis of their contingently cultivated sensibilities as to how to dress, eat, listen to music, look at art and more » (Silver et *al.* 2010, 2295). Ainsi, pour ces auteurs, la scène est : « places devoted to

[3] Cette affirmation des auteurs s'appuie notamment sur les travaux de l'un d'entre eux, Clark, sur les idées d'une nouvelle culutre politique (*New Political Culture*, Clark et Hoffman Martinot 1998) puis de la ville comme machine de divertissement (*City as an Entertainment Machine*, Clark 2004a; 2004b). Au sein de ces travaux, Clark documente l'effritement de la structure de classes sociales traditionnelles liées au capitalisme fordiste. L'auteur avance que dans la transition vers une ère post-fordiste, les individus ont tendu à vouloir définir leur identité non pas en termes occupationnels, par leur position dans une structure de production industrielle, mais plutôt par la dimension esthétique de leurs pratiques de consommation. Dans ce contexte, la ville, plutôt qu'un lieu de production, devient le lieu de consommation et de concrétisation de préoccupations d'ordre esthétique.

practices of meaning making through the pleasures of sociable consumption » (Silver et *al.* 2010, 2297). En effet, pour eux, les pratiques et possibilités de consommation collective disponibles en un lieu donné (restaurant, café, galerie, boutique, théâtre, espace public) proposent un éventail d'expériences et de valeurs qui contribuent à définir ces lieux et les scènes qui en résultent. Ainsi, la scène renvoie simultanément 1) au quartier, 2) à des infrastructures physiques, 3) à des individus catégorisés en termes de classe, de genre et de niveau d'éducation, et 4) à des combinaisons spécifiques de ces dimensions et activités (assister à un concert, se rendre à une foire d'artisanat, etc.). Selon leur perspective, les scènes se distinguent les unes des autres par les valeurs à partir desquelles elles s'édifient et se signifient (par exemple, selon la typologie élaborée par les auteurs, une scène bohème se caractérise par le charisme, l'expression individuelle, l'exhibitionnisme et la transgression) puis les villes et les quartiers par l'amalgame des scènes qui les habitent. Si dans les travaux de Leach et Haunss (2009) les pratiques d'ordre culturel participent de la définition d'idéaux politiques, Silver et *al.* (2010) proposent plutôt d'observer la culture par la consommation et sa dimension symbolique puis par leur façon de s'incarner dans des lieux spécifiques. Dans le cadre de ces deux recherches, la notion de scène permet donc d'exprimer les préférences culturelles locales, les habitudes de consommation et les idées politiques qui se diffusent à une échelle plus large que celle de la ville. Elle permet ainsi en effet de mettre en relation plusieurs villes, dégageant dès lors leurs similitudes et différences. Nous soulignions plus tôt que la mobilisation de la notion de scène dans la recherche en sciences sociales a fait l'objet de plusieurs critiques, ce notamment en raison du flou définitionnel qui la caractérise et de son rôle davantage métaphorique que structurant dans plusieurs travaux. Il reste que ces usages, pour allégoriques qu'ils puissent être, nourrissent et complètent les relations que cette notion entretient avec le développement des villes mises de l'avant par les travaux qui lui donnent une place plus structurante.

Les travaux de Marchessault (2001), qui mobilisent la scène pour proposer une réflexion sur la relation métaphorique entre ville et cinéma, illustrent un tel usage structurant de la notion dans la recherche sur la ville. Cette auteure n'attribue pas à la scène une définition unique et fixe, mais l'utilise plutôt comme moyen pour amorcer une réflexion libre sur la ville à la fois comme lieu de mouvement, vécu à travers les sens et les pratiques concrètes, puis comme lieu imaginé. Elle débute sa réflexion en évoquant l'horloge, qui est pour elle la grande invention de la Révolution

industrielle, puisqu'elle synchronise les actions humaines, dans une chorégraphie qui donne des airs de scène de théâtre à la ville industrielle. Cette chorégraphie contient intrigues, projets et drames, à la manière du cinéma, puis donne du même coup une unité à l'hétérogénéité de la vie urbaine. Marchessault propose de concevoir le cinéma comme l'art de la ville, parce que dans ce dernier comme dans la vie urbaine, « [i]t is the "flux" of the setting rather than the story that is most important for the dreamer, "taxi cabs, buildings, passers-by, inanimate objects, faces… bar interiors; improvised gatherings" all hold "the opportunity of drama" » (2001, 59). Sa réflexion sur les « film scenes » n'aborde pas uniquement la ville dans le cinéma, mais également la formation de microcosmes sociaux puis d'idéaux territoriaux dans la réalité et dans d'autres formes de fiction, qui comportent selon l'auteure ces mêmes qualités cinématographiques.

S'intéressant à la représentation de Paris dans *Madame Bovary*, elle réfère par exemple aux scènes que crée Flaubert, plus spécifiquement à celles qu'Emma, son personnage féminin principal, observe de la vie parisienne. Ces scènes comportent à la fois des dimensions sociale, temporelle et géographique : « space-time pictures », « social roles in successive instants » (Marchessault 2001, 60), elles évoquent le Paris d'un temps précis, comme ville industrielle. Elles donnent forme à la vie mouvementée, au premier abord tumultueuse, qu'Emma observe de la ville : « Emma enters the city through scenic descriptions, and it is the scenes which make Paris something more thant a "vague" ocean, more than merely a spectacle » (2001, 61). Les scènes qu'Emma observent constituent parfois des groupes de personnes se distinguant par leurs pratiques (les ducs et les duchesses, par leur goût de l'équitation et leurs mariages tardifs) ou encore par les lieux dans lesquels ils évoluent (les ambassadeurs, par les intérieurs élégants et les voyages en train entre lesquels ils naviguent). Dans d'autres cas, elles s'incarnent en des lieux spécifiques, caractérisés par le mouvement des groupes de personnes qui les animent (les salles privées des restaurants, habitées par la vie nocturne cachée d'écrivains et d'acteurs de théâtre).

Emma désire faire l'expérience de Paris et parcourir ses différents univers, mais de la petite ville de Normandie qu'elle habite, elle ne peut qu'imaginer faire partie de sa vie quotidienne. Les microcosmes sociaux qui la fascinent, qu'elle découvre à travers cartes, romans et livres de voyage, appartiennent donc pour elle à l'univers de l'imaginaire, plutôt que du vécu. Alors que dans les scènes allemandes et états-uniennes abordées par Leach et Haunss (2009) puis Silver et *al.* (2010),

des individus cherchent à atteindre à travers la pratique concrète de territoires un idéal incarné par certains modes de vie et valeurs (les scènes qu'ils décrivent servant avant tout à réaliser un mode de vie, à adapter à cette fin un milieu de vie), dans le cas des scènes parisiennes d'Emma, c'est aussi le territoire lui-même, incarné par des scènes spécifiques et un mode de vie spécifique, qui constitue l'idéal. Marchessault (2001) explore également le sens qu'elle confère à la scène à travers la vie et l'œuvre d'Andy Warhol, notamment en soulignant la façon qu'avait cet artiste de se situer à la frontière, c'est-à-dire de transcender les limites entre catégories, ce à la fois dans sa vie et dans son art. En ce sens, il a traversé certaines scènes établies et en a créé de nouvelles.

> He broke the rules, he crossed scenes: high art museum patrons with the transvestites and sex workers of 42nd Street, art and consumer culture, sexualities and genders [...] Warhol entertains the commodity status of everyday life, appropriates images from commercial culture, inhabits spaces and makes scenes. (Marchessault 2001, 65)

Si Flaubert crée des scènes dans son œuvre littéraire, celles d'Andy Warhol s'incarnent dans une expérience réelle de l'espace urbain new yorkais, à l'image de celles dépeintes par Leach et Haunss (2009) puis Silver et *al.* (2010). L'aspect scénique que Marchessault (2001) attribue à sa vie tient également à la façon dont celle-ci ressemble à un film, soit à une scène constamment documentée par une multitude de moyens : « tape recording all phone conversations, photographing all parties, subjecting everyone in the scene to a screen-test » (Marchessault 2001, 67). Elle met du même coup en lumière la théâtralité de l'univers d'Andy Warhol, dans lequel les membres de son entourage étaient des personnages.

Remy (1996) et Melé (2008) font également un usage peu structuré de la notion de scène au sein de leurs recherches sur la transaction sociale. Remy (1996) compare l'approche privilégiée au sein de ces recherches à la métaphore théâtrale de Goffman, qui propose des analyses de mises en scène. La transaction sociale peut ainsi être comparée à un jeu collectif où la scène renvoie au contexte dans lequel se déroule l'action. Un flou demeure toutefois : les scènes auxquelles réfère Rémy (1996) sont-elles des entités relativement durables dans le temps ou désignent-elles des constructions éphémères qui ne durent que le temps d'une situation donnée? Melé (2008) lui confère un sens très proche en se demandant dans quelle mesure les conflits et les controverses constituent des *scènes* de production territoriale. Il parle de « constructions de scènes locales de

débat » (Melé 2008, 8), puis de la façon dont certaines instances instaurent des scènes au sein desquelles peuvent être représentés les intérêts de différentes parties. Pour lui, la scène revêt une signification très proche d'un contexte d'échanges, d'un espace de débat, qui émerge pour une courte durée.

Si l'utilisation de la scène dans ces recherches sur la transaction sociale s'éloigne de la définition préconisée par Blum (2001), Marchessault (2001), Straw (2001), Leach et Haunss (2009) et Silver et *al.* (2010), pour qui elle désigne à la fois un groupe social et le contexte géographique puis temporel de ses pratiques, elle met tout de même en lumière l'importance de la métaphore théâtrale qui lui est inhérente. Ces travaux, employant métaphoriquement l'idée de scène, invitent à situer les projets qu'elle porte au centre de l'analyse, qu'ils soient d'ordre territorial ou social. De façon similaire, Porter (2001), parmi ses usages multiples de la notion, propose l'idée de cadres d'action d'échelles diverses, parlant tantôt d'une action spécifique du mouvement qui l'intéresse, l'*Ontario Coalition Against Poverty* (OCAP), de la scène urbaine ou encore de, « human-made scene par excellence » (Porter 2001, 180). Il examine le pouvoir transformateur de l'OCAP et de ses pratiques – « a body that (re)makes the scene whenever and wherever it appears » (Porter 2001, 181) – qui ont pour effet de transformer pour un temps le sens attribué à un lieu. S'intéressant aux mouvements sociaux comme Leach et Haunss (2009), Porter (2001) insiste toutefois davantage sur la façon dont l'OCAP occupe et se manifeste dans l'espace public, plutôt que sur la façon dont ses adhérents rendent certains lieux propres à l'incarnation d'un mode de vie partagé par les membres de groupes plus exclusifs. Si pour Leach et Haunss (2009) la lutte territoriale réside dans le fait d'avoir la capacité (ou non) de s'approprier certains lieux et d'en faire l'usage désiré, pour Porter (2001), cette lutte consiste plutôt à interroger et à changer le sens de lieux partagés plus largement par tous les citadins : l'espace public. Pour lui, « [the] urban is thus performed, necessarily theatrical, and exists only in as much as it is continuously done and redone » (Porter 2001, 181), puis le contexte d'action de l'OCAP est la ville en entier: « the city scene » (Porter 2001, 181).

1.1.2 La scène musicale et le rapport au territoire

Les travaux sur la notion de scène suggèrent donc de considérer des groupes d'individus rassemblés autours de valeurs ou de préférences communes et leurs pratiques territoriales comme des espaces de production de sens. L'appartenance à ces groupes permettrait notamment aux citadins de s'approprier la ville, puis éventuellement de s'y identifier. Plusieurs auteurs avancent que ces écrits sur la notion de scène, en abordant les modes de vie et les lieux desquels émergent certains mouvements culturels, ont offert une nouvelle manière de considérer le fait culturel en milieu urbain (Straw 1991, 2001; Silver et *al.* 2010). Si cette interaction d'individus, de lieux et de pratiques qui constitue la scène a surtout été appréhendée dans des contextes urbains réels, elle a également été abordée dans la fiction (Marchessault 2001).

Plusieurs auteurs réfléchissant sur la musique populaire se sont emparés de la notion de scène, notamment parce qu'elle permet d'analyser son lien au territoire. Les travaux ainsi développés peuvent d'ailleurs être mis en relation avec un ensemble d'écrits plus vaste qui a fait une place grandissante à la prise en compte de la musique dans l'étude des territoires. Citons à cet égard Guiu (2006), qui souligne que la musique est devenue un objet d'intérêt pour la géographie depuis son « tournant culturel » avec son ouverture aux *cultural studies* qui s'est amorcée au cours des années 1990 et qui a amené plusieurs chercheurs à réfléchir sur la relation entre musique, identité et territoires. Raibaud identifie ce tournant culturel comme le moment où s'est amorcée la prise en compte de la musique, mais également des arts et des médias, « comme vecteur[s] de représentations et [des] musiciens comme acteurs des processus de territorialisation » (2009, 3). Dans un même ordre d'idées, Hudson (2006) s'est interrogé sur la façon dont la musique contribue au processus complexe de la production des lieux et territoires. Selon lui, la musique contribue à définir ces entités complexes comme des :

> ensembles of material objects, people, and systems of social relationships embodying distinct cultures and multiple meanings, identities and practices. As such, places are contested and continually in the process of becoming, rather than essentialized and fixed, open and porous to a variety of flows in and out rather than closed and hermetically sealed. (Hudson 2006, 627)

Selon Hudson (2006), il convient ainsi de comprendre à la fois : (1) comment la musique parvient dans la première décennie du XXI[e] siècle à refléter et forger les spécificités des lieux et territoires, ce malgré nombre d'hypothèses qui associent la mondialisation de la musique et de la culture à la perte de celles-ci; (2) la dimension territoriale et multi-scalaire des nouvelles identités et appartenances que différents genres musicaux contribuent à construire; (3) puis la façon dont la musique est mobilisée dans certaines stratégies de requalification, de développement économique ou de redéfinition de l'image de territoires. En somme, tant en géographie qu'en études culturelles, plusieurs ont cherché à intégrer les dimensions matérielle et symbolique du territoire à des analyses de la transformation des production, diffusion et consommation musicales. À l'instar des différentes conceptions de la notion de scène de Marchessault (2001), les écrits s'intéressant à différentes scènes musicales ont ainsi abordé la façon dont le rapport au territoire se développe tant dans la pratique que dans l'imaginaire des territoires. Shank (1994) adopte pour sa part la perspective de l'expérience quotidienne pour décrire le rôle de la scène musicale dans la construction de l'identité d'Austin, au Texas. Il décrit notamment comment cette identité s'édifie dans l'association d'un style musical local avec des lieux spécifiques, donnant l'exemple du *progressive country* et du bar *Armadillo*, lieu clé dans l'analyse de plusieurs journalistes de l'univers musical d'Austin. Il souligne également que la création musicale en ce lieu est à lier à une longue histoire « that struggles to center the meaning of being Texan in the voices and the sung narratives of specific historical individuals representing certain groups » (Shank 1994, 20). Ainsi, les musiciens d'Austin renouvelleraient l'identité texane à travers leur performance musicale, que ce soit en déclinant des traditions bien ancrées ou, à l'inverse, par leur rejet. C'est donc notamment à travers diverses performances musicales que serait mise en évidence la nature distincte de cette ville par rapport à l'ensemble du Texas :

> the clubs of Austin began to function as cultural synecdoche. The cultural distinctions between the relatively liberal town of Austin and the remainder of the highly conservative state of Texas were represented and intensified in the beliefs and behaviours constructed and reinforced through musical practice. (Shank 1994, 15-16)

Citant les travaux de Debarbieux (1993), Guibert avance pour sa part que les adhérents de scènes musicales locales développent des représentations communes de la ville qu'ils habitent, organisées

autour de lieux clés à forte valeur symbolique. Kotarba et *al.* (2009) partagent un point de vue similaire dans leur étude sur les effets de la musique au sein de la culture latine (celle des pays d'Amérique centrale et du Sud comme le Mexique, le Costa Rica, la Colombie, les Caraïbes) et sur la vie quotidienne à Houston. Ils affirment en effet que la musique participe au développement de l'identification personnelle et qu'elle permet conséquemment de donner du sens à la vie quotidienne dans la grande métropole. « Whereas the concept of scene suggests the location in which music contributes to the ongoing experience of self, a comforting sense of place is the desirable outcome of participation in Latino music scenes » (Kotarba et *al.* 2009, 313). En somme, pour Guibert (2012) et Kotarba et *al*. (2009), l'adhésion à des scènes musicales et la participation aux pratiques collectives sur lesquelles elles s'édifient permettent à des individus de s'approprier certains lieux, de les transformer par les activités qu'ils y tiennent et dès lors de leur attribuer un sens qui leur est propre, et ainsi de trouver leur place dans différentes villes et différents territoires.

Pour Bennett (2002), la relation entre musique et territoire se développe parfois autrement. Il recourt à la typologie des *scapes* élaborée par Appaduraï pour exprimer les relations changeantes entre les dimensions physiques et sociales des paysages, ce alors même que les flux d'individus, d'innovations technologiques, de capitaux, d'informations et d'idées à l'échelle mondiale contribuent à les forger. Il s'intéresse tout spécialement à l'émergence vers le milieu des années 1990 d'un regain d'intérêt et du développement d'une nouvelle signification pour le *Canterbury Sound*. D'abord apparue à la fin des années 1960, l'expression désignait initialement la musique d'un ensemble de groupes jazz-rock et progressifs anglais, dont les Wilde Flowers, Caravan et Soft Machine. Bennett soutient que le *Canterbury Sound*, à la différence du *Seattle Sound* ou du *Philadelphia Sound*, qui associent des centres urbains à un son spécifique (respectivement le *grunge* et le *disco*), a d'abord servi à désigner le travail de musiciens en majorité basés à Londres qui n'adhéraient pas à un style musical spécifique.

Toutefois, l'expression a acquis une signification nouvelle parmi un réseau d'amateurs constitué en ligne à partir de la moitié des années 1990 : Calyx, un site internet basé en France et une des principales plateformes de dialogue et de diffusion pour ces amateurs, est fondé en 1996. Au fil de ses échanges, ce réseau a construit *a posteriori* un discours sur la musique produite par des groupes dont la période d'activité s'était terminée plusieurs années auparavant et sur son lien avec la ville

de Canterbury. Pour les amateurs, la musique des artistes associés au *Canterbury Sound* témoigne de leur cohabitation dans un même lieu: « their sharing of a locally situated sensibility […] found its expression through informal musical liaisons and their gradual maturation into more coherent expressions of song and instrumental improvisation » (Bennett 2002, 92). Bennett soutient toutefois que pareille relation entre musique et territoire s'avère davantage construite et imaginée au fil d'une écoute et d'une interprétation collectives que vécue et désirée au moment même de sa création.

Pour dépeindre ce phénomène, Bennett (2002) réfère aux les *mediascapes*. Ces *scapes* seraient le produit de l'association d'images et d'idées souvent hautement romantiques à des lieux spécifiques sur la base d'une diffusion virtuelle d'information sur le monde, et désignent ainsi « the multiple worlds which are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe » (Appaduraï 1990 dans Bennet 2002, 89). Bennett explique ensuite le processus d'émergence des *mythscapes,* issus de la transformation des *mediascapes*.

> This in turn becomes a primary form of experience for audiences who use the information received through the mediascape construct or build upon their existing ideas concerning particular places. Decontextualized images and information are recontextualized by audiences into new ways of thinking about and imagining places – the result of which is a *mythscape.* (Bennett 2002, 89)

La scène virtuelle, par une idéalisation d'images ancrées dans le passé et par la réécriture de la nature de la relation entre différents groupes de musiciens (selon l'auteur peu ancrée dans un réel vécu), a contribué à forger une représentation de la ville :

> in the case of the Canterbury Sound, via their musicalized discourse fans inscribe Canterbury's streets, pubs, venues and other urban spaces with their own fictive interpretations, the latter becoming a crucial touchstone for the fans' collective belief in the inherent link between the "Canterbury Sound" and the city of Canterbury. (Bennett, 2002, 91)

Si pour l'auteur, cette représentation est largement basée sur un mythe, il demeure qu'elle continue d'influencer bien des visiteurs de Canterbury, qui choisissent de fréquenter certains lieux devenus significatifs à travers les récits associés au *Canterbury Sound*.

Dans un même ordre d'idées, Bell (1998) aborde la nature virtuelle de la scène musicale locale de Seattle. S'il n'insiste pas sur l'influence des communications virtuelles entre amateurs dans la diffusion d'un paysage mythifié, il souligne le rôle de représentations forgées par la presse écrite dans l'association d'un son spécifique à la ville de Seattle – le grunge : « First, there never really was, and there is certainly not now, a "Seattle sound" contrary to the wishes and the hype of the popular press » (Bell 1998, 36). L'auteur explique ainsi comment, malgré la diversité des sonorités et des sous-genres musicaux ayant cours à Seattle lors des années 1990 – dont les représentants les plus connus furent Nirvana, Pearl Jam et Soundgarden – la presse leur a attribué des caractéristiques communes qui seraient à la base de ce *Seattle Sound* : le « bruit », c'est-à-dire le haut niveau de décibels et l'usage important de la pédale de distorsion; des productions humbles et modestes en vertu de budgets limités pour l'enregistrement et le montage, présentant donc sur disque un rendu très similaire à celui que les artistes présentaient en concert. Certains extraits de presse parlent ainsi non seulement d'une musique typique à Seattle, mais bien d'une représentation de la ville elle-même, susceptible d'influencer la nature de la production musicale locale.

> a collective sense of inferiority and isolation which, in a perverse, uniquely Northwest way, translates into artistic freedom. If there is no risk of success there is also no risk of failure, so you may as well do what you please. Seattle is not Los Angeles or New York. It's at the far edge of an enormous country hemmed in on all sides by mountains and water. It is beautiful, remote, claustrophobic. (Alden et Gilbert 1993, cités dans dans Bell 1998, 39)

Bell (1998) critique cette façon déterministe d'attribuer le succès qu'ont connu certains groupes basés à Seattle aux seuls traits caractéristiques de la ville. Il ajoute que l'existence de fortes traditions musicales locales ne peut à elle seule expliquer le succès qu'obtiennent certains artistes ou réseaux localisés d'artistes à des moments donnés: « Geographically specific prior musical traditions seem to count for little : some of the places where there are actually lively "scenes" have long and strong music histories; others do not » (Bell 1998, 41). Selon lui, les individus mandatés par les grandes compagnies de disque pour dénicher les talents dans différentes villes seraient

davantage déterminants dans l'émergence du succès musical que les caractéristiques du territoire d'origine ou de résidence des musiciens.

Bien que Bell (1998) nuance ainsi l'importance accordée aux récits des médias sur les villes pour mieux comprendre le succès que connaissent certains artistes ou milieux musicaux localisés, il demeure que de tels écrits, en s'appuyant sur des représentations territoriales arrêtées, sont susceptibles de nourrir l'imaginaire de certaines villes, voire de musiciens et d'amateurs qui s'y identifient. Ils participeraient donc à la relation entre musique et territoire inhérente à la notion de scène, tout comme les récits issus des communications en ligne entreprises par les amateurs de certains genres musicaux (Bennett 2002). L'idée de scène musicale renvoie ainsi à de multiples façons d'être en relation avec le territoire. Elle implique à la fois le déploiement de pratiques musicales diverses permettant à des individus de faire leurs certains lieux, puis la production d'images révélant et forgeant la spécificité de ces territoires.

Si plusieurs auteurs ont réfléchi sur les dimensions vécues et imaginaires qui définissent la relation entre musique, territoire et identité, Hudson (2006) explore lui les dynamiques scalaires inhérentes à cette dernière. En effet, bien que l'échelle locale et l'expérience de la ville aient souvent été privilégiées dans les travaux sur les scènes (Shank (1994); Bell (1998); Bennett (2002); Stahl (2003); Kaiser (2009); Kotarba et *al.* (2009); Guibert (2012)), évoquant tant l'intimité de la communauté et que la fluidité de la vie urbaine cosmopolite, au sein de certaines recherches, l'idée de scène renvoie à des phénomènes qui se déploient à des échelles plus variées: « "Scene" is used to circumscribe highly local clusters of activity and to give unity to practices dispersed throughout the world. It functions to designate face-to-face sociability and as a lazy synonym for globalized virtual communities of taste » (Straw 2001, 248).

C'est dans cette perspective que Guibert (2007, 2012) introduit l'échelle locale et la prise en compte des représentations du territoire des acteurs de la production musicale dans son analyse de scènes locales ayant émergé dans différentes villes de l'Ouest de la France. Guibert veut ainsi contribuer à intégrer l'échelle locale à une analyse de l'industrie musicale française jusque là presqu'exclusivement nationale. Il soutient en effet qu'à l'échelle de la scène, et donc du territoire local, des innovations culturelles émergeraient de pratiques communautaires, qui influenceraient

ensuite les industries culturelles, soit ces univers plus normés et formels qui se déploient à l'échelle nationale, voire continentale. De façon similaire, la mobilisation de la notion de scène est pour Kaiser (2009) l'occasion de lier des pratiques locales, appréhendées à l'échelle de la ville et de l'individu, à des politiques culturelles publiques qui s'élaborent à l'échelle nationale, que ce soit en contexte canadien (et plus spécifiquement québécois), australien, ou français.

Peterson et Bennett (2004) suggèrent, pour leur part, en mettant en lumière les relations entre scènes musicales locales, translocales et virtuelles, que toute scène possède presque toujours une dimension multi, voire transcalaire:

> we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways to that come to represent the local scene. (Peterson et Bennett 2004, 8)

Ces auteurs soulignent ainsi que toute scène locale est en relation avec d'autres scènes similaires qui prennent racine dans d'autres localités éloignées. Et c'est pareille association de scènes locales qui entretiennent des rapports à travers des enregistrements, des groupes, des magazines ou encore à travers des réseaux d'amateurs (*fans*), sur la base du partage d'un genre musical et d'une aspiration à des valeurs et un mode de vie spécifiques, qui constitue la scène translocale. Peterson et Bennett (2004) identifient enfin un dernier type de scène dont l'émergence serait grandement liée à la croissance des communications par internet: la scène virtuelle. Tout comme les participants des scènes translocales, ceux des scènes virtuelles se localisent dans une multitude de lieux éloignés physiquement. Cependant, c'est avant tout à travers leurs échanges en ligne qu'ils participent à la construction d'une même scène.

Il convient toutefois de se demander, à la suite de Blum (2001), comment se situent les acteurs des scènes musicales (qui regroupent à la fois musiciens, producteurs, gérants, diffuseurs, observateurs et public (Peterson et Bennett 2004; Adamek-Schyma 2006; Crozat 2008; Guibert 2007) au sein de territoires et de ceux qui les habitent, c'est-à-dire si leurs expériences puis leurs représentations de la ville se distinguent, ou pas, de celles de ses autres habitants et acteurs. À cette fin, nous nous

sommes intéressée à un ensemble d'écrits qui examinent la dimension territoriale de l'identité indivuelle et groupale puis l'identité à proprement dit des territoires. Ce faisant, nous chercherons à mieux comprendre comment les scènes musicales se situent au sein de différentes villes. Plus précisément, nous explorerons leurs négociations et tactiques territoriales puis d'autres stratégies façonnées par le bas et à travers la production d'images et de récits largement partagés.

1.2 L'identité territoriale : les relations entre individus, groupes et territoires

1.2.1 Les identités des individus et des groupes et leurs rapports aux territoires : de l'expérimentation aux représentations du territoire

Les écrits sur les scènes ont illustré que le partage de valeurs ou de préférences culturelles fait partie des multiples dimensions sur la base desquelles se construit l'identité des individus et des groupes (Kotarba et *al.* 2009, Silver et *al.* 2010), tout comme, par exemple, les dynamiques de classe et l'appartenance ethnique puis linguistique. Les travaux de certains auteurs ont de plus illustré le fait que ces préférences culturelles, plus spécifiquement lorsque musicales, contribuent à ancrer les appartenances et les identités au sein de lieux et territoires. Elles participeraient donc à la définition d'identités d'individus et de groupes qui se (re)présentent selon des rapports de similitudes et de différences, réelles ou imaginées (Lazzarotti 2004), et ce, tant dans la société que dans l'espace (Di Méo 2004). Rollero et de Piccoli (2010) font d'ailleurs valoir l'importance de la relation entre l'identification aux lieux et l'identification sociale, alors que la première concerne la catégorisation de soi sur la base de l'appartenance à un groupe *localisé*.

Selon plusieurs géographes, les identités sont en effet tributaires d'un contexte duquel elles ne peuvent jamais réellement s'affranchir. Il en est ainsi car les identités ne sont pas immuables, mais plutôt des constructions perpétuelles, ancrées dans une diversité d'enjeux qui marquent une époque donnée (Di Méo 2004). Ainsi, les identités personnelles, lorsque l'expérience des lieux et les trajectoires territoriales participent de l'exercice de prise de conscience et dès lors d'affirmation de soi, desidentités collectives, ce lorsque l'adhésion volontaire de différents individus à un collectif puise dans la configuration spatiale ou le support matériel de son existence une place centrale dans son identification, puis des identités sociales, cette fois lorsqu'une identité est assignée à un groupe

de l'extérieur sur la base de son ancrage territorial, constituent autant de dimensions géographiques à toute question identitaire (Debarbieux 2006).

D'autres auteurs font valoir que le mode de vie contemporain est de plus en plus caractérisé par des individus à la mobilité croissante, et qui donc seraient moins ancrés dans un territoire unique (Gervais-Lambony 2004; Di Méo 2004, 2007; Vanier 2008). Ils soulignent toutefois que l'ancrage territorial de ces derniers n'est pas tant moindre quetransformé. L'individu, plus mobile, se définirait en effet dorénavant à travers une territorialité faite d'un espace de vie (l'espace des déplacements réguliers) et d'un espace vécu (l'espace non seulement de ses pratiques, mais aussi de ses représentations et de son imaginaire) qui comportent une multiplicité de lieux, et ce davantage que jamais auparavant (Di Méo 2007). À travers cette mobilité accrue, tant par sa fréquence que par sa vitesse, les individus seraient constamment sollicités et appelés à se (re)définir en relation avec une multitude de contextes géographiques et sociaux. Au fil de leur histoire géographique, ces contextes tantôt se succèdent, s'additionnent ou encore n'ont aucun impact, puis à chaque moment, certains d'entre eux coexistent à travers la mémoire et l'imaginaire. Par cette multiplicité de choix, les liens familiaux et l'héritage auraient un poids relatif moindre dans l'identification individuelle, et les identités forgées témoigneraient d'un maillage plus vaste et d'un nombre plus grand de référentiels.

Selon Di Méo (2007), ces contextes dans lesquels évoluent les individus sont d'ailleurs de plus en plus urbains, ce qui poserait des conditions particulières pour la construction des identitées et de leur relation au territoire. Pour lui, la ville se distingue en effet par « sa variété intrinsèque et par ses innombrables repères sensibles et vécus qu'elle étale, par les "affordances" qu'elle sème dans le champ des perceptions individuelles » (2007, 81). Ses lieux, territoires et paysages « s'imprègnent d'un sens social très puissant tenant à la forte densité humaine et mémorielle de ces espaces » (2007, 69), ce qui offre tant un grand potentiel qu'un grand défi pour la construction identitaire de ses habitants et accentue le rapport entre identité et territoire. Cette condition territitoriale sans cesse interpellée de la vie urbaine contribue à élargir le champ des possibles pour l'identification des individus et des groupes. La ville constituerait ainsi depuis quelques décennies le lieu par excellence de la cohabitation de multiples valeurs et modes de vie (Silver et al. 2010), soit autant de facettes qui s'avèrent centrales dans la définition de nos appartenances, attachements

et affiliations[4]. Pour Silver et *al*. (2010), dans les sociétés post-industrielles contemporaines, les valeurs et modes de vie gagneraient d'ailleurs en importance par rapport aux catégories d'identification traditionnelles que sont par exemple les classes sociales ou la religion.

Hoyaux (2009) introduit ainsi certaines distinctions entre les relations personnelles et collectives qu'ont les habitants envers l'environnement qu'ils perçoivent, s'approprient et auquel éventuellement ils s'identifient. Il avance que ces relations se développent entre une réalité objective et matérielle, d'une part, et une intentionnalité subjective d'autre part. La représentation de leur environnement serait à la fois moins que la réalité objective « car nous réifions notre perception sur les éléments, des formes, que nous avons appris à voir, à mémoriser, par le biais des représentations socio-spatiales qui sont liées à notre insertion en un lieu, en un groupe » (Hoyaux 2009, non paginé), et plus que cette dernière, « car nous créons par notre imagination un sursum de sens qui nous renvoie à une expérience, à un vécu personnel » (*idem*).

La dimension territoriale des identités implique donc une relation mutuelle entre objet et sujet – entre les lieux et territoires d'une part, et le sens qui leur est attribué par les invidus et groupes d'autre part. Elle se déploie en effet du sujet à l'objet, « car le sujet est porteur de représentations socio-spatiales qui donnent des significations particulières aux objets appréhendés » (Hoyaux 2009, non paginé), et de l'objet au sujet, car certaines des fonctions prêtées au territoire sont porteuses de significations symboliques, qui renvoient à l'expérience vécue d'ordre individuel et collectif, ou encore sémiotiques, qui renvoient elles à des normes et images diffusées par le groupe ou la société.

Hoyaux (2009) avance de plus que notre territorialité, qui correspond à l'ensemble des relations au territoire de chacun, autant vécues qu'imaginées, aurait notamment pour vocation de transcender l'opposition entre les deux systèmes territoriaux qui la définissent :

> le système territorial "espace" […] unifie les étendues en normant les significations données aux choses et portées par les populations de la société tout entière […] et le système

[4] Le détail de ces trois finalités identitaires sera présenté au chapitre 7.

> territorial "lieu" […] réifie le sens donné par les individus du fait de leur insertion localisée dans des groupes restreints à caractère identitaire et sécuritaire. (Hoyaux 2009, non paginé)

Il ajoute que ces systèmes territoriaux « espace » et « lieu » réfèrent à deux schèmes polarisés de représentations socio-spatiales : les unes de type sociétal et les autres de type groupal. Les représentations de type groupal sont générées *par*, *pour* et *dans* des groupes formés à travers leurs socialité et intersubjectivité. De tels échanges amènent les individus à développer des références partagées pour comprendre le milieu où ils vivent, et pour le signifier communément, à la fois sur les plans social et spatial (Hoyaux 2009). Les représentations de type sociétal sont elles propres à l'ensemble d'une société et sont forgées par la composition interactive de représentations groupales ou encore par l'intégration sociale de schèmes autonomes, d'ordre culturel et anthropologique. Les archétypes et les mythes y tiennent une place importante, notamment car elles se définissent sur un horizon temporel plus long.

Il nous apparaît pertinent de lier les réflexions de Hoyaux (2009) et de Di Méo (2004) aux propos de Bélanger (2005), qui conçoit l'imaginaire urbain comme un terrain de contestation sur lequel des représentations vernaculaires de la ville (issues d'une logique *bottom-up*, proches de l'expérience des quartiers) en rencontrent d'autres spectaculaires, davantage issues d'une logique *top-down* et d'acteurs institutionnalisés. Ces représentations se rencontrent, s'influencent, entrent parfois en conflit et occupent des places variables dans les images dominantes de la ville à un temps donné. En effet, si - pour reprendre les mots de Hoyaux (2009) - les représentations de type sociétal peuvent naître de l'agrégation de représentations de type groupal, tous les groupes et individus ne sont pas égaux dans leur capacité à produire un sens qui serait ensuite reconnu par les habitants et acteurs de l'ensemble d'une ville. Bélanger critique par ailleurs la limitation de l'imaginaire urbain à « une variété de récits de toutes sortes qui ont pour caractéristique principale d'être démocratiques et démocratisants, c'est-à-dire qu'ils impliquent la possibilité pour tout citoyen de s'y raconter et de participer à un processus ouvert et égalitaire de représentation symbolique de la ville » (2005, 16).

Si certains avancent que la production territoriale du début du XXI^{e} siècle implique surtout des formes virtuelles, créant des relations au territoire basées sur l'imaginaire davantage que sur la

pratique réelle (Di Méo 2004), et que l'imaginaire social impose ses représentations en influant sur l'expérience individuelle (Brunet 1990), d'autres font valoir que l'expérience concrète du territoire est génératrice d'appropriation, de symbolisation et d'identification. C'est ce que souligne notamment Kärrholm (2007), qui propose une typologie de la production territoriale à l'échelle des pratiques selon divers degrés d'intentionnalité. Cette production peut prendre la forme de tentatives délibérées de marquer ou délimiter un territoire (que l'auteur nomme tactiques et stratégies territoriales), être le résultat non prémédité de pratiques ordinaires et établies d'une portion de territoire par un individu ou un groupe (appropriation territoriale), ou encore l'association de l'extérieur d'une portion de territoire à un ou des usages ou usagers spécifiques (association territoriale).

Dans un même ordre d'idées, Duff (2010) s'intéresse au rôle des pratiques de négociation et de transformation des lieux sur la définition de soi et des appartenances. Il relate notamment la façon dont les jeunes de Vancouver cultivent des *thick places*, soitdes lieux riches de charge affective et de sens qu'ils considèrent particulièrement propices à l'ancrage d'appartenances −en dehors de l'ordre et de la routine propres aux lieux associés à un usage formel. Duff (2010) exprime comment les jeunes négocient et transforment ces lieux pour leur donner leur propre sens, puis comment ils réussissent à transformer des « thin or designated spaces » en « dynamic thick places » (Duff 2010, 81) à travers le déploiement de leurs pratiques de sociabilité dans des espaces interstitiels. Petcou et Petrescu (2005) abordent également la capacité des individus à produire de la localité en ville. Ils soulignent que malgré la présence d'imaginaires dominants et colonisateurs en ville (forgés par les promoteurs immobiliers, pouvoirs municipaux et autres acteurs officiels de l'aménagement), l'action des sujets permettrait l'existence de lieux qu'eux seuls signifient, un phénomène tout particulièrement sensible dans les interstices urbains, lieux délaissés, ou portions d'espace « qui [résistent] encore, du moins temporairement, aux politiques foncières de l'aménagement » (Petcou et Petrescu 2005, 78), disponibles pendant un temps donné pour accueillir des usages et sens alternatifs.

Les travaux de Morelle (2006) puis de Chamlee-Wright et Storr (2009) soulignent eux que si certains habitants parviennent ainsi à s'approprier des portions de territoire à travers divers processus de négociation, la mise en œuvre de ces derniers ne s'effectue pas sans contraintes.

Morelle (2006), se penchant sur les pratiques de jeunes de rue de deux villes africaines (Yaoundé et Antananarivo), démontre que ces derniers peinent à se forger une place qui soit reconnue par ses autres habitants. Contraints au mouvement constant, ils peinent à s'inscrire de façon durable dans la ville, à y établir des ancrages, à y laisser des traces, bref à réellement habiter ces deux villes. Cette auteure soutient que pour s'ancrer quelque part, pour s'approprier un territoire, il faut que la place qu'on revendique soit reconnue par autrui. Un constat similaire se dégage de la réflexion de Chamlee-Wright et Storr (2009) sur l'expérience post-Katrina de deux groupes d'individus originaires du quartier du Lower Ninth Ward de la Nouvelle-Orléans : un premier demeuré dans la ville après l'ouragan, malgré les dommages causés à leur quartier, puis un deuxième relocalisé à Houston, au Texas. L'expérience des individus relocalisés révèle que les pratiques qui faisaient partie intégrante d'un mode de vie typique à leur ville d'origine ne sont plus reconnues dans leur ville d'accueil et même parfois perçues comme déviantes.

> Without Houston-based relatives and friends available to mediate relationships between Katrina evacuees and native Houstonians, for exemple, New Orleanians had to read the new context on their own, no doubt frequently reading the context in such a way that emphasized their status as outsiders. (Chamlee-Wright et Storr 2009, 626)

De telles expériences indiquent que la singularité des villes se construit notamment par des pratiques habitantes qui sont propres à ses habitants.

D'autres auteurs se sont intéressés à la façon dont les artistes pratiquent et s'approprient les territoires urbains, réfléchissant notamment sur leur capacité à définir ce faisant leur devenir. À cet égard, Zukin (1982, 1995) a entrepris une réflexion pionnière sur le rôle des artistes en ville et sur la relation entre culture et capital à une époque de grands changements économiques. Elle relate comment les artistes, à partir des années 1970, se sont trouvés au centre de l'émergence et de la montée en popularité d'un mode d'habiter basé sur la réappropriation et la conversion de bâtiments industriels, le *loft living*. Au sein de la ville post-industrielle, une nouvelle identité s'est exprimée autour de l'occupation de ces lofts, convertis en ateliers et résidences d'artistes, ou encore en lieux de rassemblements et de performance diverses. Cette identité, en corollaire au *settlement identity* de Feldman (1990), fait référence à un type d'habitat spécifique et au mode de vie unique qui y est associé. Comme le souligne Lloyd (2002, 2004) dans son étude de Wicker Park à Chicago, cette

identité autre s'est développée avec la transformation d'anciens quartiers industriels sur les plans à la fois matériel et symbolique. Selon Lloyd, les artistes se distingueraient des autres citadins par leurs ressources et leurs aptitudes, tout particulièrement adéquates pour entreprendre cette double transformation du territoire car capables de revaloriser rapidement et à fort peu de frais des espaces laissés vacants à la suite de vastes changements économiques. Cette requalification artistique d'infrastructures et de quartiers industriels a d'ailleurs été documentée dans d'autres villes états-uniennes (Lloyd 2002, 2004), canadiennes (Bain 2003, 2004; Bellavance et Latouche 2008) ou européennes (Raffin 1996; Grésillon 2008; Andres et Grésillon 2011).

Pour Zukin (1982, 1995), dans le cadre de ce mouvement d'appropriation/conversion, les artistes constituent toutefois des agents passifs davantage que des acteurs actifs de la transformation des villes caractéristique de l'époque post-industrielle. En effet, pour reprendre les propos de Ley (2003), qui propose d'appliquer les relations entre capital économique et capital culturel telles que conçues par Bourdieu au rôle des artistes dans le processus de gentrification, c'est grâce au capital culturel dont ils disposent que les artistes auraient le pouvoir de transformer la valeur symbolique de certains quartiers. Cette valorisation sur le plan symbolique attirerait ensuite le capital économique, complétant: « the movement of a product, and indeed a place, from junk to art and then on to commodity » (2003, 2528). La valorisation de ces quartiers et de leurs transformations subséquentes par des acteurs économiques aurait pour effet de déplacer les artistes vers d'autres quartiers à « coloniser », selon un cycle appropriation-valorisation-gentrification-stérilisation, inéluctable selon Zukin (1982, 1995), Ley (2003), puis Grésillon (2002).

Ambrosino reconnaît lui un rôle d'acteurs actifs aux artistes en ville en soulignant leur capacité à (re)créer du territoire. Pour lui, ces derniers ont ce rôle dès lors qu'est reconnue leur capacité « de formuler des choix, de mobiliser des ressources et d'agir collectivement dans le sens de leur intérêt » (2013, 35). S'appuyant sur l'exemple de Soho, Ambrosino souligne que certains artistes réussissent même à pérenniser leur inscription territoriale en devenant propriétaires. Bellavance et Latouche (2008) puis Bain (2003, 2004) s'intéressent également aux stratégies que déploient les artistes visuels pour occuper certains lieux ou portions spécifiques de Montréal et Toronto. Bellavance et Latouche (2008) mettent par exemple en lumière la façon dont il importe pour plusieurs artistes d'installer leur production dans des bâtiments phares en arts visuels, ce afin

d'inscrire leur identité professionnelle dans le paysage urbain. Bain (2003, 2004) explore elle la relation complexe au territoire de l'artiste, qui s'ancre d'abord dans l'atelier, lieu central de l'expression de son identité professionnelle, pour ensuite s'exprimer au sein de divers quartiers torontois, puis la ville dans son ensemble. Elle souligne que l'artiste est en mesure de déployer des stratégies pour s'inscrire de façon visible ou invisible dans le territoire. Ces stratégies s'incarnent parfois dans le type de bâtiment qu'ils occupent, sinon dans les quartiers qu'ils fréquentent en vertu de centralités artistiques établies ou de territoires encore à coloniser, à transformer. Bien qu'elle reconnaisse, à l'instar de Zukin (1989, 1995), Lloyd (2002, 2004) et Ley (2003), la capacité des artistes à transformer des quartiers sur le plan symbolique, Bain leur prête encore le pouvoir d'inscrire leurs pratiques à travers des quartiers divers, dont le statut de quartier artistique est plus ou moins officialisé, plus ou moins visibles aux yeux de l'ensemble des habitants de Toronto.

Cohen (1995) s'intéresse elle à la façon dont la musique fait partie des multiples moyens qui permettent à Jack, un aîné de confession juive, de trouver sa place à Liverpool, d'y développer son identité. La musique lui permet notamment de tisser des liens non seulement avec des membres de la communauté juive qui, comme lui, habitent cette ville, et plus précisément le quartier de Brownlow Hill, mais également avec une communauté juive plus large. Par exemple, la musique Yiddish permet à Jack - comme à d'autres membres de sa communauté - de maintenir des liens avec l'Europe de l'Est ou encore de forger des relations avec d'autres lieux : « from the 1920s onwards, various Hebrew songs were used to forge relations with another home or promised land and to express Jewish nationalism » (Cohen 1995, 439). La musique Yiddish contribue ainsi à une identification qui renvoie à des échelles multiples : « Whilst music defines a sense of "this place", it also marks relations of kinship, alliance and affinity with places elsewhere » (1995, 439). Cette musique lie donc Jack à des lieux au sein desquels s'inscrivent ses pratiques territoriales, tout comme à des lieux envers lesquels sa relation tient de l'imaginaire, du virtuel. Elle lui permet encore d'ancrer son appartenance dans un temps qu'il n'a pas vécu. Cohen (1995) propose ce faisant de réfléchir au rôle et aspirations de la communauté juive à Liverpool, explorant notamment la façon dont cette ville est en mesure de s'inscrire dans son identité. En effet, si nous avons examiné dans la présente section la façon dont les habitants, par leurs pratiques, sont en mesure de s'approprier différents territoires urbains en vertu de lieux qu'ils investissent tout particulièrement

de sens, ces territoires sont également porteurs d'une identité plus large, construite au fil du temps par la contribution d'acteurs plus diversifiés. Soit une autre identité qu'il nous faut dès à présent aborder.

1.2.2 L'identité des villes : récits évolutifs et contestés

S'intéressant aux différentes fonctions identitaires des territoires, Debarbieux (2006) souligne que l'une d'entre elles évoque la nature distincte des entités géographiques selon leurs échelles, qu'elles soient villes, régions, ou encore nations. Cette scalo-identité incarne les « interrogations que les géographes ont formulées sur l'individualité, la singularité, voire la "personnalité" des entités géographiques – lieux, pays et régions notamment – pour peu qu'ils aient réfléchi aux conditions et aux modalités de leur persistance dans le temps » (2006, 341). Il affirme également que cette dimension de l'identité géographique correspond à l'acception la plus ancienne, mais également la plus délaissée de la notion. Elle est une identité ontologique, qui correspond à l'idée qu'une chose reste foncièrement elle-même malgré les changements qu'entraînent le temps qui passe. Bien que l'identité d'entités géographiques d'échelles diverses, et notamment des villes, intègrent des éléments de permanence, ces scalo-identités s'avèrent également évolutives. Impliquant l'apport d'une diversité d'acteurs au fil d'époques successives, des acteurs pouvant leur prêter sens et fonctions identitaires ou symboliques divergentes, ces dernières sont donc susceptibles d'être contestées (Paasi 2002, 2003, 2013; Bélanger 2005; Hudson 2006; Éthier 2013). Di Méo n'avance-t-il pas à cet égard, faisant référence à la complexité propre à chaque territoire, notamment en raison de l'intrication de ses référentiels, qu'« il ne faudrait pas considérer l'espace géographique comme un plan, un écran passif sur lequel s'inscriraient ou se projetteraient des formes symboliques, représentatives de territoires identitaires » (2004, 351)?

Paasi (2002, 2003) soutient que l'identité régionale est exprimée de façon implicite depuis longtemps en géographie, surtout en référence à la « personnalité » des régions et à la relation entre elles et leurs habitants. Selon lui, on peut définir les identités régionales comme des: « collective narratives on who and what "we" and "our region" are and how these differ from others » (Paasi

2003, 146)[5]. Ces récits reposent sur une grande diversité d'éléments : le paysage, l'environnement bâti, la culture, l'ethnicité, les dialectes, les dynamiques économiques, les relations centre/périphérie, l'histoire, les utopies ou encore les nombreux débats autour de la construction de l'identité des individus, des groupes puis des communautés. Paasi (2013) souligne de plus que ces identités peuvent référer au fait que la région est une entité géographique délimitée (*bounded*), et qu'une identité spécifique, nourrie de caractéristiques multiples relatives à son environnement bâti, sa culture ou son économie, la distingue d'autres territoires.

D'autre part, les identités de ces entités territoriales peuvent être appréhendées selon une perspective relationnelle en s'intéressant davantage aux différents processus spatio-temporels qui ont inscrit cette région au sein de différents réseaux qui se déploient au-delà de ses frontières. Paasi souligne de plus que l'identité régionale est toujours contestée, liée qu'elle est à des relations de pouvoir : « people occupy different positions when making and reproducing spatial representations and boundaries or social distinctions between us and the others » (2003, 146). Cela étant, il convient de se demander de l'*identité de qui* on parle lorsqu'on aborde l'identité régionale. De celle créée par ses habitants ordinaires, et qui émane donc du lieu et de l'échelle de l'expérience ? Ou plutôt d'une identité dessinée ou prescrite à une plus vaste échelle, voire de manière totalement abstraite et donc a-territoriale par les scientifiques, politiciens, administrateurs, entrepreneurs ou activistes culturels?

De telles interrogations sur la capacité des individus, groupes et institutions à participer à la narration de l'identité régionale rejoint celle de Bélanger (2005) qui conçoit l'imaginaire urbain comme un terrain de conflits, de récits concurrentiels reposant sur des éléments tantôt vernaculaires (issus des pratiques habitantes), tantôt spectaculaires (issus des stratégies déployées par les pouvoirs publics pour projeter une image spécifique). L'auteure écrit à ce propos que « [tout] récit n'est pas retenu comme signifiant dans la relation collective entre le vécu d'une ville et ses représentations. Tout récit n'est pas non plus signifiant dans ce qui devient pour un moment

[5] Si la réflexion de Paasi sur l'identité territoriale réfère à l'échelle de la région, elle s'avère à notre sens tout aussi pertinente à l'échelle de la ville. En effet, nous y retenons surtout la façon dont l'auteur définit cette identité comme un récit produit par une multiplicité d'acteurs, soit un processus qui a également cours à l'échelle de la ville. Nous la considérons également importante puisqu'elle décrit la façon dont une identité forgée au fil du temps appartient à une portion de territoire.

l'essence de la ville » (Bélanger 2005, 16). Des relations de pouvoirs seraient donc à l'œuvre dans la constitution des identités collectives et urbaines, puis tous les acteurs ne seraient pas égaux dans leur capacité à influencer les récits largement partagés qu'elles constituent.

À cet égard, Éthier (2013) considère, dans le cadre de son analyse de l'architecture iconique à Toronto, l'identité torontoise comme un imaginaire en constante évolution, construit au fil de plusieurs couches de sens successives. Il présente 6 caractérisations emblématiques ayant servi à qualifier la ville de la dernière décennie du XVIII^{e} siècle à la première des années 2000. À l'instar de Paasi (2002; 2013), ces « couches » de l'imaginaire identitaire torontois renvoient selon lui à sa nature politique de territoire bordé de limites, et d'autre part à sa nature relationnelle puisque cherchant constamment à se situer par rapport à d'autres, que ce soit au sein d'un réseau de villes pour y avoir une position avantageuse dans le système économique mondial (Sassen 1991; Knox et Taylor 1995; Taylor 2004) ou encore au sein d'un ensemble de villes accordant une place centrale à la culture dans leur stratégie de requalification (Florida 2002). Pour Éthier (2013), le récit identitaire torontois s'est surtout bâti par la contribution des différents maires de la ville (de William Howland dans les années 1880 à David Miller au début des années 2000), de journalistes écrivant dans des quotidiens ou des magazines (*Harper's Magazine, Fortune Magazine, National Geographic*), d'intellectuels publics (Jane Jacobs), d'écrivains locaux (Margaret Atwood) ou d'étrangers de passage dans la ville (Charles Dickens, Ernest Hemingway), participant tous, de manière directe ou indirecte, au débat public. Plusieurs chercheurs explorent et nuancent de tels récits, y participant même à leur manière.

La série des *metropolitan portraits*, dirigée par Martin (ses différents volumes sont publiés durant la première décennie des années 2000), propose diverses synthèses de récits identitaires de plusieurs villes états-uniennes, rédigées par des chercheurs en études urbaines et en géographie. Les auteurs des différents volumes de la série ont choisi d'exprimer les singularités de ces villes en intégrant des dimensions variées, que ce soit leur vie culturelle, leur vie civique et institutionnelle, leur paysage ou encore les caractéristiques de leur population. Ford (2005) bâtit ainsi son portrait de San Diego sur le contraste entre deux unités de paysage aux modes de vie spécifiques – les *lifestyle zones* – articulées autour des montagnes, d'une part, et de l'océan, de l'autre; Abbott (2001) propose un portrait du Greater Portland qui met en évidence le rôle

d'institutions médiatrices des tensions entre environnementalisme et valeurs urbaines de son gouvernement local particulièrement fédérateur; Gober (2006) démontre que la nature distincte de Phoenix s'articule autour de l'idée de conquête, qui se manifeste à la fois par la raison pour laquelle de nombreux migrants choisissent de s'y installer pour y commencer un nouveau cycle de vie, soit dans un esprit de recommencement, et par la manière dont la ville s'avère en lutte constante face à la rudesse et à l'incertitude de l'existence dans le désert; Nijman (2011) soutient lui que l'esprit de Miami repose sur l'idée de *transience* – de l'éphémère, du temporaire – ce en raison du rôle séducteur que Miami a joué pour de nombreux visiteurs et migrants (au début du XX^{e} siècle en provenance surtout du nord de l'Amérique, puis de l'Amérique latine, pour finalement étendre son attractivité au-delà des Amériques) qui sont toutefois peu nombreux à s'y établir à demeure.

Si tous les acteurs ne sont donc pas égaux dans leur pouvoir de contribuer à l'identité des villes, plusieurs auteurs ont reconnu la capacité des arts et des artistes à façonner de nouvelles images et représentations des villes, en mobilisant notamment le processus d'artialisation. À ce propos, Bédard (2008), dans son analyse del'utilisation de poèmes d'Alfred Desrochers dans les débats autour d'un projet de privatisation du parc national du Mont-Orford, convoque deux définitions distinctes de l'artialisation afin de faire valoir la façon dont la littérature peut influencer l'imaginaire collectif et le rapport qu'une population entretient avec son territoire. Il souligne d'abord que selon Roger, la culture surdétermine notre rapport au territoire, un territoire qui ne deviendrait « important qu'une fois retenu – et encore ce ne sont pas toutes ses constituantes qui sont recevables et dignes d'être sélectionnées – et sublimé par l'art » (1997, cité dans Bédard 2008, 533). De façon différente car non hiérarchique, pour Girardin, « la culture nous permet de rétablir nos rapports d'interdépendance au territoire » (1979, cité dans Bédard 2008, 528). Pour ce dernier l'art, à travers son pouvoir évocateur, illustrerait la relation étroite, de co-constitutionnalité, entre homme/nature, espace/société et territoire/culture. Bédard souligne que le recours aux poèmes de Desrochers dans la mobilisation autour du projet de privatisation témoigne d'un processus d'artialisation normatif et élitiste (tel que décrit Roger), illustrant le fait qu'aujourd'hui, « la domination des valeurs matérialistes et individualistes succéderait à celle des valeurs esthétiques pour ne pas dire esthétisantes, naturalistes ou régionalistes où seuls les paysages remarquables prévaudraient » (2008, 533). Dans un tel contexte, ce qui importe ne serait plus ce qui émane du

lieu et propre à caractériser sa population (parce que trop commun ou ordinaire), mais plutôt les seules perceptions et représentations, exclusives, « de la nouvelle rectitude artistique, environnementaliste ou patrimonialiste » (Bédard 2008, 533). Il avance qu'un processus d'artialisation plus près de celui que développe Girardin (1979) permettrait davantage de restituer à l'art et aux artistes leur sensibilité et leurs moyens afin de dévoiler certaines dimensions difficilement exprimables autrement de notre territorialité, et de nourrir l'originalité d'un lieu et le sentiment qui nous lie à lui.

Les travaux de chercheurs qui se sont intéressés à la contribution de la littérature aux images et représentations des villes mettent justement en lumière que l'écriture de fiction s'appuie parfois sur des images existantes de la ville, leur conférant alors une force et une visibilité accrues, voire en propose parfois de nouvelles. À cet égard, Brosseau (2008, 2010, 2011) soulève que l'œuvre littéraire (autobiographique) de Bukowski s'est distinguée des autres fictions campées à Los Angeles en développant un imaginaire de ses bas-fonds, rendant ainsi visible une réalité de la vie dans cette ville jusque-là peu connue. En effet, la fiction littéraire située à Los Angeles a longtemps été écrite surtout par des individus récemment installés sur son territoire, attirés par le mirage hollywoodien et sa promesse de fortune puis de renouveau. Ces auteurs ont choisi de situer l'action de leurs œuvres à Hollywood, dans les communautés balnéaires (Malibu, Venice West, etc.) et les quartiers cossus perchés sur les collines (Beverly Hills, Pacific Palissades, etc.). Bukowski est l'un des premiers romanciers à camper l'action dans les quartiers moins favorisés qui s'étendent sur la plaine à l'est et à l'ouest du centre-ville officiel, généralement « boudés, regardés de "haut" ou plus ou moins ignorés par les écrivains jusque dans les années 1930 » (Brosseau 2011, 227). De plus, né à Los Angeles, Bukowski est un des premiers à décrire la ville en tant qu'*insider,* ou plutôt, puisqu'il écrit du point de vue d'un être fortement marginalisé, tant spatialement que socialement, comme un *outsider* en territoire familier. Ainsi, son œuvre a contribué à complexifier l'image de la ville, y intégrant une part d'ordinaire méconnu ou ignoré : « Bukowski a contribué à changer les images exotiques de Los Angeles pour des images banalement familières d'un quotidien très ordinaire, d'abord vécu dans les bas-fonds pour enfin coloniser d'autres quartiers de la ville » (Brosseau 2011, 228).

Koci (2009), dans un même ordre d'idées, relate la façon dont le blues puis le rap ont constitué des véhicules pour mettre de l'avant la parole d'individus marginalisés socialement sur leur rapport aux lieux et territoire. Le *blues*, expression privilégiée des Noirs américains originaires des États ségrégationnistes ayant migré vers les villes industrielles du Nord comme Chicago, New York et St-Louis, est « contestataire et plaidoirie sociale, existentielle et cathartique, ainsi qu'unificatrice et commémorative (Springer, 1999). Le *blues* cimente ainsi une communauté, au-delà et autrement qu'ethnique, partageant les mêmes conditions hostiles d'existence » (Koci 2009, 25). Il constitue donc le moyen d'expression privilégié d'une communauté liée par ses origines, puis partie intégrante d'une expérience partagée et d'une expression commune. Pour Koci (2009), le *rap* français des années 2000, largement issu des cités HLM, s'inscrit dans une même logique. Ce genre s'avère être selon lui une expression artistique propre aux banlieues françaises, un véhicule privilégié de l'expérience socio-spatiale de ses habitants. Les textes de rap proposent à la fois une *vision de l'intérieur,* (habitants de la cité) et une *vision intériorisée* (imaginaires géographiques, espace vécu) d'un habiter spécifique à la cité, soit un « microcosme urbain qui combine des caractéristiques géographiques (localisation, organisation, bâti et paysage) ségrégationnelles absentes ailleurs dans la ville française » (Koci 2009, 4).

De Sartre (2010) souligne pour sa part que si Michael Connelly, en mettant en scène le personnage d'Harry Bosch dans une série de romans policiers, s'appuie sur un imaginaire de Los Angeles comme ville du crime par excellence, « les rapports possibles, suggérés, voire mis en abîme entre l'auteur, son inspecteur de police et l'espace public se déploient selon une modalité particulière qui fait directement participer le roman à la vie publique » (92). Bref, non seulement une figure de l'urbanité contemporaine se construit dans le roman, mais un dialogue entre lui et la sphère publique s'élabore également. Les romans de Connelly se construisent donc sur des images de la ville déjà existantes, pour justes ou pas qu'elles soient (ville de crime, ville de violence), mais proposent également son propre registre d'images, et contribuent ainsi à remettre en question le regard que l'on pose sur Los Angeles et sur certaines de ses institutions.

Hägel (2009) s'intéresse de façon similaire à la représentation de New York dans le cinéma, plus spécifiquement de sa part sombre, de sa violence et de sa criminalité. Il évoque à cet égard *Gotham City,* ville fictive dépeinte d'abord dans plusieurs œuvres du film noir, puis ensuite dans la trilogie

des films *Batman* de Christopher Nolan (2005, 2008, 2012) largement inspirée de New York. Il souligne que si nombre de ces films font davantage état des peurs intrinsèquement liées à l'expérience urbaine qu'à New York comme tel, plusieurs puisent dans les tabloïds new-yorkais pour constituer cet imaginaire urbain noir. Le *Daily News*, riche en titres sensationnalistes, photographies scandaleuses de victimes de meurtres et d'assassins, constitue une des inspirations les plus importantes à cet égard. D'ailleurs, un des photographes les plus célèbre du *Daily News*, Arthur « Weegee » Fellig, a publié un recueil de ses photographies crues, *The Naked City* (1953), des photographies qui ont de plus inspiré un film du même titre, réalisé par Jules Dassin en 1948.

En somme, les travaux recensés au sein de la présente sous-section illustrent que l'identité des villes se construit notamment par un dialogue entre des images d'origines diverses : tantôt par la confrontation de représentations artistiques entre elles, celles exprimant les points de vue issus de la marge rencontrant d'autres exposant récits et territoires déjà valorisés et établis, que ce soit par le dialogue entre le débat public – ayant cours dans une large mesure dans les médias – et les représentations forgées au sein d'œuvres de fiction cinématographiques ou littéraires, par les intentions des politiciens locaux et leur désir de positionner favorablement leurs villes, ou dans la recherche en sciences sociales. Ces récits identitaires largement diffusés intègreraient parfois certaines pratiques habitantes, ou pour reprendre les mots de Bélanger (2005), certaines parties de la ville vernaculaire, de la ville construite par le bas, pour les intégrer et leur donner une visibilité accrue au sein de l'imaginaire urbain.

1.3 L'identité montréalaise et la scène musicale: les bases d'un questionnement

1.3.1 L'identité montréalaise : une identité territoriale

Des travaux issus de disciplines variées en sciences sociales et en aménagement ont contribué à mettre en lumière le fait que Montréal est « un "lieu spécial", doté d'une identité distincte » (Noppen et Morisset 2005, cités dans Barreiro 2007, 24-25). Les contributeurs d'un numéro spécial de la revue *Anthropologica* sur Montréal (qu'ils nomment montréalologie) se sont intéressés à la façon dont la recherche a contribué à construire cette identité en liant les caractéristiques

distinctives qui lui sont attribuées, d'une part, et le type d'analyse que les chercheurs ont proposé pour mieux la comprendre, d'autre part. À ce sujet, Germain (2013) rappelle l'idée mise de l'avant par Augustin (2010) de l'existence d'une école de Montréal, à l'image de celles que l'on a associées aux villes de Chicago et de Los Angeles. Pour Augustin (2010), une nouvelle lecture de la ville a pris forme à Montréal, caractérisée par l'étude des espaces publics et sociaux, soit des espaces de la construction d'une ville cosmopolite et multiculturelle. Si Germain (2013) ne propose pas de concevoir Montréal comme nouvel archétype du développement urbain du XXI^{e} siècle, elle invite toutefois à réfléchir sur la relation qui existe entre les représentations politiques et socio-scientifiques de la ville puis la ville elle-même : « the research agenda in Montréal is inextricably linked with what makes this city unique and with the continuous reflexive work in which researchers and policymakers engage » (Germain 2013, 30). Ainsi, à l'image des auteurs des *Metropolitan Portraits* (Abbott 2001; Ford 2005; Gober 2006; Nijman 2011), les travaux sur Montréal de chercheurs de diverses disciplines des sciences sociales ont contribué à dévoiler des récits identitaires de la ville.

Filion (2013) explore ainsi la nature distincte de Montréal à travers trois interprétations du terme montréalologie. S'il soutient, à l'instar de Germain (2013), que le terme peut faire référence aux diverses approches choisies pour l'étude de Montréal comme phénomène urbain, social, économique et politique, voire à Montréal comme prototype d'une catégorie spécifique de villes, il souligne que la recherche sur Montréal a surtout démontré son statut comme région métropolitaine unique vis-à-vis ses homologues canadiennes et nord-américaines. Revenant plus spécifiquement sur les contributions du numéro spécial de la revue *Anthropoligica* (2013) ci-dessus signalé, cette spécificité serait tout spécialement à attribuer à la particularité linguistique montréalaise, puisque les divisions et les frictions entre Anglophones et Francophones influent sur tous les aspects de la ville. Filion (2013) ajoute que les travaux sur Montréal ont aussi dénoté que sa spécificité perdurerait malgré les influences d'un contexte mondialisé, suggérant, à la suite de Debarbieux (2006), que l'identité des villes (ou toutes autres entités géographiques d'autres échelles) renvoie à l'idée qu'un territoire reste foncièrement lui-même malgré les changements qui la traversent au fil du temps. Au « lieu d'oblitérer les particularités de Montréal, la mondialisation

est plutôt engagée dans une relation dialectique avec ses caractéristiques, ce qui se traduit par une manifestation spécifiquement montréalaise des tendances mondiales » (Filion 2013, 93).

Les réflexions des auteurs de ce numéro spécial d'*Anthopologica*, tout comme celles d'autres chercheurs (notamment Olson et Thornton 1992, 2002, 2012; Olazabal 2006; Prochazka 2009; Cohen 2010; Mills 2010; Simon 2012), permettent d'identifier certains traits récurrents dans la définition d'une identité propre à Montréal. De nombreux travaux suggèrent que l'identité montréalaise repose sur sa qualité d'interface, de lieu de rencontres puis d'hybridation culturelle qui l'aurait caractérisée au fil de son histoire. Par exemple, Germain (2013) décrit Montréal comme une ville d'entre deux (*city of in-betweens)* qui se définirait entre segmentation et mixité. Elle serait de plus marquée par un double héritage européen et américain, se traduisant d'une part par l'influence d'un État providence centralisé et d'autre part par des politiques urbaines souples et une société civile vivante et dynamique. Elle serait également une ville d'entre-deux sur le plan de la cohabitation des différents groupes ethniques qui la peuplent, qui est davantage définie par l'expérience quotidienne de ses quartiers par ses habitants que par les modèles canadien multiculturaliste et québécois interculturaliste de gestion de la diversité. En ce sens, elle serait selon Germain (2013) en ce domaine, ni québécoise, ni canadienne, mais autre… montréalaise.

De façon similaire, Olazabal (2006) soutient que Montréal, avec son caractère pluriel et hybride, offre un modèle d'intégration distinctif.

> Si on y a dépassé l'ère du *triple melting pot*[6] (Herberg, 1955) durant laquelle les rapports sociaux étaient marqués au sceau de l'appartenance ethnoreligieuse, le modèle actuel d'intégration sociale ne correspond ni au creuset français (Noiriel, 1988) ni à celui du multiculturalisme canadien. (2006, 8)

Il en est ainsi selon lui car les références identitaires y sont multiples, contradictoires, parfois convergentes. Si pour Olazabal (2006) la nature hybride (voire hybridante) de Montréal constitue une force et un trait identitaire important, pour Médam, elle rendrait la société montréalaise « vulnérable par son indéfinition ».

[6] Le *triple melting pot* fait référence aux Anglophones, aux Francophones et aux Juifs.

> C’est sur fond d’incertitude que cette métropole joue son histoire. À quel pays se réfère-t-elle? À qui appartient-elle? De qui peut-elle se réclamer pour asseoir ses fondements? Nord-américaine, cette ville? Pas vraiment. Canadienne alors? Pas exactement. Européenne? Certainement pas. Québécoise? Ce n’est pas si simple. Et en quoi s’exprime-t-elle cette cité? En quelle langue; par quels mots; pour quelles raisons? Au nom de qui prend-elle parole? Rien n’est tout à fait clair et, parce que rien n’est acquis à cette ville, elle n’en finit pas, paradoxalement, de créer, d’improviser, de jouer, de rire, de s’interroger, comme à la mesure de cette faiblesse sur quoi elle tient (1998, cité dans dans Olazabal 2006, 15).

Si la recherche sur Montréal a contribué à définir une certaine idée de cette ville, elle a également permis de dégager les divers moyens et véhicules à travers lesquels elle s’est incarnée et renouvelée : l’environnement bâti, les mouvements politiques, philanthropiques ou religieux, la traduction littéraire, les pratiques linguistiques habitantes, puis la construction identitaire individuelle. En effet, si comme le soutient Filion (2013), cette spécificité montréalaise renvoie à une entité géographique et à sa façon d’être à travers le temps, elle renvoie tout de même à une construction perpétuelle, renouvelée au fil des actions et des trajectoires d’individus et de groupes divers. Par exemple, c’est dans le paysage de son cadre bâti que Prochazka (2009) cherche les traces d’une identité montréalaise distincte, analysant la contribution de projets urbains (1992-2003) à la définition de la montréalité. Révélant la relation entre représentations partagées de la ville et projets urbains spécifiques, elle souligne que ce répertoire d’images ne se construit pas uniquement à travers un dialogue entre concepteurs et critiques d’architecture, mais également à travers la contribution des littéraires (comme Michel Tremblay, qui a mis en valeur le mode de vie du Plateau Mont Royal), des poètes (qui ont décrit la ville aux cent clochers), des historiens et des luttes populaires (qui ont milité pour la sauvegarde de bâtiments existants à valeur patrimoniale, sociale ou communautaire) ou encore des législateurs aménagistes (qui mettent en valeur la ville typomorphologique de la pierre grise, du mur mitoyen, du tissu urbain et d'ensembles urbains comme « la Main »).

Les travaux d’Olson et Thornton (1992, 2002, 2012) abordent eux les trajectoires et les interactions de trois communautés à Montréal au XIX^{e} siècle : la communauté francophone et catholique, la communauté anglophone et protestante, puis la communauté anglophone et catholique d’origine

irlandaise. Ces auteures y soulignent leur cohabitation dans le Montréal de cette époque, ainsi que ce qui les rassemblait et les éloignait, la communauté irlandaise anglo-catholique occupant souvent une place intermédiaire, les deux autres étant plus franchement campées sur leur position respective. Sur le plan des conditions d'habitation, alors que les Canadiens français se trouvaient confinés dans des zones à forte densité de population, mal desservies en services sanitaires et ségréguées par rapport au pouvoir politique anglophone, l'accès à des logements plus salubres pour la communauté irlandaise était favorisé par sa participation à la politique municipale en coalition avec les Anglo-protestants, qui avaient besoin du vote irlandais pour élargir leur base électorale. Dans un article qui se penche plus spécifiquement sur la communauté d'origine irlandaise qui s'est installée à Montréal dans les années 1840 (les immigrants de la famine irlandaise), Olson et Thornton (2002) relatent que c'est parfois la communauté francophone catholique qui s'est avérée être une alliée dans son intégration. Par exemple, la construction de l'église St. Patrick s'est effectuée grâce aux efforts combinés de la communauté canadienne-française, de l'Ordre des Sulpiciens, de la paroisse de Notre-Dame (fondée par les Sulpiciens), de l'Évêché puis de la communauté irlandaise catholique. En somme, le statut intermédiaire des immigrants irlandais catholiques les incita à développer des stratégies et alliances diverses dans différentes sphères de la vie montréalaise (politique, mise en place d'infrastructures religieuses) afin de trouver leur place dans la ville, c'est-à-dire d'inscrire leur présence dans le territoire.

S'intéressant pour leur part à la philanthropie féminine à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle puis à l'activisme et à l'anticolonialisme des années 1960-1974, Cohen (2010) et Mills (2010) mettent en lumière des mouvements qui ont incarné la rencontre productive entre différentes communautés, centrale selon eux dans le récit identitaire montréalais. La première souligne que plusieurs associations philanthropiques féminines au Québec ont constitué, au tournant du XX^{e} siècle, des espaces intermédiaires où s'entremêlaient des identités dépassant les stéréotypes. À Montréal, ces dernières s'ancrèrent alors dans une ville surtout anglo-protestante, où se mêlaient avec complexité les classes sociales, et où le clivage institutionnel opposant les univers franco-catholique et anglo-protestant était fortement ébranlé par les réalités migratoires qui commençaient à se mettre en place. L'analyse de Mills (2010) de la relation entre différentes communautés ayant participé à l'activisme et l'anticolonialisme des années 1960 et 1970 illustre de façon similaire la

dimension spécifiquement montréalaise qu'a pris ce mouvement, incarnant là encore la nature hybride de cette ville. L'auteur note en effet qu'à l'époque, les divisions ethniques, linguistiques et culturelles s'inscrivaient dans des quartiers montréalais fort distincts. Il note ainsi, dans l'Ouest de la ville, le contraste entre St-Henri, majoritairement francophone, et Westmount, quartier anglophone et cossu, puis la composition ethnique très diversifiée de Pointe-Saint-Charles, quartier ouvrier où était concentrée une bonne partie de la population noire de Montréal. Il relate de plus la division entre l'Est francophone et l'Ouest anglophone de Montréal, puis la forte présence d'une population juive et du Yiddish sur l'axe qui séparait ces deux parties, soit la rue Saint-Laurent. Au sein de cette diversité, l'auteur cherche à saisir les solidarités formées autour des enjeux qui animent les divers mouvements activistes de gauche qui cohabitent dans la ville.

> The explosion of leftist activism in Montreal during the 1960s and early 1970s was neither typical nor inconsequential; the city's unique blending of linguistic and cultural groups, and its imagined geographical position sitting at both the centre and on the periphery of empire, created a laboratory in which both New Left and decolonization ideas flourished, acquiring their own colours and contours. (Mills 2010, 35)

Dans le Montréal des années 1960, une variété de mouvements politiques radicaux ont ainsi émergé, prônant l'émancipation de différents groupes composés de femmes, de francophones unilingues, de défenseurs du *Black Power*, ou encore d'activistes ouvriers radicaux. À la manière de Cohen (2010), Mills (2010) illustre non seulement la relation entre ces différents mouvements, mais la façon dont les idées radicales ont traversé les frontières culturelles et linguistiques, les réflexions des divers groupes se nourrissant entre elles : « What I propose is a re-reading of the 1960s through a different lens, asking whether there is, or can be, a common intellectual history for a wide variety of dissident political movement in a multi-cultural city » (Mills 2010, 10). Bien entendu, ces échanges furent parfois éphémères, les alliances brisées dès que des conflits autour des questions de langue, d'ethnicité ou de classe émergeaient, voire dominaient par rapport aux solidarités et coalitions momentanément créées.

Barreiro (2007) et Simon (2012) traitent elles de la façon dont la littérature et la traduction littéraire montréalaises ont contribué à nourrir le récit identitaire de la ville. Pour la première, les écrivains migrant ayant vécu à Montréal (tels Kattan, Ollivier, Micone ou Segura, respectivement originaires

d'Irak, d'Haïti, d'Italie et du Chili), ont particulièrement contribué à révéler l'évolution des expressions territoriales de l'immigration, ainsi qu'une lecture de la montréalité qui renvoie aux écarts identitaires croissants entre Montréal et le Québec, principalement en raison du laboratoire d'interculturalité que représente la métropole et des nombreux ponts identitaires qui s'y opèrent, fussent-ils consonants ou dissonants. Pour Simon (2012), c'est le dialogue entre les représentations issues de différentes communautés littéraires qui révèlerait et renouvellerait l'identité de la ville. Elle souligne à cet effet la cohabitation des cultures littéraires francophone, anglophone et yiddish à Montréal durant les années 1940, incarnant chacune une vision distincte de la modernité. La traduction de ces œuvres d'une langue à l'autre servira tantôt à mettre en lumière la distance entre des communautés (francophone et anglophone), tantôt à exprimer une proximité, voire des similarités insoupçonnées entre elles (francophone et yiddish). Au fil de ces traductions, tout comme de la cohabitation de ces trois cultures littéraires, c'est une ville commune qui se construit (Simon 1999; 2008; 2012). À la manière de Brosseau (2008; 2010; 2011), Simon situe le dialogue et la traduction qui s'opèrent entre les différentes communautés linguistiques montréalaises à la fois dans la fiction et sur le coin de rue, au cœur donc même de l'expérience de la ville.

Le processus d'hybridation identitaire associé à Montréal s'est également manifesté à travers l'analyse d'expériences habitantes individuelles. Fahrni et Frenette (2008) se sont ainsi penchées sur l'identité hybride et les représentations de Montréal d'Alma Drouin, une migrante franco états-unienne qui effectua plusieurs séjours dans la ville entre 1912 et 1918. L'identité composite d'Alma Drouin émane de et renvoie à ses appartenances nationales multiples et à l'assemblage particulier de ses pratiques ethniques et religieuses. Plus précisément, son identité se forge sur la base d'influences états-uniennes (elle a grandi aux États-Unis) et canadiennes-françaises (en raison de ses séjours répétés au Québec), et par conséquent sur la base et de l'anglais et du français, puis allie simultanément la culture ouvrière et celle de la petite-bourgeoisie. Elle n'affiche une appartenance ferme ni aux États-Uniens, ni aux Canadiens-français. Fahrni et Frenette font valoir que ce cas n'est pas isolé, et que le phénomène d'hybridité identitaire individuelle mériterait dès lors d'être exploré plus en profondeur. Ils soutiennent encore que cette expérience individuelle est à replacer dans le contexte spécifique de la métropole franco-américaine que fut Montréal durant la première moitié du XX^{e} siècle.

> Centre ferroviaire de l'est du Canada, elle est un lieu de passage quasi obligé pour les Canadiens en transit vers les États-Unis ainsi que pour les Américains et les Franco-Américains en transit vers le reste du Québec. Et, comme l'a montré Martine Rodrigue, elle accueille des Canadiens français rapatriés et leurs enfants franco-américains. On peut même se demander si elle n'agit pas comme métropole du nord et de la Nouvelle-Angleterre, surtout après 1900 lorsqu'elle amorce une période de croissance, alors que les centres textiles au sud de la frontière en commencent une de déclin. (Fahrni et Frenette 2008, 92)

Lamarre (2013) fait également valoir la pertinence d'explorer cette hybridité des identités individuelles. Elle soutient en effet que si Montréal est souvent dépeinte comme une ville divisée sur le plan linguistique, plusieurs de ses habitants se définissent pourtant en vertu de pratiques et d'appartenances qui s'ancrent dans plusieurs langues. Elle explore pour ce faire la manière dont de jeunes Montréalais multilingues puisent dans leurs ressources linguistiques au fil de leur quotidien alors qu'ils se déplacent d'un lieu à l'autre sur le territoire de la ville. Elle cherche également à comprendre les représentations sous-jacentes à leurs décisions d'utiliser une langue plutôt qu'une autre (ou encore un mélange de celles-ci) dans certaines situations ainsi que leur façon de percevoir les frontières et les enjeux linguistiques montréalais. Les résultats de sa recherche révèlent que pour ces jeunes, les catégories traditionnelles « francophone » et « anglophone » ne sont pas immuables ou permanentes dans la définition de leur identité personnelle.

> [if] Francophone and Anglophone as categories still resonate for many, there is a growing number of young people for whom these categorizations are not really pertinent, as well as not easily claimed or even desired. The traditional linguistic frontiers, however, are still there and continue to resonate as categories of belonging that make sense to some, but the way these frontiers and categories are being negotiated by a growing number of young adults is still changing. (Lamarre 2013, 53)

Lamarre (2013) révèle également l'influence des représentations territoriales sur les pratiques linguistiques. En effet, si on conçoit traditionnellement l'Ouest montréalais comme principalement anglophone, l'Est comme principalement francophone, puis la zone tampon autour du boulevard St-Laurent surtout occupée par des immigrants s'exprimant dans une multitude d'autres langues, la composition de la population des quartiers montréalais serait aujourd'hui plus diversifiée.

Malgré cela, ce profil-type de Montréal est toujours bien présent dans les représentations que se font encore aujourd'hui les jeunes de Montréal et il a même tendance à influencer le choix de leur langue lorsqu'ils entrent en contact avec autrui. Bref, ces choix linguistiques illustrent à nouveau que l'identité montréalaise se forge et se renouvelle à travers diverses pratiques et représentations, des pratiques et représentations qui s'avèrent parfois en décalage les unes versus les autres. Lamarre (2013), à l'instar de Simon (2012), n'avance-t-elle pas que Montréal est ainsi une ville en traduction non seulement dans sa littérature, mais également au cœur des pratiques territoriales de ses habitants?

Somme toute, un ensemble de travaux issus de diverses disciplines ont permis de saisir que la construction du récit identitaire montréalais repose sur une multitude de moyens : les pratiques linguistiques, la traduction littéraire, le cadre bâti, la mobilisation politique ou encore l'action philanthropique. Les chercheurs ont ainsi contribué à exprimer la relation entre ville vécue et ville imaginée en contexte spécifiquement montréalais. La réflexion sur la fonction d'hybridation qui caractérisait en quelque sorte au premier chef Montréal, c'est-à-dire de rencontre avec la différence productive et créatrice de sens et d'appartenances nouvelles, sera maintenant étoffée en l'ouvrant à l'univers musical. En effet, l'univers musical de la ville aurait lui aussi permis de la distinguer à l'échelle nord-américaine à différentes époques.

1.3.2 La scène musicale montréalaise : révélatrice de l'identité de la ville?

On associe depuis longtemps vitalité musicale et, plus largement, vitalité culturelle, à Montréal. Cette vitalité constitue même l'une des particularités qu'on lui attribue dès les débuts du XX^{e} siècle (Bélanger 2005; Bélanger et Sumner 2005). Ville portuaire, mais également ville ferroviaire liant le centre du Canada au Nord-Est des États-Unis, Montréal se trouve alors « au cœur d'un réseau de communication qui la met en contact avec les courants artistiques et musicaux de New York à Chicago, tels que le vaudeville, le burlesque, le be-bop, le jazz et le *chorus line* » (Bélanger 2005, 19). Montréal se distingue donc particulièrement en tant que ville de divertissements nocturnes à partir de 1920, soit après que le Congrès américain eut voté l'interdiction de la production et de la consommation d'alcool. Dès lors, Montréal constitue l'une des destinations privilégiées pour ceux

et celles qui désirent échapper aux politiques prohibitionnistes. Même si la crise économique de 1929 et l'abolition de ces politiques états-uniennes en 1933 entraînent un ralentissement de l'industrie montréalaise du spectacle et du divertissement, une tradition festive demeure, notamment autour du Faubourg St-Laurent.

De 1920 à 1950, le jazz occupa une place centrale dans le milieu des cabarets à Montréal et contribua largement à sa réputation. On attribue l'arrivée de ce style musical à l'immigration de populations noires qui s'installèrent près des chemins de fer du *Grand Trunk* et du *Canadian Pacific* dans le quartier qui est aujourd'hui connu comme la Petite Bourgogne (Gilmore 2009). Cette communauté afro-américaine et les relations qu'elle entretient avec Harlem, d'où certains musiciens émigrent vers Montréal, nourrissent largement sa scène jazz. Il existe toutefois au sein de cet univers musical quelques clivages ethnoculturels. D'une part, alors que les Blancs bénéficient d'un libre accès à toutes les boîtes de nuit de Montréal et peuvent ainsi notamment profiter des performances offertes par la communauté afro-américaine, les clients afro-américains demeurent exclus de plusieurs établissements de l'Est et du Nord de la ville, et cela alors même que des artistes de leur communauté s'y produisent. Également, la Guilde des musiciens de Montréal, section locale de *l'American Federation of Musicians* (AFM), refuse jusque dans les années 1940 la possibilité aux Afro-Américains d'en être membres. Si les jazzmen blancs n'ont pas à subir le même sort, ils souffrent en contrepartie d'une crédibilité limitée dans un genre musical considéré essentiellement afro-américain. Conséquemment, certains propriétaires de boîtes de nuit furent réticents à intégrer des musiciens blancs aux orchestres afro-américains.

Straw (2005) s'intéresse lui à l'effervescence autour de la musique disco à Montréal à la fin des années 1970. Il souligne à cet égard que, en 1979, le magazine *Billboard* qualifie Montréal de deuxième marché en importance sur le continent nord-américain après New York. La ville constitue en effet alors un centre important pour la production de ce genre musical, une musique ensuite diffusée en Amérique et en Europe. Straw s'intéresse tout spécialement à la façon dont cette scène s'ancre et est perçue par les différentes communautés culturelles de Montréal. Si, pour certains, « la musique disco [est] vue comme un défi lancé aux définitions dominantes de la "québécitude" dans la musique populaire et comme une interruption envahissante de l'histoire de la musique populaire québécoise » (2005, 204), les immigrants d'origine italienne et d'autres

groupes allophones se reconnaissent eux dans la culture associée à cette musique, y trouvant une place qui leur est refusée dans d'autres pans du milieu de la musique populaire locale. En comparaison avec d'autres formes musicales comme le jazz déjà cité, afro-américain, le disco se serait distingué par la variété ethnique de son auditoire (Straw 2004).

Sarkar et Allen (2007), puis LeBlanc et *al.* (2007) soulignent combien le hip hop montréalais est un espace de création d'identités hybrides, de pratiques multilingues ou encore d'intégration pour les jeunes d'origines diverses (notamment Haïtiens, Dominicains et Jamaïcains). Dans les années 1980, alors que le *rap* états-unien ne jouissait pas encore du succès commercial dont il a bénéficié au cours des décennies suivantes, son entrée à Montréal à la fin de cette décennnie puis au début des années 1990 (LeBlanc et *al.* 2007), s'effectua surtout à travers les réseaux migratoires de ces populations. En effet, à l'époque, ce sont les Haïtiens et Jamaïcains établis à Montréal qui, ayant de la famille à New York, s'y rendaient régulièrement et y copiaient les pièces et les vidéoclips alors en vogue. Ces jeunes Montréalais faisaient ensuite circuler informellement leurs découvertes dans les rues de Montréal. C'est pourquoi Sarkar et Allen (2007) conçoivent la culture *hip-hop* québécoise, majoritairement ancrée à Montréal, comme le lieu de construction d'identités et de pratiques linguistiques alternatives. Soit une identité autre qui se distingue à leur avis de la culture québécoise dominante.

> In Quebec, hip-hop, a privileged literary–artistic and political medium for this generation, not only reflects its multilingual, multiethnic base, but also constitutes an active and dynamic site for the development of an oppositional community that encourages the formation of new, hybrid identities for youth. (Sarkar et Allen 2007, 117).

LeBlanc et *al*. (2007) conçoivent la culture hip-hop de façon bien distincte. À leur avis, il convient, en contexte québécois, et plus spécifiquement montréalais, d'adopter une approche qui diffère de celle souvent adoptée pour l'étude du *hip-hop* en dehors des États-Unis, qui s'intéresse elle surtout aux modes de réinterprétation et de réappropriation locaux. À leur avis, « la culture hip-hop québécoise fournit [plutôt] un espace grâce auquel [des jeunes souvent marginalisés du fait de leur âge ou de leur origine ethnique] tentent de s'insérer dans la société dominante, tant sur un plan identitaire que social, politique et économique » (LeBlanc et *al.* 2007, 10).

Stahl associe lui le rock indépendant anglophone à une communauté spécifique, soit les gens issus d'autres villes canadiennes venus s'installer à Montréal à partir de la fin des années 1990. Or le Montréal dans lequel ces artistes s'installent émane et véhicule selon lui un imaginaire ambigu. En effet,

> on the one hand, it is the epitome of the fallen and ruined city, a once robust financial and transportation hub whose glory days have long since waned; on the other, it is a city whose diminished economic status has fostered among local and non-local artists (and others) an image of a still vital cultural centre. These are not incommensurate images of the city. In fact, they inform two complementary narratives: one of economic decline and weakness marked indelibly by language tensions and sovereignty debates, and the other, a narrative of resilience as expressed through the mythical character of its enduring cultural life. (2001, 100)

Et ce serait cette aura mythique de la vie culturelle de la ville qui en aurait fait un lieu idéal pour l'émergence d'une bohème anglophone (*anglo-bohemia*).

Ces travaux sur les différents mouvements musicaux qui se sont ainsi développés ou intégrés à Montréal, qu'il s'agisse du burlesque, du be-bop, du jazz, du disco, du hip-hop ou du rock indépendant, interrogent la manière dont diverses communautés ont pu, en les faisant leur, développer un sentiment d'appartenance puis construire leur identité. Bien que l'inscription territoriale qui peut leur être afférente n'ait été abordée que par quelques auteurs, certains ont évoqué le fait que la Petite-Bourgogne et le faubourg Saint-Laurent ont été des quartiers où les pratiques des acteurs du jazz, du burlesque et du be-bop se sont particulièrement concentrées. Toutefois, ces travaux ont peu abordé la nature de la relation au territoire que les musiciens ont pu y entretenir. Ont-ils pu réellement y être reconnus par les autres? Ont-ils été en mesure de s'y approprier des lieux? De plus, chacun de ces mouvements n'ayant pas émergé uniquement à Montréal, ils ont été nourris de la mobilité de musiciens puis de musique enregistrée entre cette dernière et d'autres villes. Ils suggèrent donc que la nature d'entité géographique relationnelle (Paasi 2013) de Montréal pourrait être explorée à travers ces mouvements.

Les travaux cités en 1.3.1 ayant abordé l'identité montréalaise à travers une multitude de dimensions de la vie des habitants des différentes communautés qui peuplent la ville (notamment

leurs pratiques linguistiques, vie religieuse et philanthropique, traduction littéraire, ou mouvements politiques), et ceux évoqués dans la présente section soulignent la pertinence de mener une réflexion similaire à travers l'univers musical montréalais. À cet égard, la mise en relation de la notion de scène musicale, introduite en 1.1, avec les écrits sur l'identité territoriale, présesentés en 1.2, nous apparaît particulièrement fructueuse pour examiner les différentes relations entre musique et construction de l'identité montréalaise.

Soulignons d'abord à ce sujet que les écrits mobilisant la notion de scène, d'une part, puis la dimension territoriale des identités, d'autre part, peuvent être appréhendés par rapport à deux pôles, chacun correspondant à une façon différente de concevoir l'identité de la ville. En effet, les écrits considérés dans les sections précédentes ont avancé que la ville se construirait alors que ses habitants y inscrivent des pratiques qui leur permettent de s'y ancrer, d'y appartenir. Ils ont également avancé qu'elle se construit à travers un imaginaire qui, à défaut de permettre à tous ses habitants de s'y reconnaître, est composé d'images (re)connues de la majorité. Cet imaginaire constituerait un récit contesté construit non seulement de l'intérieur par ses habitants, artistes, élus et autres acteurs possédant une réelle expérience de son territoire, mais également à travers les contributions de médias, créateurs et autres acteurs extérieurs qui n'ont qu'une connaissance distante ou virtuelle de son territoire. Certaines idées dominantes, particulièrement influentes sur la façon dont on caractérise et oriente le devenir des villes à une échelle continentale, voire mondiale, à une époque donnée, contribuent également à forger ce récit largement partagé. Si certains travaux ont cherché à dégager et à mettre en relation ces deux perspectives, les écrits qui ont plus spécifiquement abordé l'imaginaire et les pratiques territoriales des artistes puis ceux qui ont mobilisé la notion de scène ont plutôt eu tendance à adopter l'une ou l'autre de façon exclusive.

À cet égard, rappelons que les travaux cités lors des deux premières sections du présent chapitre suggèrent la pertinence d'explorer dans quelle mesure, par leur participation à des scènes artistiques diverses, les artistes seraient susceptibles de contribuer à révéler et à nourrir l'identité des villes. En effet, d'une part, au sein des villes, les scènes se distingueraient par leur expressivité, leur façon de donner du sens à des épisodes de sociabilité urbaine (Straw 2001), par leur capacité à dévoiler de lieux véritablement empreints de sens (Blum 2001). Elles feraient figure de manifestations d'intimité dans la vie collective (Blum 2001), des lieux de reconnaissance mutuelle. En cela, elles

seraient susceptibles de rendre possibles les processus d'identification individuelle et sociale prenant racine dans des lieux et territoires (Lazzarotti 2004; Di Méo2004). En effet, les scènes peuvent, à notre avis, être considérées comme manifestations des nombreux traits sensibles et vécus porteurs de sens et de mémoire que Di Méo (2007) associe aux villes, et qui l'amènent à affirmer que leurs lieux, paysages et territoires offrent un grand potentiel pour la construction identitaire des habitants, intensifiant le rapport entre identités et territoire. Pour Shank, qui définit, la scène comme : « an overproductive signifying community » (1994, 122), cette dernière se démarque par la richesse d'informations sémiotiques qu'elle produit. Silver et *al.* (2010), bien qu'ils articulent leur propos autour des lieux de consommation symbolique, allèguent de manière similaire que les pratiques d'acteurs associés à des scènes, puisqu'elles incarnent des valeurs spécifiques, seraient particulièrement productrices de sens lorsque comparées à l'ensemble des pratiques habitantes qui ont cours dans une ville.

Si les premières définitions de telles scènes font référence à un réel ancrage dans le territoire (rappelons à ce sujet la définition de Straw: « geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices » (1991, 249)), d'autres écrits suggèrent que la description de ces milieux dans les médias écrits serait elle aussi partie intégrante de leur existence et de leur reconnaissance. D'ailleurs, Straw (2001), tout comme Peterson et Bennett (2004), identifient les chroniques sur la vie nocturne et sur le mode de vie de certaines communautés artistiques, publiées dans des quotidiens ou des publications plus spécialisées, comme les premières manifestations d'intérêt envers les scènes urbaines. À travers ces descriptions dans les médias écrits (Bell 1998), mais également à travers des conversations en ligne engagées entre amateurs de genres musicaux spécifiques (Bennett 2002) ou encore à travers la littérature (Marchessault 2001), se dessineraient des vies rêvées en ville, des univers imaginés ou, pour reprendre les mots de Bennett (2002), mythifiés. La description de scènes culturelles, la définition de leurs frontières, du mode de vie et des valeurs qui leur sont propres, seraient donc susceptibles de contribuer à définir l'imagerie identitaire de certaines villes, permettant ainsi à leurs habitants, et peut-être surtout à des individus ne possédant pas d'expérience de leur territoire, de contribuer à leurs représentations de ces dernières.

Les recherches qui ont adopté la perspective de l'expérience pour réfléchir sur la façon dont les scènes permettent à certains individus de trouver leur place au sein de différentes villes ont elles tendance à insister sur le développement d'une vision de la ville propre à ces mêmes individus. Du même coup, ces recherches ont souvent mis de côté l'influence des représentations et des récits dominants sur l'identité de la ville et dès lors sur les pratiques du territoire des acteurs de scènes diverses. Les travaux sur les scènes artistiques sont également peu nombreux à avoir abordé un même mouvement ou une même scène en liant le vécu des acteurs puis les images de la scène forgées à la fois de l'intérieur et de l'extérieur d'une ville par le biais des médias, de la sphère politique municipale ou encore de la fiction. À cet égard, notons que les travaux de Shank (1994) font figure d'exception car ils replacent le sens des pratiques musicales associés au country progressif et au rock dans le contexte de l'histoire et de l'imaginaire identitaire de la ville d'Austin puis de l'État du Texas.

Lorsqu'on se penche sur les travaux qui, sans s'appuyer sur la notion de scène, ont abordé les pratiques territoriales des artistes en ville et le sens qu'elles revêtent, un constat similaire se dégage. En effet, ces derniers ont eu tendance à proposer des réflexions sur le sens de cet ancrage au sein de *types* de villes plutôt que de villes spécifiques. Zukin (1982, 1995), Lloyd (2002, 2004), Ley (2003) et Ambrosino (2013) se penchent par exemple sur le rôle socio-territorial de l'artiste dans la ville post-industrielle, post-fordiste. Leurs travaux illustrent que, dans un tel contexte, l'artiste se verrait attribuer un rôle clé dans le développement économique et l'attractivité des villes, puis connaîtrait une nouvelle désirabilité (Bellavance et Latouche 2008). Selon Lloyd (2002, 2004), le mode de vie bohème qui lui a été associé au fil des époques s'inscrirait dorénavant de façon particulière dans un capitalisme transformé. Détenteurs d'un capital culturel qui les distinguerait de l'ensemble des habitants des villes, la présence des artistes dans certains quartiers aurait un pouvoir particulièrement transformateur sur le plan symbolique, et ils contribueraient à l'émergence de nouveaux milieux de vie particulièrement attrayants (Bain 2003, 2004). Leurs appropriation et transformation de quartiers peu désirables seraient ainsi précurseurs d'une (ré)appropriation plus largement répandue parmi l'ensemble des citadins.

Dans un contexte où les artistes sont appelés « au secours de la ville » (Bellavance et Latouche 2008, 234) car on leur attribue un rôle de transformateurs de quartiers sur les plans symbolique et

matériel, il s'avère tout spécialement pertinent d'intégrer la pratique artistique, et plus spécifiquement musicale, pour dégager ces liens qu'elle tisse entre ville vécue et ville imaginée, représentée. À notre avis, comme nous le soulignions en introduction à cette thèse, il convient toutefois de le faire en explorant non seulement le rôle qui serait octroyé aux artistes par d'autres acteurs, mais au sens qu'eux-mêmes attribuent à leurs pratiques des lieux. En effet, alors que les recherches sur leur rôle en ville ont eu tendance à les considérer comme des agents plutôt que comme des véritables *acteurs*, peu d'attention a été portée sur la façon dont ils réussissent à construire une ville qu'ils désirent, au sein de laquelle ils se forgent une place reconnue. Il importe selon nous d'explorer plus en profondeur la façon dont ils s'approprient les villes, et à la façon dont, conséquemment, ils participent potentiellement à la construction desrécits identitaires de ces dernières. De plus, tout comme Blum (2001), nous croyons que la notion de scène aurait intérêt à être mobilisée non pas pour mesurer la façon dont les scènes se développent avec plus ou moins d'intensité d'une ville à l'autre, mais plutôt la façon dont elles contribuent à définir des terriorialités locales.

Désirant à la fois connaître le caractère spécifiquement montréalais de la scène musicale de la ville ainsi que le lien entre l'expérience et les représentations de Montréal de ses acteurs, notre démarche de thèse pose la question principale suivante : *Dans quelle mesure les relations au territoire de la scène musicale contribuent-elles à construire l'identité montréalaise?* En tentant de répondre à cette question, nous chercherons à mieux comprendre si, en s'appropriant par leurs pratiques le territoire de la ville où ils résident, les artistes révèlent et renouvellent, du même coup, l'identité foncière des villes, c'est-à-dire leur spécificité. Nous nous emploierons plus précisément à explorer la relation qu'il y a (ou aurait) entre les pratiques territoriales des acteurs de la scène musicale et les représentations socio-spatiales de cette scène, et donc celle existant entre les conceptions et représentations du territoire des artistes et l'imaginaire identitaire relatif à la spécificité d'une ville (voir Figure 1.1). Cela posé, notre l'hypothèse principale sera: *La scène musicale, par ses représentations, pratiques et appropriations du territoire montréalais, contribue à l'identité montréalaise, mais est également façonnée par cette dernière.*

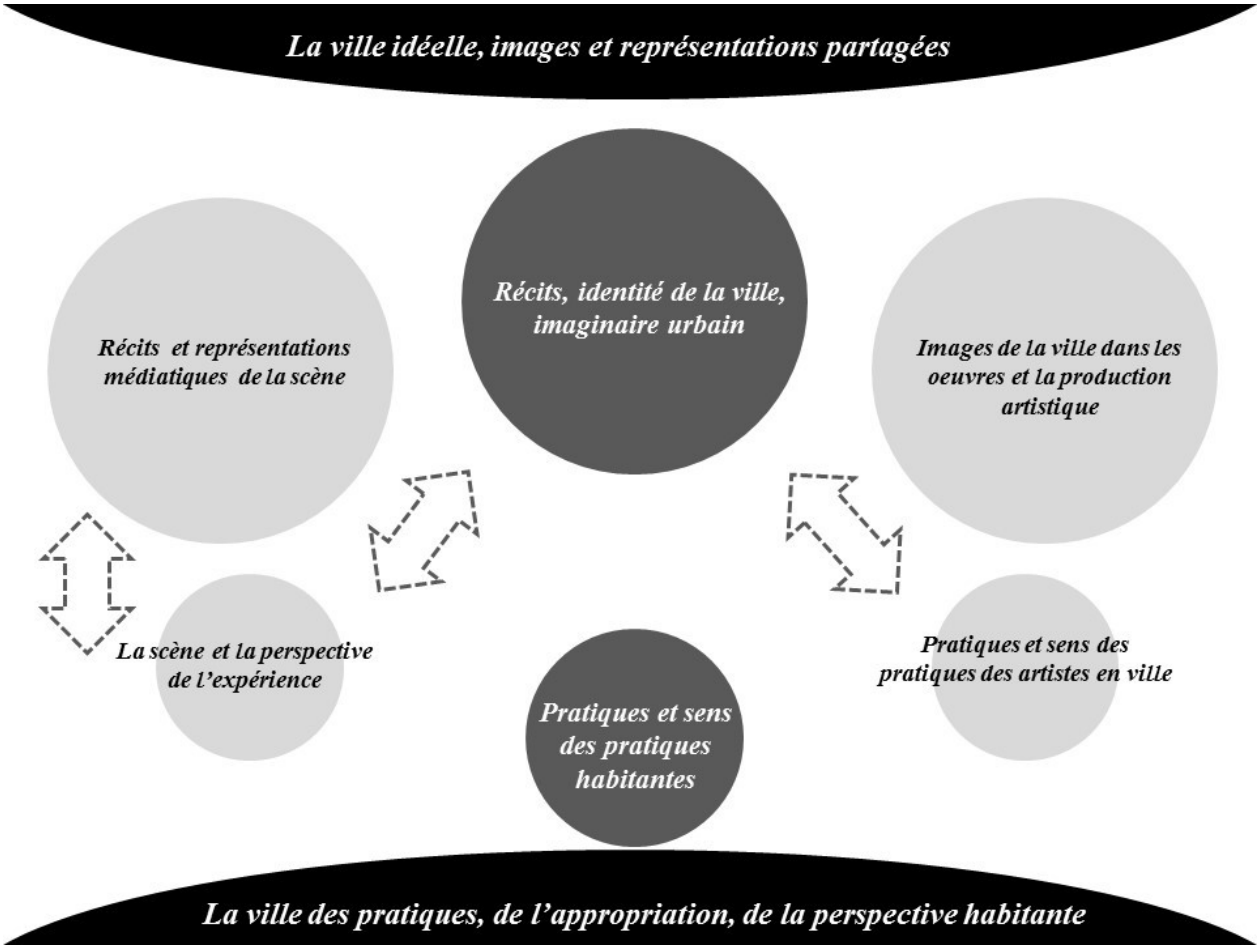


Figure 1.1 : Schéma synthèse, la ville à travers représentations dominantes et pratiques habitantes

CHAPITRE II. VERS L'OPÉRATIONNALISATION DE LA DÉMARCHE : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES, CONCEPTUELLES ET MÉTHODOLOGIQUES

Introduction

Dans le chapitre précédent, un état des lieux des écrits sur la scène musicale, les identités territoriales et l'identité montréalaise nous a amenée à formuler une question et une hypothèse principales qui proposent d'approfondir la façon dont la relation au territoire de la scène musicale montréalaise participe à la construction de l'identité de cette ville. Plus précisément, les écrits sur les scènes culturelles, et plus spécifiquement musicales, ont généralement lié ces dernières à la ville de deux manières distinctes : l'expérience habitante, puis l'imaginaire et les représentations des villes. En nous intéressant à la façon dont la relation au territoire des acteurs de la scène musicale contribue à la définition de l'identité montréalaise, nous cherchons à lier ces deux manières de penser la ville. En somme, nous nous demandons comment des pratiques et visions de la ville issues d'une scène musicale spécifique sont influencées puis contribuent à construire l'identité montréalaise, qui correspond à un imaginaire plus largement partagé et légitimé. D'une certaine manière, nous nous intéressons aux acteurs de la scène musicale tant comme habitants que comme concepteurs de la ville.

Nous exposerons dans les sections qui suivent les éléments théoriques et méthodologiques qui nous permettront d'explorer tant les pratiques et que les représentations de Montréal qu'opèrent et se font les acteurs scène musicale indépendante locale. Ce chapitre se divise en cinq parties. La première précise le cadre théorique de la présente démarche, situe donc notre réflexion au sein de la recherche en études urbaines, puis présente les éléments clés de notre posture de recherche. La deuxième aborde la pertinence du cas d'étude choisi, soit la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013). La troisième, après avoir présenté les objectifs spécifiques de notre analyse, spécifie et articule nos concepts, variables et indicateurs. Nous abordons ensuite dans les deux dernières sections l'opérationnalisation de notre démarche méthodologique. Plus

précisément, la quatrième traite des modes de collecte de données et d'échantillonnage choisis, qui forment une collecte de données en trois temps (recherche documentaire dans la presse, les monographies et les articles, entretiens semi-dirigés avec les fondateurs de compagnies indépendantes de gérance et de disque puis parcours documentés et réactivés avec des musiciens associés à ces mêmes compagnies), trois perspectives investiguées pour saisir au mieux l'expérience de la ville propre aux acteurs de la scène musicale. Finalement, la cinquième explique nos modes de traitement et d'analyse des données colligées.

2.1 Les relations au territoire de la scène musicale indépendante montréalaise : contribution au champ des études urbaines d'une approche transdisciplinaire et qualitative

Notre recherche doctorale s'inscrit dans le champ des études urbaines qui, selon Bowen at *al.* (2010) en contexte états-unien, ne constituent pas en soi une discipline scientifique. Elles s'apparentent plutôt à un domaine d'intérêt trop large et trop peu conceptualisé. Ces mêmes auteurs avancent toutefois qu'elles peuvent être considérées comme un champ scientifique cohérent, formées qu'elles sont par des travaux qui cherchent à comprendre les transformations constantes des milieux urbains, puis structurées par un cadre conceptuel empruntant à diverses disciplines. Pour Bowen et *al.* (2010), ce champ peut être divisé en différents sous-champs, définis à la fois par des approches disciplinaires et des enjeux spécifiques : la sociologie, la géographie et l'économie urbaines, le développement de quartiers et de logements, les études environnementales, la gouvernance, l'administration et la politique municipales, puis la planification, le design urbain et l'architecture. De façon similaire, pour Ramadier (2004), l'inter- voire la trans-disciplinarité constitue un trait fondamental des études urbaines. Nous en voulons pour preuve notre recherche qui emprunte à la géographie (tant sociale que culturelle), à la sociologie et à l'anthropologie, et plus spécifiquement à leur ambition de réfléchir sur l'identité et son ancrage dans les lieux et territoires. Par son objet d'intérêt et son cadre conceptuel, elle est également influencée par et vise à contribuer aux études culturelles (*cultural studies*).

Collin et *al.* (2011) proposent un bilan des études urbaines québécoises de la première décennie des années 2000. Articulant leur réflexion davantage autour d'enjeux et de problématiques que

d'appartenances disciplinaires, ils avancent que les chercheurs de ce champ se sont principalement intéressés à quatre thématiques au cours de cette période : « gouverner les villes dans un contexte mondialisé », « habiter la ville, diversité des populations et des pratiques », « repenser les dynamiques économiques et les mobilités », puis « saisir la ville matérielle et idéelle ». Notre démarche se situe à la fois dans la deuxième et la quatrième de ces thématiques. Nous intéressant, d'une part, aux pratiques spatiales d'individus associés à l'univers musical montréalais, notre démarche aborde la façon dont la ville se construit et est transformée à travers les trajectoires et les pratiques quotidiennes de ses habitants (Germain et *al.* 2011). D'autre part, en voulant comprendre comment les acteurs de la scène musicale contribuent à travers leurs pratiques et représentations de la ville à nourrir l'imaginaire urbain montréalais, notre réflexion s'inscrit au sein d'écrits qui ont exploré « l'importance de l'expérience vécue des habitants et des rapports qu'ils entretiennent à certains territoires et plus largement à la ville » (Breux et Poitras 2011, 85) et qui ont cherché à comprendre à quel idéal de ville aspirent les individus.

Notre recherche se distingue toutefois de ces recherches et des enjeux qu'elles ont touchés en abordant les pratiques habitantes et l'imaginaire de la ville à travers son univers culturel. Si, à l'instar de Bowen et *al.* (2010), nous considérons que l'évolution des études urbaines a été causée par la transformation des milieux urbains et des regards qu'on leur porte, il devient particulièrement pertinent d'adopter une telle approche. En effet, si les mouvements sociaux, les mouvements habitants puis les perspectives aménagistes s'avèrent des vecteurs de changements urbains, le milieu des arts et de la culture en constituerait un autre, à l'influence grandissante (Silver et *al.* 2010). La recherche en études urbaines n'a toutefois que peu étudié ce milieu et son rôle: « translating the "meanings of social life"—theoretically and empirically—into specific analyses of the concrete role of culture in defining the character of places and spaces and in driving social processes has been difficult » (Silver et al. 2010, 2294-2295). Ces mêmes auteurs mentionnent que si le tournant culturel en sociologie a remis la culture au centre de ses recherches, il a toutefois peu contextualisé les pratiques culturelles dans des villes, lieux et territoires concrets. Nous proposons donc, dans le cadre de cette thèse, de lier les pratiques culturelles avec le territoire et, de là, participer aux études urbaines qui s'intéressent à son rôle dans le développement d'appartenances sociales et territoriales. En ce sens, notre ambition s'apparente à celle de la géographie du

renouveau culturel, qui pour sa part propose un réinvestissement large de la notion de culture. Elle propose de l'appréhender comme un processus « indissociable des notions d'identité, de sentiment d'appartenance et de justice » (Bédard 2014, s.p.). De plus, nous ferons nôtre la façon dont celle-ci conçoit les relations entre culture et rapport au territoire :

> À la différence de la géographie culturelle usuelle qui réfère à la culture comme à un objet, voire qui la réifie comme ultime explication, la géographie du renouveau culturel s'emploie plutôt à démontrer que la culture est une idée, une construction sociale là encore et un processus, puis à illustrer comment elle influence notre condition géographique et nos pratiques géographiques. (Bédard 2014, s.p.)

Finalement, et notamment parce qu'elle propose d'aborder un objet de façon inédite, ce qui lui confère une qualité avant tout exploratoire, notre démarche est d'une nature qualitative, c'est-à-dire non-structurée à bien des égards dans son approche initiale de notre terrain d'études. C'est ainsi que les relations au territoire des acteurs de la scène musicale indépendante ne sont pas mesurées et comparées grâce à un modèle explicatif défini au préalable, mais plutôt révélées au fil de ses différentes phases. À l'instar de l'ensemble des recherches qualitatives, la présente recherche doctorale place au cœur de ses ambitions la compréhension d'un phénomène et d'un milieu à partir de la signification qu'en donnent les individus qu'ils impliquent. Plus précisément, nous nous proposons d'étudier la scène musicale indépendante montréalaise, un univers encore peu exploré au sein des études urbaines, en laissant une large place à la signification que ses acteurs donnent à leur expérience de production et de création musicale en contexte montréalais. Puisque notre réflexion s'intéresse ainsi au sens que les acteurs accordent à leur expérience de la ville, elle s'inscrit dans un vaste schème compréhensif (Quivy et Campenhoudt 2006). Également, notre démarche vise à révéler la complexité inhérente à l'association de Montréal à une production musicale spécifique, qui a été peu abordée, ce tant dans la recherche sur la ville que dans les médias. Elle implique donc l'analyse de la complexité d'un problème, objectif que Cresswell (2013) associe spécifiquement à la recherche qualitative, cette même complexité échappant aisément à une démarche trop structurée. La nature exploratoire de notre thèse tient également à son univers de recherche – la scène musicale indépendante montréalaise – dont les contours flous se sont définis au cours de notre collecte de données. D'ailleurs, l'idée même de cette scène, tout comme celle de

l'identité montréalaise, ont toutes deux contribué à définir la portée et les ambitions de notre recherche de façon particulière. À la fois points de départ et idées à revisiter au terme de la démarche, elles n'ont pas été mesurées directement, mais ont constitué une toile de fond par rapport à laquelle ont été analysées les relations au territoire des musiciens et autres acteurs de la production musicale montréalaise.

2.2 Le choix de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013)

Étant donné la nature qualitative et exploratoire de notre recherche doctorale, puis notre volonté d'examiner la relation entre l'identité montréalaise puis les représentations et l'appropriation du territoire des acteurs de la scène musicale locale, l'étude de cas nous apparaît être la structure de preuve la plus pertinente. En plus de permettre l'analyse approfondie des multiples dimensions d'un objet donné, elle permet également une proximité des chercheurs avec les sujets (Mace et Pétry 2000; Roy 2009). Une proximité qui s'avère nécessaire selon nous pour bien saisir et comprendre la relation entre l'identité montréalaise telle qu'elle s'est construite puis renouvelée au fil du temps et son expression, si ce n'est sa transformation dans les représentations et les pratiques individuelles des acteurs de la scène musicale locale.

Roy (2009) souligne qu'une étude de cas peut viser un phénomène, un événement, un groupe ou un ensemble d'individus, choisi de façon non aléatoire. Notre cas d'analyse est basé sur la définition de la scène présentée précédemment. Ses balises sont en effet posées par la combinaison spécifique d'une unité de lieu, puis d'un groupe d'acteurs et de pratiques. Tout d'abord, précisons que notre cas a des fondements résolument montréalais : nous posons d'emblée cette échelle comme celle de notre analyse et nous interrogeons même son rôle structurant tout au long de la recherche. Toutefois, ce ne sont pas les limites administratives de Montréal qui importent ici, mais plutôt la façon dont la ville existe ou est entendue, voire imaginée, en tant que région culturelle ou ville-région, c'est-à-dire comme une entité socio-territoriale et un univers symbolique qui s'articulent autour de comportements, de réseaux d'appartenance et de représentations (Harvey 1994), soit le produit de relations territoriales de nature économique, culturelle et sociale davantage qu'un territoire correspondant à un découpage administratif fixe (Collin et Poitras 2003).

En plus de faire référence à une unité de lieu, la scène associe également un ensemble d'acteurs autour de pratiques qui, au sein de notre démarche, sont associées à l'univers musical : création, répétitions, rencontres formelles et informelles, enregistrements, production, gérance, performances, diffusion. Il serait cependant inexact d'avancer que tous les musiciens montréalais sont réunis autour de telles pratiques, ou encore par les lieux dans lesquelles ces dernières se déroulent. En effet, sur quelles bases faire des musiciens de l'Orchestre Symphonique de Montréal, des DJs œuvrant dans les boîtes de nuit, des musiciens formés dans les écoles de jazz des universités montréalaises, des artistes du milieu punk, rock et folk des bars spectacles, et des jeunes enregistrant leurs premières chansons de hip hop dans des centres communautaires de Montréal-Nord un cas d'analyse cohérent? Il serait également inexact d'affirmer qu'on trouve chez les musiciens en tant que groupe (il est d'ailleurs difficile de connaître leur nombre étant donné leur degré varié de professionnalisation) une représentativité en ce qui a trait à ce qu'on a appelé ailleurs la superdiversité montréalaise (Dufresne 2013; Radice 2013), que ce soit en termes ethnique, linguistique ou religieux. Il était donc difficile de chercher dans l'ensemble de l'univers musical l'expression de cette diversité, et du coup l'expression du processus d'hybridation que nous avons postulé central dans la construction de l'identité montréalaise. Plutôt que de nous évertuer à tenter de circonscrire une échantillon représentatif de la diversité des Montréalais, nous avons choisi de nous intéresser à un cas reconnu comme un univers cohérent par les acteurs du milieu eux-mêmes (médias, promoteurs, gérants, maisons de disques, artistes).

L'univers choisi devait d'abord avoir un lien reconnu avec l'identité de Montréal. À notre sens, au sein de la recherche universitaire sur la musique montréalaise, c'est Stahl (2003) qui a abordé ce lien de la manière la plus directe et heureuse. Il a en effet dégagé à travers sa recherche doctorale la façon dont la bohème anglophone montréalaise décrivait son expérience de création musicale en l'articulant de façon étroite avec le récit d'une ville en déclin, bref, la façon dont sa représentation de Montréal influençait sa pratique artistique. L'auteur décrivait comment cette bohème anglophone a évolué pour former une scène musicale. Stahl a choisi dans le cadre de sa démarche de s'intéresser presqu'exclusivement à l'expérience de musiciens anglophones, avançant que, puisqu'ils font partie d'une communauté linguistique minoritaire, ses membres sont plus susceptibles d'éprouver une sensibilité accrue aux divisions sociales et culturelles qui marquent la

ville. Si sa collecte de données s'est déroulée de 1997 à 2003, plusieurs participants à sa recherche se sont trouvés au centre du phénomène de reconnaissance médiatique du milieu des années 2000 qui a désigné Montréal comme le centre d'une riche production musicale indépendante.

Nous avons évoqué dans une recherche antérieure l'existence d'un récit sur la scène musicale indépendante montréalaise largement accepté dans les médias au moment de cette reconnaissance médiatique. Ce récit fait état d'un son spécifiquement montréalais – le *Montreal Sound* – qui aurait été nourri essentiellement de la production musicale de 15 artistes et groupes essentiellement issus de la communauté anglo-montréalaise. Liée à l'indie rock et ses dérivés, la musique de ces artistes est associée à un mode de production et de distribution indépendant, et son ancrage territorial se limiterait à deux quartiers montréalais, le Plateau Mont Royal et le Mile End (Gingras et Collin 2013). Cette analyse relatait également des liens entre ce « noyau dur » de la scène musicale montréalaise des années 2000 et 2010 et un univers plus varié en termes de genre musical, d'appartenance linguistique et d'ancrage géographique, partageant toutefois avec ce noyau un mode de production indépendant. En effet, les représentations médiatiques de la scène musicale indépendante montréalaise véhiculent également l'idée d'une ville caractérisée par la présence de deux communautés linguistiques et culturelles distinctes, l'une incarnée par le « French Montreal » et ses « accordions accompanied by crooning chanteuses », puis l'autre par les anglophones venus de partout au Canada pour y former des groupes musicaux (Carr 2005, non paginé). Pour ce journaliste du *New York Times*, si la population francophone constitue la majorité de la population montréalaise, ce fut son pan anglophone qui a fait rayonner sa production musicale en dehors de ses frontières au milieu des années 2000. De manière différente, certains journalistes et observateurs locaux de la vie culturelle montréalaise ont souligné que la population francophone et la diversité culturelle montréalaise étaient également à prendre en compte dans le développement d'un milieu musical riche au tournant du XXI^{e} siècle (Fraser 2015). Étant donné notre objectif d'analyser les relations de la scène musicale avec Montréal tant dans les représentations que dans les pratiques du territoire, il nous apparaît pertinent de retenir ce cas précis, puisqu'un lien fort entre une scène musicale et certaines conceptions et représentations de Montréal y est affirmé. Il nous offre de plus l'opportunité d'analyser les rapports entre communautés francophone et anglophone.

Cela posé, ce lien entre imaginaire identitaire montréalais et portrait médiatique de la scène musicale indépendante locale n'a toutefois pas encore été exploré par le biais de la ville vécue par les acteurs de cette scène. Si Stahl (2001, 2003)[7] s'est intéressé aux représentations de la ville des acteurs du milieu de la production indépendante montréalaise, sa collecte de données s'est effectuée avant la reconnaissance médiatique de Montréal comme centre de production musicale indépendante. Sa réflexion, qui aborde la manière dont la production musicale indépendante locale incarne un imaginaire montréalais (celui d'une ville en déclin), n'a pas permis de lier une forte représentation médiatique de la scène et l'expérience qu'en font ses acteurs.

De plus, Stahl (2003) a retenu un groupe d'individus assez homogène au sein de l'univers de la production musicale indépendante montréalaise. Il explique son choix de l'expérience d'Anglophones par la conscience accrue qu'ils posséderaient, à son avis, des distinctions sociales et culturelles qui marquent Montréal. Si son analyse contribue à révéler une représentation et une expérience de la ville partagées par l'ensemble des acteurs qu'il interroge, nous faisons le choix d'explorer un univers plus vaste qui inclut des représentants des communautés linguistiques francophone et anglophone, ce de manière à pouvoir saisir les rencontres et négociations entre elles, et du même coup l'hybridation de l'identité montréalaise. Cummins-Russel et Rantisi, pour leur part, ont étudié le lien entre certaines caractéristiques de l'industrie de la production indépendante avec des spécificités du contexte montréalais (qu'ils nomment *place-based attributes*) (Cummins-Russel 2009; Cummins-Russel et Rantisi 2012). Toutefois, leur perspective ne considère pas réellement la façon dont ces spécificités ont pu contribuer à la construction d'un imaginaire identitaire de la ville[8], ou encore mises en relation avec lui.

[7] Bien que Stahl (2001; 2003) laisse une place importante à l'expérience du territoire des acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise dans sa démarche doctorale, la nôtre s'en distingue également par la méthodologie déployée pour capter cette expérience. En effet, la documentation *in situ* des pratiques quotidiennes permet de révéler ces dernières de façon plus extensive, évitant l'effet du filtre de la mémoire. La dimension photographique de cette documentation permet également d'en révéler des dimensions inédites. Nous abordons cet aspect plus en profondeur dans la section 2.4.

[8] Notre démarche se distingue également de celle de Stahl (2001; 2003) et de Cummins-Russel et Rantisi (2012) sur le plan de la constitution de l'échantillon, constitution directement liée à la façon de baliser l'univers de la production musicale indépendante montréalaise. Nous abordons cet aspect plus en profondeur dans le deuxième chapitre.

En démarrant notre phase de terrain avec le noyau idéel que constitue ce portrait médiatique du *Montreal Sound* plutôt qu'avec un cas ayant des limites claires en termes de population et de territoire, un certain niveau d'imprécision spatio-temporelle allait de soi, ses balises s'étant précisées au fur et à mesure que se sont effectuées les trois phases de notre collecte de données décrites plus loin. Cette in-définition partielle initiale de notre cas à l'étude nous a semblé nécessaire pour atteindre la plus grande représentativité de l'ensemble des expériences et significations associées à la production de musique indépendante à Montréal. Si d'autres se sont intéressés avant nous à cette production, la circonscription de leur objet n'a pas, à notre sens, permis l'exhaustivité souhaitée. Par exemple, la recherche de Stahl (2003) sur la bohème anglophone est ancrée dans une communauté bien définie et signifiante dans la pratique, mais n'est valable que pour une production indépendante assez homogène et limitée. Bien qu'il associe cette expérience à une représentation de Montréal, sa manière de définir son cas d'analyse renvoie à un univers trop restreint vis-à-vis nos ambitions d'aborder le renouvellement de l'identité montréalaise à travers son hybridation. Un même constat vaut pour le travail de Lussier (2011) sur les musiques émergentes[9], concentré qu'il est lui sur un milieu francophone associatif assez institutionnalisé et offrant, comme Stahl (2003), une variété limitée d'expériences et de perspectives. Pour sa part, le travail de Cummins-Russel (2009; Cummins-Russel et Rantisi 2012) couvre une plus grande variété d'expériences de la production musicale indépendante (par exemple, son échantillon est constitué de musiciens ancrés tant dans le jazz que dans le rock ou la pop). Toutefois, à notre sens, son acception de la musique indépendante est trop large pour correspondre à une réelle scène constituée par le partage de lieux et de pratiques par un groupe de musiciens et d'acteurs de la production musicale. Nous verrons plus en détails comment nous nous distinguons et comment nous avons poursuivi cet objectif dans la section suivante qui aborde nos outils de collecte ainsi que dans le chapitre suivant, qui propose une plus large mise en contexte de l'émergence de cette scène.

[9] Martin Lussier (2011) choisit d'opter pour le terme musiques émergentes pour désigner l'univers qui l'intéresse, qui recoupe finalement le nôtre en large partie. Notre choix de parler de la scène indépendante montréalaise plutôt que des musiques émergentes ou de la scène locale sera expliqué en détails en 2.3.2.

En ce qui a trait aux limites d'une telle structure de preuve, Mace et Pétry (2000) soulignent la faible possibilité de généraliser les conclusions d'une étude de cas unique, ce en vertu d'une validité externe limitée. Or Roy (2009) avance que l'étude de cas cherche à faire une description précise du phénomène à l'étude et à en proposer une interprétation qui dépasse ses bornes. En effet, si l'étude de cas est bien délimitée, elle forme également un sous-système dans un système plus large (Roy 2009). Et, à notre avis, la scène musicale indépendante montréalaise peut être située au sein de plusieurs systèmes plus larges. Tout d'abord, elle forme une scène musicale parmi d'autres (ou plus largement, une scène culturelle parmi d'autres) présentes à Montréal, à travers lesquelles il serait possible d'explorer la construction de l'identité montréalaise. Également, tel que l'ont fait valoir Peterson et Bennett (2004), les scènes musicales locales sont liées à des scènes translocales. C'est dire que les conclusions de la présente thèse pourront amorcer un dialogue avec d'autres travaux ayant abordé identité et représentations de la ville et scènes musicales. Les lacunes liées à la validité interne (c'est-à-dire à la subjectivité du choix de l'information présentée) de l'étude de cas seront quant à elles réduites par l'ampleur de l'observation documentaire qui a précédé les phases de collecte de données auprès d'acteurs de la scène musicale (les deuxième et troisième phases présentées dans la section suivante). En effet, cette recherche documentaire préalable a permis de recontextualiser les propos des interviewés et d'opérer une triangulation de l'information récoltée.

2.3 De la présentation des objectifs à l'articulation des concepts

2.3.1 Définition des objectifs spécifiques

Notre analyse de la scène musicale indépendante montréalaise, et plus précisément de sa contribution à l'identité de la ville par ses représentations, pratiques et appropriations du territoire, est guidée par la poursuite de quatre objectifs spécifiques. Les deux premiers concernent les spécificités du contexte montréalais favorisant l'émergence d'une scène musicale indépendante distincte. Ils visent respectivement à caractériser la scène musicale locale non seulement en relation avec un contexte temporel spécifique (en ce qui a trait à l'industrie musicale, largement caractérisé par la production et la diffusion numériques) ou un type de ville (comme la ville créative (Florida

et Jackson (2010) ou la ville post-industrielle (Zukin 1995; Lloyd 2002, 2004; Ley 2003)), mais encore avec un contexte territorial précis, défini par des caractéristiques qui perdurent à travers le temps malgré les changements apportés par diverses tendances mondiales (Fillion 2013). Ces premiers objectifs sont :

1) Dégager les principaux acteurs, enjeux et moyens à la base de l'organisation et de la consolidation de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013);

2) Comprendre comment Montréal, ville aux caractéristiques sociales, économiques et culturelles spécifiques, structure une scène musicale distincte.

Les troisième et quatrième objectifs spécifiques concernent eux l'expérience des acteurs de la scène musicale indépendante et leur relation au territoire montréalais :

3) Dégager les représentations que se font les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise de Montréal, tant en général qu'en tant que ville pour la production de musique indépendante;

4) Comprendre comment les acteurs de la scène musicale indépendante pratiquent et s'approprient le territoire montréalais.

La réalisation de ces deux séries d'objectifs s'effectuera en deux temps successifs et de manière distincte. L'atteinte des deux premiers, qui concernent la scène musicale indépendante montréalaise et l'identité montréalaise, n'exige pas la même analyse de l'articulation des divers processus inhérents aux relations du au territoire des acteurs de la scène que celle des objectifs 3 et 4. Cette distinction se reflète d'ailleurs dans la présentation de nos concepts dans les trois sections qui suivent.

2.3.2 La scène musicale indépendante et l'identité montréalaise : toile de fond de l'opérationnalisation de la démarche

À l'instar d'Éthier (2013), notre recherche doctorale propose de réfléchir sur l'identité montréalaise à partir des relations qu'un groupe d'individus spécifique entretient vis-à-vis de son territoire. En effet, tout comme la démarche entreprise par cet auteur, la nôtre veut comprendre comment s'incarne (ou non) une idée abstraite, qui relève du domaine d'un imaginaire partagé et durable

dans le temps, par des pratiques concrètes et des représentations prenant forme à un moment donné de l'histoire de la ville. De façon similaire, nous cherchons à comprendre la façon dont les pratiques et représentations territoriales d'acteurs de la production musicale locale renouvellent ou révèlent l'identité montréalaise, soit une idée et/ou un récit issu du domaine des représentations nourri de l'apport de recherches en sciences sociales s'étant intéressées à l'évolution de cette ville au fil du XX^{e} siècle. Nous considérons de plus que les acteurs dont nous analysons la territorialité font partie d'un groupe singulier d'individus constitutifs ou participant à une *scène* musicale dont les limites sont toujours à établir avant de nous pencher sur les relations au territoire des acteurs qui la composent. Ainsi, il importe de préciser davantage la façon dont nous concevons la scène musicale indépendante montréalaise et l'identité montréalaise dans le cadre de notre démarche, soit deux « environnements », pour reprendre l'expression d'Éthier (2013), vis-à-vis desquels nous pourrons ensuite situer le rapport au territoire d'individus spécifiques.

La scène musicale indépendante

La recension des écrits sur la scène présentée en 1.1 a mis en lumière la mobilisation de nombreuses utilisations et définitions de l'idée de scène musicale. L'apport d'auteurs comme Leach et Haussn (2009), Silver et *al.* (2010) et Straw (2001), qui proposent une problématisation de la relation entre les dimensions sociales, symboliques, identitaires et territoriales de la scène s'avère particulièrement pertinent dans le cadre de notre démarche. Sur la base de ces contributions, nous définissons la scène musicale de la façon suivante : la scène musicale correspond à l'interaction productrice de sens de lieux, d'acteurs et de pratiques liés à un mouvement musical. Nous proposons également une conception de la scène non pas comme un objet fixe, mais comme un phénomène toujours en construction (puisque ces lieux, acteurs et pratiques liés à un mouvement musical ne sont pas nécessairement fixes dans le temps). En effet, il y a ici un important enjeu de cadrage inhérent à la saisie de ce qu'est la scène : quels acteurs, quels lieux, quelles pratiques et rôles y considérer ou pas? Plusieurs réponses sont possibles, comme l'ont illustré les travaux sur les scènes, qui ont tantôt opté pour une perspective de l'imaginaire et des représentations partagées, tantôt pour une perspective de l'expérience concrète et physique du territoire. Alors que les représentations dans la presse écrite (Bell 1998), les communications virtuelles (Bennett 2002) ou

encore des cartographies destinées au tourisme ou à la promotion de territoires (Lashua et *al.* 2010) tendent à offrir des portraits tronqués des mouvements musicaux qui se déploient dans certaines villes, offrant ainsi une visibilité accrue à un nombre limité de scènes, et dès lors d'acteurs, de lieux, de pratiques ou de valeurs, la prise en compte de l'expérience des acteurs permet elle une lecture plus complexe et nuancée de ces univers, et donc de ce qu'est la scène (Lashua et *al.* 2010). C'est pourquoi, dans le cadre de notre démarche, nous postulons, rappelons-le, l'existence d'une représentation de la scène musicale indépendante montréalaise, largement issue des médias, sans toutefois chercher à la mesurer directement comme nous l'avons fait ailleurs (Gingras et Collin 2013). Cette représentation, nous servira de la « toile de fond », c'est-à-dire de contexte grâce auquel analyser les relations au territoire des acteurs de cette même scène.

Notre ambition d'aborder la scène musicale montréalaise *indépendante* demande elle aussi certaines précisions définitoires. Parmi les recherches investiguant la production musicale montréalaise au cours des années 2000, on observe en effet une certaine ambiguïté autour de cette idée d'indépendance. Par exemple, Cummins-Russel et Rantisi (2012) abordent l'industrie musicale indépendante montréalaise en basant leur définition de cet univers sur la distinction classique entre étiquettes de disques indépendantes et multinationales du disque (*majors*). Les auteurs choisissent d'inclure dans leur étude à la fois les artistes totalement autoproduits, sans lien avec aucune firme, ceux qui font affaire avec des compagnies indépendantes, puis les semi-indépendants, qui ont par exemple un album publié par une étiquette indépendante, mais qui bénéficient du réseau de distribution d'une multinationale.

Dans le cadre de cette même recherche, Cummins-Russell (2009) souligne l'attention qu'a reçue la scène musicale indépendante montréalaise dans les médias. Citant des articles de *Spin* (Perez 2005) et du *New York Times* (Carr 2005) qui désignaient Montréal comme la nouvelle scène en vogue, il lie cette reconnaissance médiatique avec le nombre de compagnies indépendantes à Montréal. Nous avons argumenté ailleurs que ce type d'articles de journaux et de magazines ayant contribué à la reconnaissance internationale de la scène musicale montréalaise prenait appui sur une production assez restreinte en termes de genre musical, faisant référence dans la majorité des cas à l'*indie rock* et ses dérivés (Gingras et Collin 2013). Si Cummins-Russell (2009) ne détaille pas la constitution de son échantillon en termes d'appartenances à certains genres musicaux, on

comprend qu'il s'intéresse à l'expérience d'acteurs issus de différents cercles, allant du rock expérimental jusqu'au jazz. Il y a donc ambiguïté entre le genre musical et le mode de production de la musique, une ambiguïté qu'il reconnaît d'ailleurs. Il cite également Leyshon (2005 dans Cummins-Russel 2009) qui souligne que les genres musicaux alternatifs et la musique qui innove et sort des courants *mainstream* sont le plus souvent produits par les étiquettes de disques indépendantes.

Stahl (2003) lie quant à lui la scène musicale indépendante anglophone montréalaise qui l'intéresse au mouvement punk qui se développe au sein de la ville lors des décennies précédentes. Il identifie en effet une continuité entre les scènes punk et *new wave* de la fin des années 1970 et du début des années 1980 et la bohème anglophone dont il documente la production musicale entre 1997 et 2003. Décrivant le premier mouvement comme « guided by a standard do-it-yourself (DIY) ethos characteristic of punk » (Stahl 2003, 165), il situe le deuxième en marge du succès commercial. Il se dégage de ses propos une définition de l'indépendance qui se situe entre un ethos propre au punk et les débuts de l'indépendance comme mode de production.

Finalement, les recherches de Lussier (2011) relèvent que l'utilisation de l'expression « musique indépendante » dans un contexte québécois revêt un sens particulier. Il relève l'ambiguïté reliée à l'utilisation de plusieurs termes parents pour qualifier un ensemble de musiques apparues vers la fin des années 1990 et le début des années 2000 au Québec. Dans son analyse, la notion d'indépendance abordée précédemment rencontre celle de musiques amplifiées (terme qui tient son origine de la recherche et des institutions culturelles françaises[10]) et celle, plus centrale dans sa démarche, de musiques émergentes, exprimant les débats spécifiques au Québec ainsi que les liens avec la France qui existent dans son univers musical. L'expression « musiques émergentes » réfère

[10] Le terme « musiques amplifiées » est un terme d'abord utilisé en France pour désigner un ensemble de musiques apparues au cours des années 1990. Il réfère plus précisément à « un ensemble de pratiques musicales généralement exercées à plusieurs, de la répétition au concert en passant par l'enregistrement, pour lesquelles les procédés de transformation, de fixation et de reproduction du son sont décisives et constitutives d'une nouvelle manière de faire de la musique, ni orale, ni écrite, ni populaire, ni savante, mais dépassant dialectiquement ces types anciens » (Guibert 2007, 299), Il est utilisé à la fois au sein de recherches universitaires et également par les directions régionales des Affaires culturelles, à l'origine de la reconnaissance institutionnelle de ces musiques puis de leur soutien et financement. Selon Guibert, il existe une familiarité entre ce terme et celui de *popular music* utilisée dans la recherche anglo-saxonne, ainsi qu'avec les recherches autour du terme de scène, telles que menées par exemple par Straw à Montréal (Guibert dans Baillargeon 2011).

ainsi à un mouvement qui s'est développé principalement à Montréal, mais dont l'ambition a été de proposer une alternative à la production musicale à l'échelle québécoise.

Dans le cadre de notre démarche, la scène musicale indépendante montréalaise référera à un mouvement spécifique en termes scalo-temporels. Il tient d'abord compte du fait qu'en 2005 et 2012, c'est comme ville reconnue pour sa production de musique indépendante que les médias états-uniens (Carr 2005; Perez 2005) et anglais (Jones 2012) ont encensé Montréal. Dans ce contexte, l'idée de musique indépendante réfère à un mouvement – l'*indie rock* et le type de compagnie derrière la production de cette musique – qui s'est développé à l'échelle internationale au courant de la période étudiée (Gingras et Collin 2013). Comme cherchera à le démontrer notre thèse, rappelons-le, la scène musicale montréalaise est étroitement liée à un phénomène mondial aux résonances toutes particulières à Montréal, qui a vu de nombreux acteurs de ladite scène accroître leur capacité à produire et à diffuser leur musique de façon indépendante, c'est-à-dire sans lien avec l'industrie dominante. L'expression scène indépendante locale, ou scène indépendante montréalaise, renvoie donc à la manifestation d'un tel phénomène à Montréal. Certains pourraient faire valoir qu'étant donné la faible présence des multinationales du disque à Montréal, l'expression scène locale aurait pu suffire. Cependant, il nous apparaît que le terme indépendant invite à asseoir cette scène à un moment précis dans le temps, soit celui où on a reconnu Montréal comme lieu privilégié pour le développement de la production de musique indépendante, et servira ainsi mieux notre objectif de comprendre la dynamique derrière ce mouvement, soit l'organisation d'une structure organisationnelle alternative faite d'individus qui détiennent des univers de référence variés (le Québec, le Canada, l'Amérique du Nord). Le choix de parler d'une scène musicale indépendante est finalement un choix modulé par notre souhait de capter les interactions entre les genres musicaux, les langues, les trajectoires et territoires de musiciens et autres acteurs de la scène qui cohabitent et partagent certains lieux de la ville.

L'identité montréalaise

Nous évoquions dans notre premier chapitre les travaux de différents chercheurs qui se sont intéressés à Montréal en adoptant des perspectives issues de disciplines diverses, soulignant du

coup des représentations de cette ville, composées de caractéristiques sociales, culturelles, politiques, ou encore linguistiques qui en forgent le caractère distinctif. De ces travaux sur la ville, qui se sont intéressés tant à des œuvres littéraires, au pouvoir politique local, au milieu de la planification urbaine ou aux pratiques habitantes, nous avons tiré un trait récurrent : la nature d'entre-deux (Germain 2013), puis de ville en traduction (Simon 2012), construite au fil d'un constant processus d'hybridation (Simon 1999; Olazabal 2006). Dans le cadre de notre thèse, nous posons cette hybridation au centre de l'identité montréalaise. À l'instar d'Éthier (2013), disions-nous, l'identité montréalaise nous apparaît relever de l'imaginaire. Il en est ainsi car elle renvoie à ce que Bélanger (2005) cherchait à saisir à travers l'interaction des imaginaires vernaculaires et spectaculaires de la ville, une interaction formant un récit en changement que certains acteurs, certaines représentations réussissaient à influencer, en obtenant le statut de représentations légitimes et largement partagées. En tant que concept thème, cette identité montréalaise n'est – ni ne sera - pas directement mesurée. Elle est plutôt une idée à revisiter au terme de notre analyse, une fois mesurées les relations au territoire des acteurs par le biais des concepts, dimensions et sous-dimensions présentés dans les deux sections qui suivent.

2.3.3 Des représentations de la scène et de la ville à l'hybridation et à l'identification : processus à saisir

L'atteinte de notre troisième objectif, qui vise à dégager la relation entre les représentations de Montréal et celles de la scène musicale indépendante propre à cette ville, implique la mise en relation de trois concepts clés : la représentation, l'identification et l'hybridation.

Les représentations de la ville et de la scène

Pour comprendre l'usage du concept de représentation dans l'opérationnalisation de notre troisième objectif, il convient tout d'abord de poser quelques éléments de définition. Si nous avons associé plus tôt l'identité montréalaise et le portrait médiatique de la scène musicale indépendante à l'univers des représentations, c'est que ces deux éléments renvoient à un patrimoine représentatif, c'est-à-dire à un « ensemble [d'images] mentales accumulées par l'individu au cours de sa

socialisation, mais aussi le stock d'images et d'idéations dont se nourrit toute société » (Mucchielli 2004, 114). Représentations largement partagées, celles-ci réfèrent à un imaginaire social (Brunet 1990) qui influence le vécu individuel. Cet imaginaire, lorsque géographique, confère, « pour un individu ou un groupe, une signification et une cohérence à la localisation, à la distribution, à l'interaction de phénomènes dans l'espace » (Debarbieux 2003, 489). En ce sens, l'identité montréalaise et l'idée d'une scène musicale indépendante à Montréal sont susceptibles d'influencer la part territoriale du vécu et de l'identité individuels, c'est-à-dire les perceptions et pratiques territoriales (Debarbieux 2003). À travers notre collecte de données, nous chercherons précisément à saisir la relation entre l'identité montréalaise – qui relève, rappelons-le, du domaine de l'imaginaire et des représentations partagées – puis les pratiques et représentations individuelles du territoire qu'en ont les acteurs de la scène. Nous chercherons ainsi à comprendre si ces derniers puisent dans ce patrimoine pour développer leurs propres représentations d'un territoire spécifique (la ville de Montréal) et d'une scène propre à ce même territoire (la scène musicale indépendante).

Depeau (2006) souligne que, en psychologie, les travaux sur les représentations se sont développées pour dépasser l'approche behavioriste en s'intéressant à l'activité mentale des individus, qui jouerait un rôle fondamental dans les conduites sociales et individuelles. Les représentations renvoient en effet toujours aux filtres des valeurs et des affects des individus et des groupes qui sont en relation avec des objets donnés (Depeau 2006). Elles sont liées à la perception de tels objets, qui procède :

> (i) par l'action de nos sens, et donc en présence du phénomène, puis (ii) d'un décodage contigu et immédiat afférent à une signification basique en vertu d'un filtre cognitif dénotatif permettant de structurer les données sensorielles pour identifier et nommer ledit phénomène, c'est-à-dire pour le (re)connaître. (Bédard 2016, 537)

La représentation « consiste [elle] soit à évoquer des objets en leur absence soit lorsqu'elle double la perception en leur présence, à compléter la connaissance perceptive en se référant à d'autres objets non actuellement perçus » (Bailly 1995, 370). À l'échelle individuelle, la perception et la représentation se lient ainsi à travers un processus cognitif, « qui permet aux individus de manipuler de manière consciente ou inconsciente l'information sur l'environnement qu'elle privilégie »

(Bailly 1977, 13). En somme, il se dégage une séquence en trois temps: la perception, la cognition (les filtres, les savoirs, les valeurs), et finalement les représentations.

En ce qui a trait plus précisément aux représentations spatiales, Jodelet (1982, citée dans Depeau, 2006) souligne qu'elles renvoient à un espace socialement signifiant, c'est-à-dire à la charge de sens associée à un lieu (Depeau 2006). Hérouard (2007) lie quant à lui pratiques spatiales et représentations en faisant valoir que « les êtres humains ne vivent pas dans le monde tel qu'il est, mais dans le monde tel qu'ils le voient, et, en tant qu'acteurs, ils se comportent selon leur représentation de l'espace » (Lévy et Lussault dans Hérouard 2007, 160). D'autre part, la façon dont nous attribuons certaines valeurs aux lieux et territoires, bref notre rapport au monde, serait liée aux représentations. En effet, les lieux et territoires identitaires imprègnent les représentations (Di Méo 2004) et réciproquement, celles-ci, grilles de lecture de la réalité socialement construite et façons de voir le monde (Depeau 2006), étant productrices de lieux et de territoires (Di Méo 2004). Si les représentations spatiales s'expriment à travers les pratiques habitantes (Fortin et Després 2008), elles intègrent également une part d'imaginaire. S'intéresser aux représentations d'une entité géographique à l'échelle individuelle consistera donc pour nous à dégager puis à analyser le sens qui lui est attribué par certaines personnes, un sens construit tant à travers les pratiques et trajectoires individuelles qu'à travers une part d'imaginaire géographique.

Dans le cadre de notre démarche, le concept de représentation s'opérationnalisera à travers deux dimensions que nous cherchons à mettre en relation : les représentations de la scène et les représentations de Montréal. L'exploration de cette relation est associée à notre troisième objectif spécifique, qui vise à comprendre les représentations que se font certains acteurs de la production musicale montréalaise ont de la scène indépendante. À chacune de ses dimensions est associées différentes sous-dimensions. En ce qui concerne les sous-dimensions dédiées aux représentations de la scène, nous mettions plus tôt en lumière l'enjeu de cadrage inhérent à leur analyse, soulignant que l'inclusion de certains acteurs, lieux et pratiques en leur sein peut différer selon la perspective adoptée (Bell 1998; Bennett 2002; Lashua et *al.* 2010). La première sous-dimension des représentations de la scène correspond donc aux acteurs qui composent la scène musicale indépendante montréalaise, et donc à la façon qu'ont les membres d'un groupe de définir ce cadrage, de distinguer différents sous-univers au sein de la scène indépendante et de relever les

similarités et différences entre eux. L'association de plusieurs individus pour former un groupe, que cette association soit volontaire ou non, constitue d'ailleurs un trait distinctif des scènes culturelles et musicales (Bennett 2002; Peterson et Bennett 2004; Silver et *al.* 2010). À travers les scènes, des communautés affinitaires émergent et se structurent en effet sur la base d'intérêts, de préférences culturelles et de visions (Bell 1998; Straw 2001; Pfadenhauer 2005; Guibert 2007; Silver et *al.* 2010). Les deuxième et troisième sous-dimensions des représentations de la scène réfèrent à deux composantes spécifiques des scènes musicales : le ou les genres musicaux qui lui sont associés (Bennett 2002; Straw 2004, 2005; Kotarba et *al.* 2005; Blais 2009), puis les valeurs qu'elle permet d'exprimer et d'incarner (Leach et Haussn 2009; Silver et *al.* 2010), des valeurs d'ailleurs parfois propres à un territoire donné (Shank 1994; Bell 1998; Stahl 2003).

À travers ces représentations de Montréal que se font les acteurs de la scène musicale indépendante, nous chercherons à dégager et à comprendre la relation que ces derniers entretiennent avec l'identité montréalaise, c'est-à-dire un récit partagé sur ce qui forge sa spécificité par rapport aux autres villes. Nous postulions auparavant que cette identité s'est caractérisée, révélée puis renouvelée à travers la rencontre de communautés diverses. Ces relations entre communautés diverses, et particulièrement entre les communautés linguistiques francophones et anglophones, constituent une spécificité qui perdure à travers l'histoire de Montréal, malgré un contexte changeant pour l'évolution des villes (Filion 2013). La relation des acteurs de la scène musicale indépendante à l'identité montréalaise sera donc saisie à travers l'attribution (ou non) d'une spécificité montréalaise à ces différentes dimensions, puis à la façon dont chacune d'entre elles contribuent à définir une scène musicale spécifiquement locale.

En abordant les représentations de la ville et de la scène, nous tenterons également de saisir si un processus d'hybridation est à l'œuvre. En effet, nous avons avancé plus tôt que ce processus est central au renouvellement et au maintien dans le temps de la spécificité de la ville. À travers ce concept, nous aspirons donc à comprendre si en mettant en œuvre un tel processus, les acteurs de la scène contribuent à construire l'identité montréalaise. Comme le souligne Simon (1999), l'idée d'hybridation est à situer en relation à d'autres formes de rapport, de contact ou de mélange entre les cultures que sont notamment le multiculturalisme, le métissage ou la créolité. En effet, l'hybridation renvoie tout d'abord à des relations entre les cultures qui ne sont plus de l'ordre du

« multi » ou de l'« inter », mais du « trans » et qui témoignent davantage d'une l'interpénétration et à une contamination qu'à un échange. À cet égard, pour Dallaire et Denis (2005), l'hybridité réfère à l'intersection et à la transformation de deux identités relativement instables en une *nouvelle* identité, elle aussi caractérisée par l'instabilité. À travers l'hybridation, c'est donc la nature autonome de deux identités qui est remise en question: « hybridity is effected whenever two or more historically separated realms come together in any degree that challenges their socially constructed autonomy » (Kapchan 1996, 243). Autrement dit, le processus d'hybridation renvoie à la dissolution de frontières, qu'elles soient d'ordre politique, géographique, ethnique, culturel ou encore esthétique (Kapchan et Strong 1999). Simon (1999) ajoute qu'hybride n'est pas synonyme de fusion. Il est plutôt transitoire, illusoire, un moment instable dans la vie des cultures, une situation de tension, d'inconfort et de contestation face aux catégories existantes qui donne lieu à de nouvelles formes culturelles imprévisibles. Sur la base de ces contributions, nous définissons l'hybridation comme la rencontre d'au moins deux univers (culturels, identitaires ou linguistiques), remettant en question leur autonomie socialement construite et permettant la création de nouvelles expressions identitaires, culturelles ou esthétiques. Conséquemment, les dimensions de cette hybridation sont les influences (éléments à l'origine des rencontres), les types de rapports (transactions, négociations ou indifférence) puis le résultat (l'espace tiers ainsi créé).

L'ensemble des dimensions et sous-dimensions associés aux concepts de représentation et d'hybridation est schématisé au tableau 2.1.

Tableau 2.1 : Mesurer les représentations des acteurs de la scène

Concepts	Dimensions	Sous-dimensions
Représentation	Représentations de la scène	Acteurs
		Genres musicaux
		Pratiques musicales
		Valeurs
	Représentations de Montréal	Dimensions historiques
		Dimensions sociales
		Dimensions politiques
		Dimensions économiques
		Dimensions culturelles
		Dimensions de l'environnement bâti
Hybridation	Influences	Éléments à l'origine des rencontres, négociations, conflits, échanges, indifférence
	Types de rapports	Rencontres / Transactions
		Négociations / Conflits
		Indifférence
	Résultat	Espace tiers (ni synthèse ni résolution)

Si ce sont les représentations individuelles qui sont mesurées directement à travers les sous-dimensions du tableau 2.1, la phase de l'analyse des résultats colligés a, quant à elle, pour objectif de dégager, pour reprendre l'expression de Hoyaux (2009), des représentations de type groupal, c'est-à-dire propres au groupe que constituent les acteurs de la scène indépendante montréalaise. Nous cherchons en effet à comprendre si leur cohabitation, puis leurs pratiques collectives au sein d'un même milieu les amènent à développer une vision commune de la scène (typiquement montréalaise?) et de la ville qu'ils habitent. Nous cherchons également à comprendre la façon dont ces représentations individuelles, éventuellement groupales, entrent en relations avec une

représentation davantage sociétale (toujours selon le distinguo proposé par Hoyaux (2009)), soit l'identité montréalaise.

2.3.4 L'appropriation territoriale des acteurs de la scène

La définition des concepts de territoire et de territorialité est un préalable essentiel à l'analyse du processus de territorialisation/déterritorialisation/reterritorialisation afférent à l'analyse du rôle de la scène musicale indépendante montréalaise vis-à-vis des spécificités de la ville de Montréal. En effet, c'est au fil du processus de territorialisation que se forge la territorialité (les processus de déterritorialisation et reterritorialisation lui sont consécutifs lorsque altération ou renouvellement, par exemple), soit une relation foncière et identitaire, tant existentielle qu'essentielle à un territoire. Tout d'abord, les définitions du territoire abondent. Tel que l'observe Delaney (2005), de multiples disciplines le définissent en le liant et en le situant par rapport à des enjeux et ambitions qui leur sont propres. Par exemple, on le conçoit comme un aspect de la souveraineté en relations internationales, comme une expression de l'identité collective en anthropologie ou encore comme un moyen pour l'atteinte de l'intimité et de la sécurité émotionnelle en psychologie environnementale. Tizon souligne également la polysémie du terme et le situe au sein d'une variété d'expressions (espace de vie, espace vécu, espace pratiqué, espace imaginé, espace social) utilisées pour désigner « les aires géographiques sur lesquelles s'exercent les interactions et se reproduisent les organisations sociales » (1996, 17). Pour sa part, Lévy (2003) propose une typologie des définitions du territoire où se dégagent huit acceptions distinctes du concept, certaines l'associant notamment au « local », c'est-à-dire à la spécificité des villes ou des régions par rapport à des ensembles plus vastes, et d'autres encore à un espace contrôlé et borné aux frontières bien définies. Nous retenons pour notre part l'acception qui qualifie le territoire d'espace approprié et chargé de sens par ses habitants, stipulant que « [le] territoire serait un espace disposant, d'une manière ou d'une autre, d'un attribut de possession ou d'identification » (Lévy dans Lévy et Lussault 2003, 908). Plus précisément, nous retiendrons la définition qu'en présente Debarbieux : « Agencement de ressources matérielles et symboliques capables de structurer les conditions pratiques de l'existence d'un individu ou d'un collectif social et d'informer en retour cet individu et ce collectif

sur sa propre identité » (Debarbieux in Lévy et Lussault 2003, 910). Cette définition nous permet en effet de considérer la nature à la fois objective, subjective et conventionnelle du territoire.

> Sa nature objective ou objectivale est celle de sa matérialité et celle de la matérialité des pratiques dont il est tout à la fois, un produit, le support et l'objet. Sa nature subjective est celle de l'expérience individuelle (sensible, affective, symbolique) qu'il rend possible. Sa nature conventionnelle réside dans le fait qu'en dernier ressort, un territoire social ne doit sa pertinence qu'à un processus donné, toujours singulier et endogène, de construction collective de l'intelligibilité du monde (Debarbieux 2003, cité dans Lévy 2003, 912).

Une telle définition nous apparaît tout spécialement utile car elle convoque à la fois la dimension matérielle des territoires puis ses formes d'appropriation qui renvoient au symbolique, à l'identitaire et au développement d'appartenances. Il importe toutefois de souligner que son utilisation n'entraîne pas la mise de côté des conflits associés à l'émergence et la transformation des territoires.

Cette définition du territoire implique une compréhension de la territorialité qui renvoie plus à celle de Raffestin (1987) – liée au relationnel et à la recherche de sens – qu'à celle de Sack (1983) – qui renvoie au contrôle et au pouvoir exercés sur un territoire. Raffestin (1987) débute son article – qui propose des repères pour une théorie de la territorialité humaine – en affirmant que peu d'études dans le domaine des « sciences de l'homme » ont jusqu'alors abordé cet objet. Il souligne ainsi une spécificité de l'humain qui structure son rapport au territoire : « l'homme est un animal sémiologique dont la territorialité est conditionnée par les langages, les systèmes de signes et les codes » (Raffestin 1987, 4). Ce qui importe, ce sont donc ici les valeurs puis l'imaginaire qui modifient et construisent les relations que les individus et groupes entretiennent avec les lieux, territoires et espaces. Néanmoins, comme nous le soulignions plus tôt, ces relations au territoire ne se déploient pas dans un contexte libre de contraintes.

La mobilité croissante et l'individualisation des pratiques territoriales marquent en effet grandement l'époque actuelle. Ces conditions, qui remettent en cause l'existence de territoires stables dans le temps et partagés collectivement, bouleverseraient d'ailleurs nos relations aux lieux, territoires et espace. Vanier (2008) soutient à cet égard qu'il conviendrait mieux dorénavant de parler d'interterritorialité plutôt que de territorialité. Cet autre concept fait référence à la façon dont

on vit aujourd'hui moins *dans* les territoires et davantage *à travers* eux, des territoires multiples qui traduiraient désormais les pratiques passagères d'individus qui s'y croisent, s'y mêlent de façon éphémère plutôt que l'existence d'un groupe fixe. Pour lui : « c'est bien la chaîne [des territoires] telle que je la construis qui constitue désormais ma temporalité et ma territorialité, et elles relèvent d'une combinatoire, et non plus d'une unité homogène pré-construite dans l'espace où je n'avais plus qu'à m'inscrire. Le résultat est forcément interterritorial » (Vanier 2008, 24). Cela dit, entre les temporalités individuelles de plus en plus diversifiées et désynchronisées, et malgré cette interterritorialité, et donc cette « ambivalence » territoriale, il existe des territoires qui demeurent foncièrement structurants. Ainsi, en dépit des plus grandes mobilités individuelles et des appropriations moins prégnantes, les territoires peuvent toujours jouer un rôle référentiel, d'ancrage. Dans le cadre de notre démarche, il s'agira donc de comprendre, à travers les pratiques territoriales des acteurs associés à la scène musicale montréalaise, comment se dessinent et s'organisent en son sein des lieux et territoires plus ou moins structurants, qu'ils soient exclusifs ou partagés, puis comment se construisent les relations à ces mêmes lieux et territoires, c'est-à-dire leurs territorialités.

Si nous cherchons à dégager les relations foncières au territoire montréalais d'acteurs de la scène musicale indépendante locale tant dans la pratique que dans les représentations du territoire, le quatrième objectif spécifique aborde de façon plus directe le processus de territorialisation de ces derniers, et donc à la façon dont la scène musicale fait (ou non) territoire, sinon en signifie un. Il s'agit par cela de saisir dans quelle mesure ses acteurs participent aux processus dynamiques par lesquels s'élaborent des recompositions constantes des territoires (Delaney 2005). Selon Di Méo, la réalité territoriale « se définit […] par des contacts sociaux et matériels, par des processus interactifs localisés engageant des acteurs; bref, par une expérience concrète des lieux » (1999, 77). Autrement dit, les itinéraires du quotidien, de concert avec un langage symbolique des lieux, contribuent à définir les territoires. Nous associons à la territorialisation opérée par les acteurs de la production musicale indépendante montréalaise trois dimensions qui participent de ce processus alliant trajectoires quotidiennes et attribution de sens.

La première dimension correspond à l'étendue et la nature des pratiques quotidiennes, soit l'espace de vie (Di Méo 1996; Tizon 1996). Des travaux précédents sur l'usage de la ville par les artistes

ont suggéré que leurs pratiques s'effectuent dans différents lieux aux vocations différenciées; certains sont par exemple associés à la création, d'autres à la performance, d'autres encore à la participation à la vie nocturne ou à une sociabilité publique propre à la ville (Shank 1994; Zukin 1995; Lloyd 2002, 2004; Ley 2003; Bain 2003, 2004; Bellavance et Latouche 2008; Blais 2009; Rantisi et Leslie 2010; Poirier 2011; Ambrosino 2013). Poirier (2011), tout comme Rantisi et Leslie (2010), suggère également que les conditions matérielles propres à la création artistique sont susceptibles d'amener les artistes vers certains types de quartiers et de lieux, et ainsi d'influencer leurs mobilités. Afin de bien saisir toutes ces nuances, cette première dimension se décline en trois sous-dimensions : les pratiques de mobilité, les lieux fréquentés, puis les usages associés à ces lieux.

Les deuxième et troisième dimensions servent, quant à elles, à qualifier la relation aux lieux que développent et recherchent les individus. La deuxième concerne plus spécifiquement l'appropriation, à laquelle Serfaty-Garzon associe deux idées dominantes : « D'une part, celle d'adaptation de quelque chose à un usage défini ou à une destination précise; d'autre part, celle, qui découle de la première, d'action visant à rendre propre quelque chose » (2003, 27). La propriété d'un objet, dimension importante de l'appropriation, ne repose ainsi pas tant sur un titre légal attestant de sa possession juridique, mais sur l'action qu'un sujet entreprend sur ce dernier. Cette propriété ainsi que le processus d'appropriation sont donc largement déterminés par des dimensions morales, psychologiques et affectives (Serfaty-Garzon 2003). Faire sien un objet ou un lieu suppose ainsi le développement de liens affectifs au fil du temps, notamment par sa transformation à notre image pour s'y reconnaître et pour pouvoir y déployer des pratiques spécifiques.

Karrhölm (2005, 2007) place l'appropriation territoriale au sein d'une typologie de quatre types de production territoriale qui prennent en compte deux acceptions de la territorialité, que l'on peut respectivement placer dans la continuité de celle de Raffestin (1987) et de Sack (1983) : une première acception renvoie à l'appartenance et à la dimension affective d'un territoire, puis une seconde concerne plutôt la stratégie intentionnelle d'exercice de pouvoir sur une portion d'espace donnée. L'appropriation à laquelle nous nous intéressons s'inscrit dans la logique de la première de ces définitions et s'avère, selon l'auteur, le résultat de l'usage répété d'une portion d'espace par

un individu ou un groupe. De Certeau et *al*. (1994) parle pour sa part d'une privatisation de l'espace, qui correspond à un processus de familiarisation, d'intégration de codes qui permette d'opposer un dedans, approprié, à un dehors, plutôt anonyme et destiné à remplir des fonctions essentiellement utilitaires. La privatisation renvoie donc au fait de « trouver sa place » quelque part. Dans un même ordre d'idées, Duff (2010) s'intéresse d'abord à la façon dont les jeunes de Vancouver réussissent à se négocier des lieux intimes, où soit possible un certain retour sur soi ou du moins sur un groupe restreint d'individus. Il étudie également comment les pratiques et le développement progressif d'une charge affective contribuerait à transformer les *thin places* en *thick places*, bref en des lieux davantage empreints de sens et appropriés. Prenant appui sur ces différentes contributions, la transformation matérielle et l'attribution de sens sont nos deux premières sous-dimensions de l'appropriation – processus d'adaptation et de développement d'appartenance à certains lieux et territoires.

Kärrholm (2005, 2007) précise que plusieurs formes de production territoriales peuvent avoir cours sur une même portion d'espace, ce qui peut être générateur de tensions. Il en est ainsi car l'appropriation se déploie au sein de territoires où se déroulent également stratégies et tactiques, soit autant de tentatives pour marquer et délimiter un territoire, notamment de la part des pouvoirs publics. L'appropriation s'effectue conséquemment dans un contexte qui n'est pas libre de contraintes. Les travaux de Morelle (2006) sur la capacité des enfants de rue de deux villes africaines à établir des ancrages au sein de la ville et de s'y faire reconnaître une place par les habitants de la ville l'illustrent bien. Elle cherche, à travers son analyse, « à comprendre comment vivre dans un espace accessible à tous et à saisir le possible point de basculement d'un *espace public*, *neutre*, vers des *territoires de rue*[11] » (2006, 339). Soulevant l'enjeu de légitimation inhérent à l'appropriation territoriale, elle traite de la façon dont ces jeunes peinent à sortir de pratiques de mobilité et à marquer leur territoire par des traces ou une présence matérielles plus permanentes. L'auteure illustre ainsi que la place que l'on revendique dans la ville doit être reconnue par les autres; somme toute, le mode de territorialisation en est un où « les négociations se substituent à la rencontre » (2006, 349). Petcou et Petrescu (2005) relatent pour leur part le projet ECObox, qui a pour objectif de lutter pour que les habitants puissent avoir une voix dans

[11] Nous ajoutons l'italique.

l'aménagement de leur quartier. Il s'agit à la fois d'une lutte pour une place dans le débat public et dans l'espace public de la ville. La dernière sous-dimension de l'appropriation renvoie à ces contraintes et vise à révéler les obstacles à la territorialisation rencontrés par les musiciens de la scène musicale indépendante montréalaise.

Finalement, en ce qui a trait à l'association territoriale, ses sous-dimensions prennent d'abord appui sur la typologie de Kärrholm (2005, 2007). Tout comme l'appropriation, l'association territoriale constitue une forme de production qui n'est pas planifiée de façon formelle. Elle n'implique pas de plus nécessairement qu'un individu ou un groupe considère et affirme qu'une aire est la leur, mais renvoie plutôt au fait qu'elle est liée par les autres à un usage ou à un/des usager(s) spécifique(s). À l'image de la part géographique de l'identité sociale, elle fait référence à une identité *assignée* à un groupe de l'extérieur « pour le situer dans une représentation de la société » (Debarbieux 2006, 341). S'intéressant plus spécifiquement à la production musicale, Cohen (1995) met ainsi en lumière la façon dont ont été associés à des quartiers et à leurs populations différentes pratiques musicales à travers le portrait que la presse dresse des différents groupes constituant la communauté juive à Liverpool. Selon elle, les stéréotypes employés dans ce contexte illustrent la façon dont la musique est utilisée pour distinguer les individus et les lieux. Si nous nous intéressons davantage à l'expérience des acteurs de la production musicale eux-mêmes et à leur propre façon de qualifier le territoire, nous cherchons également par le truchement de ces trois sous-dimensions à comprendre comment la musique est utilisée pour associer certains individus, groupes et usages à des lieux spécifiques, ainsi que pour leur prêter une charge de sens.

Nous mobiliserons enfin pour ce quatrième objectif à nouveau le concept d'hybridation. En effet, nous cherchons à saisir non seulement comment ce processus opère dans la mise en relation des représentations de la ville et de la scène des acteurs, mais également dans leur relation plus concrète du territoire – dans le processus de territorialisation qu'ils engagent. L'opérationnalisation du concept clé s'articule autour des mêmes dimensions que ceux présentés en 2.3.3.

L'ensemble des dimensions et sous-dimensions associé aux concepts de territorialisation et d'hybridation est illustré au tableau 2.2.

Tableau 2.2 : Saisir la territorialisation mise en œuvre par les acteurs de la scène musicale

Concepts	Dimensions	Sous-dimensions
Territorialisation	Pratiques territoriales	Pratiques de mobilité
		Lieux fréquentés
		Usages/pratiques associés aux lieux
	Appropriations territoriales	Transformation matérielle
		Attribution de sens à certains lieux (valeurs, symboles)
		Contraintes à l'appropriation
	Associations territoriales	Individus ou groupes associés au lieu
		Usages associés au lieu
		Sens associé au lieu (valeurs, symboles)
Hybridation	Influences	Éléments à l'origine des rencontres, négociations, conflits, échanges, indifférence
	Types de rapports	Rencontres / Transactions
		Négociations / Conflits
		Indifférence
	Résultat	Espace tiers (ni synthèse ni résolution)

2.4 Modes de collecte et échantillonnage

Étant donné la nature qualitative de notre démarche, nous avons choisi une collecte de données en trois temps, chaque étape étant accomplie dans le but d'atteindre une connaissance plus approfondie du cas d'analyse, nécessaire à la réalisation de la phase suivante. Chaque étape de notre collecte emploie de plus un mode de collecte et une stratégie d'échantillonnage distincts. Si les détails de ces 3 étapes et de ces 3 modes sont présentés dans les sections suivantes, il convient auparavant de souligner qu'en parallèle à ces 3 modes de collecte premiers, qui se sont déroulés de

l'été 2012 à l'automne 2013, nous avons organisé et pris part à une multitude d'activités avec les acteurs du milieu qui ont elles aussi nourri notre réflexion. D'abord, dans le cadre d'un projet de recherche dirigé par Jean-Pierre Collin et Sandra Breux, nous avons organisé une série de table rondes sur différents volets de la relation entre Montréal et sa scène musicale locale. Ces événements ont rassemblé des musiciens, des fondateurs de compagnies de musique ou d'associations, des propriétaires de salle de spectacle, des journalistes ainsi que des intervenants issus du milieu universitaire ayant réalisé des recherches sur le thème. En plus de permettre la validation de l'approche choisie et de jeter un regard critique sur les propos de ces différents intervenants, une telle démarche nous a permis de bâtir une relation de confiance avec les acteurs de ce milieu somme toute restreint. Nous avons le sentiment que l'organisation de ces événements puis la tribune qu'ils représentaient pour mettre de l'avant leur perspective sur les thèmes proposés a permis d'établir un dialogue entre chercheurs et acteurs du milieu de la musique indépendante montréalais. Par la suite, les acteurs de cette scène, ayant développé une confiance envers nous et notre réel intérêt pour leurs projets et leur milieu, il a été plus facile de solliciter leur collaboration lors des étapes subséquentes de la recherche.

Nous avons également été attentive aux tables rondes et discussions organisées par différents acteurs du milieu autour du thème de la musique indépendante montréalaise entre 2012 à 2015. Nous avons notamment assisté à des tables rondes sur les quartiers culturels, sur le sens du *Do It Yourself* (*DIY* – Fais le toi-même) dans la production musicale contemporaine ou encore sur les nuits montréalaises lors des éditions 2013 et 2014 du festival Pop Montréal. Nous avons de plus pris part à un atelier sur les relations entre artistes et gentrification à Montréal, ainsi qu'à une discussion sur l'évolution et la médiatisation de la scène musicale indépendante montréalaise dans le cadre de l'édition 2014 d'Expozine, puis sur la signification politique de la production musicale indépendante au milieu des années 2010[12]. Les échanges qui se sont déroulés dans le cadre de ces

[12] Les événements mentionnés étaient plus précisément : édition 2013 du festival Pop Montreal (*Marche ou crève, DIY jusqu'au bout*; *La nuit, tous les chats sont gris*), édition 2014 du festival Pop Montréal (*Les nuits culturelles de Montréal : un manifeste*), édition 2015 du festival Pop Montréal (*The Politics of Independent Music : an Open Forum*); Atelier *Art+Activism : artists & gentrification* - http://bit.ly/1LyvFkq, Discussion animée, édition 2014 d'Expozine, *Montreal Blooming : from Backwater to Music Hotbed* - http://bit.ly/1IovtTQ.

événements nous ont eux aussi permis de consolider notre relation auprès d'acteurs du milieu et de trianguler les données recueillies dans notre collecte formelle.

Finalement, nous avons organisé et diffusé à deux reprises (en avril et en septembre 2014) une exposition photo-, vidéo- et cartographique avec les matériaux issus de la troisième phase de la collecte de données, qui aborde de façon directe l'expérience quotidienne de la scène et de la ville de musiciens du milieu de la production indépendante montréalaise. Cette exposition s'inscrivait dans le cadre du projet de recherche mentionné précédemment. Deux musiciens participants à notre recherche, également graphiste et designer de meubles, nous ont aidée pour la mise en forme des données et leur mise en espace. La première diffusion s'est effectuée dans un local géré par Pop Montréal, organisation clé pour la diffusion de la musique indépendante à Montréal. La deuxième a eu lieu dans le cadre de l'édition 2014 du Festival Pop Montréal, durant lequel se produisent des musiciens de provenances diverses, mais également de nombreux artistes locaux. La participation d'acteurs du milieu à cette phase de diffusion de la recherche parallèle à la thèse a également influencé notre interprétation des données récoltées. En effet, cette association a attiré un public d'horizons divers vers l'exposition[13], dont un promoteur qui a commenté l'âge moyen de notre échantillon (lui-même appartenant à une génération plus jeune de musiciens et promoteurs de spectacles). Le contact avec le public a lui aussi contribué à la triangulation de nos données, puis nous a amenée à soupeser certains de nos choix méthodologiques.

2.4.1 Acteurs, enjeux et moyens de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013). Sources et mode de collecte de données

Afin de définir les contours de notre objet de recherche, nous avons tout d'abord effectué une observation documentaire principalement d'articles de presse. En effet, comme il s'agit d'un objet relativement récent et que très peu d'ouvrages l'ont abordé (tel que mentionné plus tôt), les

[13] Cette association au milieu musical a d'abord contribué à étendre la promotion de l'événement en dehors du milieu de la recherche universitaire pour notamment rejoindre les principaux hebdomadaires culturels francophone (voir.ca - http://bit.ly/1TpBeTX) et anglophone (Cult Montreal - http://bit.ly/1OkVvtY). Deux réflexions critiques ont également parues sur un blogue sur la production culturelle contemporaine (Everyday We're Hustling) puis dans Maisonneuve magazine, publication en ligne couvrant art, idées et opinions (http://bit.ly/1QYCC2G) après chacune des présentations de l'exposition.

quotidiens et hebdomadaires culturels montréalais nous apparaissaient comme une source pertinente. Bien que la scène indépendante montréalaise ait obtenu depuis les dernières années, rappelons-le, une reconnaissance notable au sein de la presse internationale, ce qui nous intéressait ici est plutôt son développement à l'échelle montréalaise et la façon dont les observateurs locaux ont rendu compte de son évolution. C'est dire que nous nous sommes concentrée sur des quotidiens et hebdomadaires montréalais. Pour avoir un portrait plus complet de notre objet et consolider certains éléments de contexte abordés de façon partielle dans les articles de presse, nous avons également considéré d'autres sources telles que des rapports, livres, articles et thèses (par exemple, des rapports commandés, des articles scientifiques sur l'émergence et le sens de la musique indépendante). Ces dernières sources ont été particulièrement utiles pour préciser le contexte de l'émergence ainsi que l'évolution de la signification de la production musicale indépendante des années 2000 et 2010.

De manière plus précise, les articles de presse utilisés sont issus des quotidiens montréalais *Le Devoir*, *La Presse* et *The Gazette,* ainsi que de l'édition en ligne de l'hebdomadaire culturel *Voir*. En ce qui concerne les trois premières sources, la recherche s'est effectuée à partir de bases de données électroniques : Eureka pour *Le Devoir* et *La Presse*, puis Canadian Newstand pour *The Gazette*. Pour l'hebdomadaire culturel *Voir*, la recherche s'est effectuée à travers le moteur de recherche intégré à sa version en ligne (voir.ca). Comme nous avions pour objectif de couvrir à la fois les pans francophone et anglophone de la scène musicale indépendante, il nous apparaissait important de retenir des sources de ces deux langues. Également, il nous semblait que les hebdomadaires culturels, plus spécialisés, offriraient potentiellement des types d'information différents de celles trouvées dans les quotidiens plus généraux. Conséquemment, et en lien avec ces préoccupations, nous aurions idéalement intégré à notre recension l'hebdomadaire anglophone *The Mirror*[14]. Cependant, le journal a cessé de paraître en juin 2012 et a du même coup retiré toutes ses archives en ligne. La consultation de ses parutions en format papier, la seule option possible dans ce contexte, s'avérait trop lourde compte tenu de l'importance relative qu'occupe l'observation documentaire dans l'ensemble de notre travail de collecte de données. Nous avons

[14] D'anciens collaborateurs du *Mirror* se sont regroupés pour lancer en 2012 Cult Montreal. La publication prend la forme de parutions quotidiennes en ligne et mensuelles en format papier.

donc décidé de ne pas considérer cette source, ce qui a pu influencer le portrait de la scène que nous présentons au chapitre suivant, soit une limite sur laquelle nous reviendrons dans notre Conclusion.

Pour chacune des sources retenues, la recherche s'est effectuée à partir d'un ensemble de mots clés afférents à notre problématique et principalement issus d'une revue de presse préliminaire effectuée à l'automne 2011, que nous avons complétée au fur et à mesure – en conformité avec la nature exploratoire de notre démarche – qu'apparaissaient des éléments nouveaux en cours de recherche. Les mots clés utilisés sont rassemblés dans le tableau 2.3. Leur choix a été guidé par les éléments constitutifs de la scène identifiés précédemment : acteurs, lieux et pratiques, et par les divers volets de notre questionnement. En ce qui a trait aux acteurs, une recherche par acteurs individuels aurait été trop exigeante pour les moyens dont nous disposions. Nous avons plutôt opté pour des compagnies de gérance, de disques ou de promotion, auxquelles sont associés une multitude d'acteurs individuels. Elles ont ainsi consisté en autant de noyaux ou portes d'entrées pour notre collecte auprès d'acteurs de la scène musicale indépendante aux expériences variées.

Tableau 2.3 : Mots clés utilisés pour la revue de presse

Les entreprises (gérance, disques, promotion)
7e Ciel Productions, Abuzive Muzik, Alex Bolieu Management, Alien8, Arbutus, Artifact, Audiogram, Avalanche Productions, Blue Skies Turn Black, Bonsound, C4, Constellation, Danagement, Dare to Care, Envision Management, Evenko, Greenland, Grosse Boîte, High Life Music, Indica, Indie Montreal, Iro Productions, Kartel Musik, Local Distribution, Neon/High Food, Opak, Passovah, Poulet Neige, Secret City Records, Semprini Records, Silence d'Or, Turbo Productions, Simone Records, Grenadine Records, Justin Time Records.
Les lieux
Le Belmont, Cabaret Mile End, Café Campus, Casa del Popopolo, CFC, Club Lambi, Divan Orange, L'Esco, Il Motore, La Tulipe, Metropolis, Quai des Brumes, Sala Rossa, Théâtre Corona/Corona Theatre.
Les événements
M pour Montréal, Pop Montréal, GAMIQ, MIMI's, Montréal-Underground, Francouvertes, MEG Festival.
Autres

Grimskunk, SOPREF, Ramanchandra Borcar, Gwenwed, Breastfeeders, Le Nombre.

Cette revue de presse a inclus des articles de janvier 1995 à décembre 2012, soit une période également déterminée par notre revue de presse exploratoire. Nous avons choisi la première édition du *Montreal Independent Music Initiative* (MIMI) comme date butoir initiale. Ce choix est à associer, d'abord, au fait que ce gala est directement lié au développement de l'univers que nous désirons aborder. Également, ce MIMI a été le premier événement rassemblant et rendant un milieu auparavant peu organisé et méconnu. En ce qui concerne la fin de la période étudiée, 2012 est l'année où est apparu, après la première vague d'articles sur la reconnaissance de Montréal comme centre de production de musique indépendante du milieu des années 2000 (le plus marquant étant sans doute celui paru dans le New York Times (Carr 2005), suivi par celui paru dans le magazine spécialisé Spin (Perez 2005)), un autre mouvement similaire. En effet, certains articles publiés à la suite de l'édition 2012 du festival *South by Southwest* (SXSW), dont celui de Jones (2012) qui qualifiait la ville de « nouvelle Brooklyn », mettaient de l'avant une nouvelle génération d'artistes basés à Montréal qui attiraient l'attention des médias hors de la province et du pays. Après l'émergence du milieu de la production musicale indépendante montréalaise vers 1995 puis la reconnaissance médiatique d'une première génération d'artistes vers 2005, l'année 2012 représentait un des moments charnières qui ont ponctué son évolution faite de différents cycles.

Pour certains mots clés, nous avons toutefois débuté la recherche plus tôt. C'est notamment le cas pour « Audiogram », puisqu'il s'agit d'une maison de disque fondée en 1983 ou encore de « Greenland », compagnie de production de spectacles fondée à la fin 1993. Comme ces organisations sont importantes pour la mise en contexte de l'émergence du milieu à documenter, il convenait selon nous de retracer leur évolution depuis leur avènement. Nous avons au final recueilli 1969 articles qui nous semblaient contenir des éléments pertinents à la définition de notre objet et à l'établissement son évolution. Les données récoltées dans le cadre de cette phase documentaire devaient tout particulièrement servir nos deux premiers objectifs spécifiques.

2.4.2 Les fondateurs de compagnies de musique : acteurs de la consolidation de la scène musicale indépendante. Sources, mode de collecte et échantillonnage

Les entretiens semi-dirigés : saisir les représentations de la ville et de la scène

Les entretiens semi-dirigés que nous avons réalisés avaient pour objectif d'effectuer une première exploration de l'expérience de la ville et de la scène par les acteurs du milieu de la musique indépendante montréalaise. Plus spécifiquement, pour cette phase, nous nous sommes intéressée au point de vue de fondateurs de compagnies actives dans la production de disques ou encore la gérance d'artistes. Nous expliquons les raisons qui ont guidé notre choix vers ce type d'acteurs dans la section suivante. Les données récoltées dans le cadre de ces entretiens avaient pour objectif de dégager les représentations et l'expérience du milieu musical à Montréal des acteurs ciblés. Guibert et Jumel (1997) soulignent que les entretiens semi-dirigés constituent un moyen privilégié pour obtenir des informations relatives à l'identité sociale des individus, à leurs pratiques et aux représentations qu'ils détiennent de leur milieu de vie. Cet outil de collecte constitue donc un point d'entrée fort pertinent pour aborder le domaine de l'expérience (Savoie-Zajc 2009), puisqu'il donne accès aux valeurs et codes qui modulent la lecture que chacun fait d'une réalité socialement construite (Depeau 2006). Les données recueillies par ce moyen serviront tout spécialement à notre troisième objectif spécifique. Elles fourniront également des éléments pertinents pour compléter l'apport de l'observation documentaire.

De manière plus détaillée, les thèmes abordés par notre guide d'entretien visaient d'abord à établir un portrait plus fin des entreprises qu'ont créées les individus rencontrés (celui dégagé lors de la phase d'observation documentaire étant incomplet) puis de saisir leurs représentations de Montréal. Notre guide d'entretiens, reprenant divers éléments du projet de recherche mené avec Collin et Breux, comportait trois parties: la première portait sur le parcours des personnes rencontrées (leur lieu d'origine, la date ainsi que les raisons de leur arrivée à Montréal, leur premier contact avec le monde de la musique), la deuxième sur la création et l'évolution de leur compagnie de disques et/ou de gérance (motifs et contexte de création de l'entreprise, évolution depuis ses débuts, nature de leur travail au sein de celle-ci), puis la dernière traitait de leurs représentations de Montréal

comme ville musicale[15]. Plus précisément, la première et la deuxième voulaient permettre la complétion du portrait et la chronologie de la scène brossés par l'observation documentaire et devaient permettre d'aborder la spécificité du contexte montréalais à travers le parcours des acteurs qui ont contribué à sa consolidation. Les réponses à la dernière question de la deuxième partie ainsi que celles de la troisième partie serviront à explorer la relation entre les représentations de la ville et de la scène que détiennent les personnes rencontrées puis la construction de l'identité montréalaise. Elles sont donc directement associées aux sous-dimensions de ces représentations présentés au tableau 2.1.

Mode d'échantillonnage

L'observation documentaire nous a permis de définir les balises d'un univers musical spécifique : la scène musicale indépendante montréalaise. Au moyen de cette première phase de collecte de données, nous avons identifié la façon dont différents acteurs se sont rassemblés pour fonder des associations, des compagnies de disques, de gérance ou de promotion, des studios d'enregistrement, des salles de performance ainsi que des festivals et des remises de prix – bref, une scène multidimensionnelle. Ces différents acteurs tiennent évidemment des rôles distincts au sein de la scène musicale indépendante locale. En effet, alors que les propriétaires et gestionnaires de salles, les promoteurs ainsi que les organisateurs de festivals sont appelés à opérer tant avec des artistes montréalais que de l'extérieur, d'autres, comme les fondateurs de maisons de disques et de gérance, se situent plus près de la démarche des musiciens qui habitent et créent à Montréal. À notre avis, les premiers devraient également avoir également tendance à entretenir des relations moins intenses avec plus de musiciens, alors que les seconds entretiendront des relations plus soutenues avec un nombre plus restreint d'entre eux. Également, la phase d'observation documentaire a révélé un processus récurrent dans la formation de ce type de compagnies (des étiquettes et maisons de disques surtout), souvent fondées par des musiciens qui ont éventuellement décidé de prendre en charge l'ensemble des activités liées à leur carrière. Il nous est donc apparu particulièrement pertinent de nous intéresser à leurs représentations de Montréal comme ville où

[15] Le guide d'entretien complet se trouve en Annexe 1.

se sont organisés des acteurs du milieu de la musique et qui ont par conséquent consolidé une scène indépendante. Ce choix nous permettait de poser les premières bases d'un univers constitué d'individus habitant, créant, performant et travaillant à Montréal – bref, pouvant posséder un ancrage plus fort dans la ville. Nous considérons les fondateurs de ces compagnies comme des noyaux, des points d'accès vers différents sous-univers de musiciens aux expériences et aux parcours variés.

La difficulté de constituer notre échantillon pour cette phase s'explique par la faible accessibilité à l'information sur les compagnies de disques et de gérance indépendantes à Montréal. Plusieurs de ces compagnies ne durent pas; elles se transforment, fusionnent parfois avec d'autres, changent leur mandat, voire disparaissent. Il n'existe pas de plus de liste exhaustive qui nous aurait permis d'avoir une idée de l'ensemble de ces compagnies à Montréal. Bien entendu, les articles de presse que nous avons consultés se sont avérés être un point de départ utile pour la constitution de notre échantillon. Cependant, il nous est rapidement apparu que si le point de vue des représentants de maisons de disques y était souvent exposé, ce n'était pas le cas pour celui des compagnies de gérance. Or, comme les gérants entretiennent généralement avec les artistes une relation de proximité, impliqués qu'ils sont dans l'ensemble des aspects de leur carrière, leur conférant ainsi une vision globale privilégiée de l'ensemble de leur démarche, il nous semblait essentiel de les inclure. Cette proximité avec les artistes allait en effet constituer un aspect important à considérer lors du recrutement étant donné la nature des étapes qui allaient suivre dans la réalisation de la recherche.

Nous soulignions plus tôt vouloir intégrer à l'analyse des acteurs aux expériences et parcours variés. Comme de plus les acteurs les moins établis devraient avoir une visibilité plus faible au sein des médias, et tout particulièrement parmi les quotidiens d'intérêt général, il nous semblait qu'il nous manquerait inévitablement des acteurs importants si nous choisissions de nous baser uniquement sur le portrait dressé par la presse pour recruter nos participants. Conséquemment, nous avons opté pour un mode d'échantillonnage de type non-probabiliste avec quotas, c'est-à-dire un échantillon formé de façon non-aléatoire qui a consisté à recruter des individus en visant la représentativité de certaines caractéristiques d'une population donnée. Nous ne pouvions toutefois espérer que notre échantillon atteigne une représentativité forte de caractéristiques données par

rapport à une population totale puisque cette dernière s'avère pratiquement impossible à définir. Notre préoccupation était plutôt d'atteindre une variété d'expériences au sein de notre échantillon, et ce sur deux plans : l'appartenance en termes de communautés linguistiques et la taille de la compagnie. Nous avons donc choisi des compagnies issues à la fois du milieu francophone et du milieu anglophone, ainsi que de diverses tailles.

Pour constituer cet autre échantillon, nous avons d'abord inclus les compagnies de disque et de gérance mentionnées dans la revue de presse, en ayant en tête la variété des caractéristiques mentionnées plus haut. Ensuite, au fur et à mesure que nous rencontrions leurs fondateurs, nous leur demandions de nous suggérer les noms d'autres fondateurs de compagnies de disques ou de gérance qu'il serait intéressant de rencontrer, et ce conformément à la méthode d'échantillonnage par boule de neige (Capron 2006). Cette méthode est souvent critiquée puisqu'elle est susceptible d'entraîner le recrutement d'individus caractérisés par des manières de penser similaires. Toutefois, à l'instar d'autres chercheurs (notamment Álvarez-Rivadulla 2007), nous avons multiplié les points d'entrées pour atténuer ces éventuelles limites. Nous lui avons aussi accorder un poids moindre, l'employant au seul titre de complément aux recrutements sur la base des informations fournies par la recherche documentaire. Pareil mode d'échantillonnage composite nous a tout spécialement permis d'entrer en contact avec certains acteurs invisibles lors de l'étape de l'observation documentaire.

Le tableau 2.4 résume notre démarche d'échantillonnage pour cette phase, en présentant dans la colonne de gauche les compagnies fondées par les personnes recrutées et, à droite, celles qu'elles nous ont recommandé d'approcher. Notons que nous ont parfois été suggérées des entreprises qui ne correspondaient pas aux types que nous avions initialement identifiés comme pertinents. En ce qui a trait aux entreprises de disques et de gérance, dès notre premier entretien avec l'un des co-fondateurs de Bonsound, une tendance s'est dessinée : les fondateurs de compagnies formant un pan plus établi de la scène se sont souvent nommés mutuellement les uns et les autres, suggérant l'existence entre elles d'un réseau proche. Il a fallu rencontrer l'une des co-fondatrices d'Arbutus Records pour avoir accès à un univers moins intégré à l'industrie formelle de la musique. Du côté francophone, le fondateur d'A Billion Records, également moins établi, a plutôt eu tendance à nous

diriger vers des compagnies au fonctionnement plus formel, puis celui de Poulet Neige nous a dirigée vers une compagnie plus récente et invisible lors de la phase d'observation documentaire.

Tableau 2.4 : Démarche d'échantillonnage

Nous avons rencontré	Ont suggéré
Bonsound	Dare to Care; Indica; C4; Opak; Envision Management; Constellation; Artifact
Indica	Bonsound; Opak
Dare to Care	(Nous mentionnons avoir recruté : Bonsound, C4, Indica, Opak, Poulet Neige, Arbutus, Fixture Records, La Royale Électrique, Mauvaise Influence, A Billion Records) Il suggère : Ninja Tune, Constellation.
Opak	Bonsound; Sandy Boutin (FME); Olivier Picard (Parce Que Film); Secret City; Isabelle Beaubien (demandes de subventions); Laurent Saulnier
C4	Sandy Boutin (FME, Simone Records); Bonsound; Opak; Preste; Indica; Dare to Care
Envision Management	Patricia Boushel (Pop Montreal); Matthew Lederman (ingénieur studio); Bonsound; Dare to Care; Opak; Sébastien Nasra (M pour Montréal); Hillary Leftick (Pop Montreal); Ninja Tune; Third Side Music; Indica; Anne Vivian (gérante); Ramachandra Borcar (Semprini Records)
Arbutus	Fixture Records; Psychic Handshake; Longplay Management; Secret City; Constellation; Xarah Dion (La Brique); Blue Skies Turn Black
Poulet Neige	Mauvaise Influence
Slam Disques	-
A Billion Records	Bonsound; La Royale Électrique; Guillaume Déziel; Dare to Care; Opak; Avalanches Production; Nathalie Bourget; Marilou David; Alex Bolieu
La Royale Électrique	(Nous mentionnons Bonsound; Dare to Care; Arbutus; Fixture Records; Psychic Handshake; Opak; C4; Artifact; Poulet Neige; Mauvaise Influence; Indica; A Billion Records; Longplay Management). Ambiances Ambiguës; Alex Bolieu; Anacrouse; Pop Montréal; Blue Skies Turn Black; Audiogram; Slam Disques; L'Écurie; Preste; Stomp Records; Studio Breakglass; Ramachandra Borcar (Semprini Records); Simone Records
Fixture Records	Hobo Cult Records; Arbutus Records; Kinnta Records; Passovah; Psychic Handshake; Fluorescent Friends
Psychic Handshake	Préfère contacter les personnes lui-même.
Instant Pleasure	Hobo Cult Records; Roy Vucino (Red Mass); Dan Pelissier (promoteur métal)
Mauvaise Influence	(Nous mentionnons Poulet Neige; Bonsound; Opak; Arbutus; Indica; Secret City; Dare to Care). Simone Records; La Royale Électrique; Ambiances Ambiguës; C4; Slam Disques; Salon de musique indépendante de Montréal (SMIM); Indie Montréal
Longplay Management	Bonsoud; Dare to Care; Opak; Dan Seligman (Danagement); Shaun Bronstein
Artifact	Mauro Pezzente & Kiva (Casa del Popolo); Blue Skies Turn Black; Arbutus; Bonsound; Opak (André Guérette); Nick Cavelli (Cheap Thrills); Noah Bick (Passovah); Mutek (Alain Mongeau & Patty)

Secret City	Opak; Remi Arora (gérant)

Notre échantillon final est constitué de 18 maisons de disques ou compagnies de gérance d'artistes. Une entreprise était retenue dans la mesure où elle œuvrait au moins partiellement dans la production de disque ou dans la gérance d'artistes. Si nous avions comme objectif initial de rencontrer les fondateurs d'entreprises œuvrant dans ces deux domaines, nous avons somme toute dû considérer des représentants aux activités plus variées, plusieurs d'entre elles comportaient par exemple un volet production de spectacles ou relations de presse. Il nous a été impossible de mener des entrevues avec des représentants d'Alien8 ou de Constellation, que l'étape d'observation documentaire avait pourtant révélées comme des compagnies pionnières du pendant anglophone de la scène indépendante montréalaise. Nos rencontres avec les autres participants ont révélé que lors de la phase de réalisation des entrevues, Alien8 n'était plus active. En ce qui concerne Constellation, ses fondateurs étaient partis en tournée pour une durée prolongée et il n'a jamais été possible de trouver un moment pour mener une entrevue avec eux. La possibilité de rencontrer ces compagnies plus anciennes nous aurait sans doute permis de réaliser un portrait plus complet de la scène musicale ainsi qu'une représentativité éventuellement plus grande de la variété de l'expérience et de la vision de ses acteurs.

La presque totalité des entretiens avec les fondateurs de maisons de disques et de gérance se sont déroulés au cours des mois d'octobre à décembre 2012, sauf un qui s'est déroulé en janvier 2013. Tous les prises de contact avec les participants ont été effectuées par courriel. Nous leur écrivions un premier message qui expliquait les objectifs de la recherche et auquel nous joignions le document d'information réalisé conformément aux normes du comité d'éthique de la recherche de l'INRS[16], puis nous poursuivions la correspondance jusqu'à la prise d'un rendez-vous pour réaliser l'entretien. La grande majorité des entretiens (16 sur 18) ont eu lieu en personne dans des lieux divers au choix des participants : cafés, bureaux de leur compagnie ou encore leur résidence. En raison de la difficulté pour deux des participants à trouver un moment pour réaliser une rencontre,

[16] Le document d'information ainsi que le formulaire de consentement remis aux participants pour cette phase de la collecte de données se trouvent en Annexe 2.

nous avons opté pour une entrevue téléphonique pour l'un deux et une entrevue par Skype pour l'autre. Si nous avons senti que la communication était plus ardue lors de l'entretien téléphonique et que la relation de confiance que nous pouvions normalement établir lors d'une rencontre en personne n'a pu l'être complètement, le contact visuel permis par Skype dans le deuxième cas a fait que nous avons eu la même facilité de communication dans ce contexte. Les entretiens, d'une longueur variant de 46 à 180 minutes, ont eu une durée moyenne de 85 minutes. Ils se sont déroulés, selon les interlocuteurs, en français ou en anglais, parfois même dans les deux langues. Nous avons en effet convenu avec deux participants que nous poserions de notre côté les questions en français et qu'ils y répondraient en anglais, pour que nous soyons tous plus à l'aise de nous exprimer.

Ces entrevues ont été réalisées à la fois dans le cadre de notre thèse de doctorat et du projet de recherche dirigé par Breux et Collin. Ce dernier a été présent lors de 12 d'entre elles et a parfois effectué quelques relances. Ses interventions sont toutefois demeurées mineures. La présence d'une tierce personne nous a permis de dégager une partie de notre attention généralement dédiée au souci de couvrir tous les thèmes prévus par le guide pour avoir une meilleure écoute puis de meilleures reformulations et relances.

En général, les participants se sont montrés ouverts et intéressés par la recherche et il a été facile d'établir la communication avec eux (sauf dans le cas de l'entretien téléphonique au cours duquel la communication a été plus ardue). Nous n'avons pas senti de réticences majeures par rapport à nos questions et les thèmes que nousabordions. Un des participants nous a demandé qui avait commandé la recherche, sans doute dans l'objectif de mieux choisir les enjeux sur lesquels exprimer ses points de vue et revendications. Il n'est probablement pas le seul à avoir évalué ainsi notre statut en tant qu'interlocutrice pour ajuster son propos, mais les préoccupations de cet ordre se sont avérées moins visibles chez les autres participants. Il est intéressant de lire à ce titre les commentaires de Stahl (2003) sur les entretiens qu'il a menés entre 1997 et 2003 avec des membres de ce qu'il nomme la scène musicale indépendante anglophone. Il décrit en effet un premier contact avec les musiciens souvent marqué par une réticence de leur part. Il explique cette réticence par l'association que ces musiciens faisaient entre lui et « les médias », avec lesquels ils entretenaient une relation ambigüe, entre besoin de leur support pour la promotion de leurs concerts et albums et peur d'être mal représentés. Nous n'avons rien senti de tel lors de nos entretiens. Il faut dire que

nous avons rencontré des fondateurs de compagnie, possiblement plus familiers avec la gestion des relations avec les médias, demandes d'entrevues et autres prises de contact. Ces entrevues auprès des fondateurs de compagnie ont sans doute représenté un premier pas dans l'établissement d'une relation de confiance des musiciens pour la troisième étape de la collecte de données. Stahl (2003) mentionne d'ailleurs que les choses allaient mieux lorsqu'un ami commun le présentait à la personne qu'il désirait rencontrer pour un entretien.

Malgré l'ouverture ressentie chez les personnes rencontrées lors des entrevues et leur générosité dans le partage de leur expérience, il nous faut souligner que les propos recueillis auprès des participants ont probablement sous exposé la nature conflictuelle de leur évolution dans le milieu de la musique montréalais. Quelques conversations que nous avons eues avec des acteurs de la scène lors des entrevues ou encore lors de notre participation à diverses conférences, tables rondes ou discussions nous incitent à penser qu'il existe bel et bien des tensions et conflits, ou du moins des divergences d'opinions et de visions, même si ces aspects sont demeurés de l'ordre du non-dit lors de nos entrevues. Par exemple, une personne rencontrée lors d'une discussion publique nous a confié ne pas avoir voulu participer à une table ronde à laquelle nous l'avions invitée préalablement particulièrement en raison de la participation d'un autre intervenant, qu'elle jugeait associé à des valeurs auquel elle s'opposait. Bref, de tels constats invitent à nuancer la façon dont les intervenants ont présenté le milieu de la musique indépendante à Montréal comme un milieu solidaire, travaillant en harmonie dans un but commun. Si nos contacts avec certaines personnes en dehors des entrevues nous amènent à croire que les relations entre les acteurs du milieu sont majoritairement marquées par l'entraide et le respect, nous sommes d'avis que des divergences d'opinions demeurent entre certains acteurs. C'est dire que toute homogénéité pouvant être dégagée n'est qu'apparence…

Si nous avons d'abord pensé l'échantillonnage selon ce qui semblait être la principale distinction de la scène musicale indépendante montréalaise à la lecture des articles de presse, c'est-à-dire l'appartenance à la communauté linguistique francophone ou anglophone, d'autres critères tout aussi signifiants se sont révélés au cours des entretiens. Des critères autres qui nous ont amenée à revoir un tant soit peu divers éléments de notre démarche (vertus de l'approche qualitative non-structurée). Le principal critère autre a été le fonctionnement selon un modèle d'affaires plus établi,

plus formel, et un autre mode de fonctionnement qu'on pourrait de qualifier de communautaire : largement basé sur les réseaux personnels, puis caractérisé par l'absence de contrat formel entre la compagnie et les musiciens avec qui elle travaille, ainsi que par la souplesse du rôle que la compagnie tient vis-à-vis des artistes. Les nuances entre ces deux types de compagnies seront précisées dans les chapitres suivants. Le tableau 2.5 présente le classement des entreprises selon cette typologie. Nous avons terminé notre collecte lorsque toutes les catégories de cette typologie ont été représentées et que nous avons donc atteint une saturation dans le contenu des réponses des participants.

Tableau 2.5 : Typologie des entreprises de gérance et de disque

	Modèle communautaire/ émergent	**Modèle d'affaires/ établi**
Francophone	Poulet Neige A Billion Records	Dare to Care/Grosse Boîte Bonsound C4 Mauvaise Influence La Royale Électrique Slam Disques
Anglophone	Arbutus Fixture Records Psychic Handshake Instant Pleasure	Envision Management Longplay Management Secret City
Mixte	Artifact	Indica Opak

La figure 2.1 présente la localisation de l'ensemble des maisons de disques et de gérance dont les fondateurs constituent notre échantillon.

Figure 2.2 : Localisation des quartiers généraux des compagnies des participants
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast (2015)

Les 21 fondateurs et fondatrices de compagnies de disques et de gérance que nous avons rencontrés avaient, au moment de nos entretiens, entre 24 et 43 ans, puis une moyenne de 32 ans.Notre lot était constitué de 15 hommes et de 6 femmes. Soit des âges et genres qui pouvaient influer leurs réponses et lectures de la scène musicale indépendante montréalaise. L'âge et le genre des participants à la phase des entretiens semi-dirigés est présenté au tableau 2.6.

Tableau 2.6 : Portrait de l'échantillon. Âge et genre des participants

Entreprise de disque et/ou de gérance	Personne(s) rencontrée(s)	Genre	Âge
Bonsound	Jean-Christian Aubry	M	38
Indica	Franz Schüller	M	43
Opak	Olivier Sirois	M	34
Poulet Neige	Barbara	F	24
	Pierre Alexandre	M	26
C4	Pierre Thibault	M	36
Secret City	Anonyme	M	31
Longplay Management	Gillian Nycum	F	34
Psychic Handshake	Graeme Langdon	M	30
Fixture Records	Tessa Smith	F	27
	Conor Prendergast	M	31
Envision Management	Rhyna Thompson	F	37
Artifact	Alexandre Lemieux	M	33
Dare to Care	Éli Bissonnette	M	32
La Royale Électrique	Isabelle Ouimet	F	30
	Stéfane Campbell	M	33
A Billion Records	Yann Godbout	M	31
Arbutus	Marilis Cardinal	F	24
Mauvaise Influence	Philippe Renault	M	31
Instant Pleasure	Shaun Anderson	M	30
Slam Disques	Jessy Fuchs	M	33

2.4.3 Les musiciens et le processus de territorialisation. Mode de collecte et échantillonnage

Les parcours documentés et réactivés : des pratiques au sens des pratiques

De manière à saisir au mieux l'expérience concrète du territoire, notre démarche requiert un mode de collectes qui permette de saisir la subjectivité des acteurs, leurs pratiques dans la ville et le sens qu'ils accordent à ces dernières. Afin de bien comprendre le processus de territorialisation des musiciens montréalais (et donc d'atteindre notre quatrième objectif spécifique) et de pouvoir mieux

dégager leur expérience directe, il nous importait de nous détacher du domaine des représentations afin de comprendre le rapport au territoire des acteurs de la scène musicale indépendante locale dans toute sa complexité. Conséquemment, il nous apparaissait prometteur de capter d'abord les pratiques des musiciens dans la ville elle-même, pour ensuite accéder au sens qu'ils leur attribuaient. Cela rappelé, nous avons choisi un mode de collecte qui tire parti de données *in situ* et du principe de réactivation, dont les apports ont été soulignés par différents chercheurs. Nous présentons ci-dessous une synthèse de leur réflexion, puis finalement notre propre stratégie pour cette dernière phase de collecte.

Pour élaborer notre stratégie de collecte *in situ*, nous avons d'abord recensé six outils de collecte de données : les parcours commentés (Thibaud 2001), les entretiens en marche (Petiteau et Pasquier 2001; Kusenbach 2003; Duff 2010), la cartographie interactive (Audas et Martouzet 2008; Martouzet et *al.* 2010; Martouzet 2014), les parcours filmés et réactivés (Murray 2009), l'observation récurrente (Amphoux 2001) et l'entretien sur écoute réactivée (Augoyard 2001). Ces méthodes s'avèrent pertinentes puisqu'elles abordent de différentes façons le sens accordé aux pratiques. Plusieurs d'entre elles allient également mouvement et documentation de l'expérience *in situ*, faisant valoir l'importance d'effectuer la collecte de données en lien étroit avec le contexte des pratiques quotidiennes pour comprendre le contexte territorial des processus sociaux (Hein et *al.* 2008). Mais voyons plus en détails ce qu'il en est.

Thibaud (2001) a fait valoir les apports de la méthode des parcours commentés, qui consiste à recueillir les perceptions de lieux des individus au fil d'un cheminement dans l'espace urbain déterminé par le chercheur, auquel il cherche à associer certaines « configurations sensibles » et ambiances. L'avantage de ce mode de collecte est d'aborder une diversité de rapports sensibles à un même parcours, recueillant les propos et impressions de plusieurs individus. Si cet outil possède l'avantage de saisir la parole de l'individu dans sa pratique d'un territoire, son lien avec le quotidien territorial des participants demeure incertain. De plus, il veut davantage saisir la dimension sensible de l'expérience urbaine, qui renvoie à ses aspects plus physiques et liés aux sens (les questions du corps, du mouvement, de la perception d'odeurs ou de formes), que la façon dont les individus s'approprient et donnent un sens à certains lieux.

Les entretiens en marche (*walk along interviews*) s'appuient eux sur des trajets qui reflètent davantage les pratiques quotidiennes des individus interrogés. À cet égard, Duff (2010), pour analyser le rôle des affects dans les pratiques spatiales et la production de lieux, entre en dialogue avec des jeunes au fil de parcours qu'il leur demande de recomposer autour d'endroits qu'ils fréquentent au quotidien et qui revêtent un sens particulier pour eux. Ici, le chercheur laisse toute la liberté aux enquêtés dans le choix des lieux à visiter et n'a qu'un rôle de facilitateur dans l'expression du sens que les participants leur prêtent. Dans le contexte des entretiens en marche, c'est l'habitant qui guide, et non le chercheur. Petiteau et Pasquier (2001) font valoir que la méthode accorde ainsi un pouvoir d'action et une reconnaissance de la parole des participants accrus par rapport à d'autres outils. Dans un même ordre d'idées, Kusenbach (2003) souligne la pertinence d'outils méthodologiques qui placent pareille collecte au cœur des territoires et des lieux. Si l'entretien semi-dirigé, par l'accès privilégié qu'il offre à l'histoire de vie, aux projets et idéaux des individus, permet d'aborder les pratiques spatiales et leur signification, les méthodes mobiles possèdent l'insigne avantage d'éviter certains biais associés à cet outil, notamment ceux liés à la narrativité (la portée limitée du récit sur l'expérience) et au contexte de l'entretien (les rôles inégalitaires qu'occupent l'enquêteur et l'enquêté, l'artificialité de la situation d'entretien, qui ne permet pas de réactions spontanées en contexte, etc.).

D'autres chercheurs optent pour des stratégies où la place du chercheur se fait encore plus ténue. Par exemple, Murray (2009) a demandé à 25 jeunes de filmer eux-mêmes leur trajet quotidien vers l'école. Elle fait valoir que, dans un tel contexte, et bien que les enregistrements vidéo puissent être influencés par un désir de répondre aux consignes données par le chercheur, les participants ont un pouvoir d'expression et d'action accrus. En effet, au moment d'enregistrer les images, ces derniers sont les seuls en contrôle du matériel à capter, puis choisissent eux-mêmes la manière d'interagir avec leur environnement. Ils expliquent leurs choix au chercheur une fois les parcours déjà filmés. Il en ressort une relation enquêteur-enquêté plus égalitaire, particulièrement souhaitable dans le cadre d'enquêtes auprès de jeunes ou d'autres groupes dont la parole a tendance à être mise à l'écart ou peu considérée dans le débat public (Murray 2009). Une telle affirmation est appuyée par Dodman (2003) et Datta (2012), qui font valoir l'apport de l'autophotographie, c'est-à-dire d'une documentation photographique par les participants de leur expérience. Pour Dodman (2003), ce

mode de collecte offre une alternative visuelle aux mots et au langage comme outils de descriptions du milieu de vie. Datta (2012) considère plutôt cette auto-documentation photographique comme une source d'images de la ville alternatives à celles issues des médias, des guides touristiques et autres documents officiels produits par les villes. De telles stratégies, qui supposent l'absence du chercheur à l'étape de la collecte des données, ne sont pas sans comporter certaines limites. Le chercheur a en effet peu de contrôle sur le respect des consignes, ce qui entraîne une plus grande incertitude quant à la qualité des données amassées. De plus, si une liberté est offerte aux individus enquêtés, il s'agit de stratégies assez exigeantes en énergie et en temps pour ces derniers.

En plus de conférer une liberté de parole accrue aux participants, les méthodes mises de l'avant par Murray (2009), Dodman (2003) et Datta (2012) bénéficient du principe de réactivation, qui consiste à soumettre à l'interprétation des participants des documents qui peuvent prendre différentes formes, notamment visuelle, sonore ou cartographique (Amphoux 2001; Augoyard 2001). Plus précisément, Datta (2012) suggère d'utiliser les images pour stimuler l'expression des participants sur leur expérience de la ville dans le cadre d'entretiens structurés autour des enjeux et expériences présentées sur les photographies des participants. Murray (2009) et Dodman (2003) proposent de façon similaire un retour sur l'illustration de l'expérience territoriale qui laisse une large place au sens que leur attribuent les individus. Ce principe se voit d'ailleurs mobilisé dans le cadre de plusieurs autres outils méthodologiques. Notamment, Audas et Martouzet (2008) décrivent les avantages de ce principe en présentant l'outil de la cartographie de réactivation des discours (voir également Martouzet et *al.* 2010; Martouzet 2014). La première méthode utilise un spatiogramme comme matériau de base pour la réactivation, c'est-à-dire une carte ou un ensemble de cartes individuelles réalisées sur la base d'un récit de vie chronologique et spatialisé recueilli auprès des participants dans le cadre d'un premier entretien. C'est la nature de miroir imparfait du spatiogramme, constitué sur la base du discours que tiennent les individus sur leur vie, qui les amène à réagir dans le cadre d'un deuxième entretien. Ils tendent en effet à vouloir apporter des nuances à l'information incomplète ou pas tout à fait exacte que les schémas présentent. Également, puisque les spatiogrammes appellent à réagir et à s'exprimer sans souci de formuler un récit cohérent, les individus ont alors tendance à diriger leur propos vers le domaine de l'intime et de l'affect.

À la différence de Murray (2009), Dodman (2003) et Datta (2012), Martouzet et ses collègues (2014) privilégient un retour par l'individu sur son discours sur ses pratiques plutôt que sur un matériau recueilli *in situ*, en contexte. Augoyard (2001) utilise pour la réactivation les propos recueillis lors d'un entretien précédent. Amphoux (2001) propose pour sa part de stimuler la parole des individus avec des images urbaines produites par un vidéaste ou un photographe professionnels, s'intéressant ainsi davantage aux réactions sensibles à certaines images, situations et configurations urbaines plutôt qu'à la diversité des expériences territoriales individuelles. En somme, les matériaux de réactivation utilisés sont multiples et visent à saisir davantage et autrement l'expérience d'individus.

Au regard de la recension de ces outils méthodologiques, il nous est d'abord apparu opportun d'opter pour une collecte *in situ*, c'est-à-dire dans le contexte même des pratiques territoriales des acteurs (à l'instar de Murray (2009), de Dodman (2003) et de Datta (2012)). Une telle stratégie nous semblait particulièrement indiquée pour entreprendre avec les participants une réflexion sur leur rapport à la ville en se détachant ainsi des représentations types de la relation entre le territoire montréalais et sa scène musicale indépendante. Prenant appui sur les propos de Datta (2012), il nous a semblé prometteur d'aborder en premier lieu leur quotidien, leur ordinaire, pour ensuite considérer, au moment de l'interprétation des données, le domaine de la relation entre les pratiques habitantes, d'une part, et l'identité montréalaise puis les représentations dominantes de la scène, d'autre part. Nous avons également choisi de laisser une grande autonomie aux musiciens participants à l'étape de la documentation des pratiques. En effet, dans le cadre de notre démarche, les lieux que les acteurs associent à la scène musicale montréalaise ne nous étaient pas connus au départ. La nature de tels lieux, des pratiques qui y ont cours, puis le sens qui leur est attribué, se trouve au centre de nos préoccupations, davantage que le sens et les configurations sensibles attribués à des trajectoires spécifiques. Également, nous ne nous intéressions pas à un trajet précis, mais bien à l'ensemble des pratiques quotidiennes, ce qui nécessitait une documentation relativement extensive. De plus, puisque les représentations de Montréal comme centre de production de musique indépendante ont conféré une visibilité accrue non seulement à la ville, mais également à certains de ses quartiers, il nous semblait intéressant d'intégrer la dimension

cartographique introduite par Martouzet (Audas et Martouzet 2008; Martouzet et *al.* 2010; Martouzet 2014).

Prenant appui sur la richesse des images enregistrées en mouvement et en contexte (Murray 2009) comme source inédite pour accéder à l'expérience des participants et comme matériau de réactivation, puis désireuse de connaître l'étendue de l'espace de vie des acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise, nous avons choisi de recourir aux parcours documentés et réactivés. Plus précisément, nous avons confié aux participants la documentation de leurs trajectoires à l'aide d'un GPS synchronisé avec une caméra numérique. Munis d'un GPS pour une journée, nous les avons invités à illustrer par des photographies et des extraits vidéo les situations particulièrement marquantes de leur expérience quotidienne de la ville et de la scène musicale.

Nous avons ensuite procédé à une mise en forme des données rassemblées à l'occasion de ces parcours. Plus précisément, nous élaborions à cette étape une cartographie des trajectoires individuelles des participants, enrichie de photographies et d'extraits vidéos. Nous avons ensuite effectué avec les participants un retour sur ces matériaux dans le cadre d'entretiens de réactivation. Nous avons choisi d'utiliser, à la façon d'Audas et Martouzet (2008), un matériau qui illustre la spatialisation des pratiques des musiciens participant à la recherche pour appuyer la phase de réactivation, c'est-à-dire une carte de leur parcours. Nous inspirant des démarches de Murray (2009), Dodman (2003) et Datta (2012), la discussion et le commentaire d'images enregistrées dans le contexte de leurs pratiques ont constitué une part importante de ces entretiens. Finalement, à l'instar des diverses recherches plaçant le principe de réactivation au centre de la collecte de données, une grande importance a été accordée au sens attribué par les participants aux images, vidéos et cartes issues de la documentation de leurs trajectoires. Le contenu des matériaux cartographiques, photographiques et vidéos récoltés a été utilisé pour structurer le déroulement des entretiens de réactivation. Plus précisément, tel que le souligne Datta, ce contenu a à la fois guidé et stimulé la discussion: « In embodying the mobile-migrant and the reflexive photographer as one and the same person, these photographs work as interview "triggers" to stimulate discussion and reflection on the affective geographies in the city and of their mobilities » (2012, 1729).

Échantillonnage

L'échantillonnage, de façon similaire à celle retenue pour recruter les fondateurs de compagnies pour les entretiens semi-dirigés, s'est effectué selon la méthode boule de neige ou par réseau. Les fondateurs de certaines compagnies de disques et de gérance que nous avions rencontrés plus tôt (plus précisément de celles qui apparaissent en gras au tableau 2.8) ont constitué, dans le cadre de cet échantillonnage, les points de départ des réseaux. Le choix des personnes à contacter en premier s'est effectué, d'une part, parmi les personnes nous ayant confirmé leur intérêt à poursuivre leur participation à la recherche lors de la phase précédente des entretiens semi-dirigés. D'autre part, nos choix ont été motivés par la préoccupation de représenter chacun des types de compagnies précédemment établis (voir le tableau 2.8). Étant donné que le fondateur d'Artifact s'était relocalisé à Berlin depuis la phase de l'entrevue, nous n'avons pu obtenir une représentation de tous les types d'entreprises. L'échantillon final devait toutefois atteindre le haut degré de variété souhaité au départ en termes d'appartenance linguistique et de degré de formalisation puis d'intégration à l'industrie plus établie, de manière à pouvoir saisir si l'appartenance à de telles catégories aurait une incidence sur les pratiques des musiciens et sur le sens qu'elles revêtent pour eux.

Il convient toutefois de souligner les limites de cette façon de procéder. Puisque nous demandions la collaboration des créateurs des compagnies pour recruter les musiciens, nous avons laissé une partie de la sélection entre leurs mains, soit un processus qui s'est déroulé selon des critères que nous ne contrôlions pas totalement et qui a pu varier d'une personne à l'autre (ils ont par exemple pu nous mettre en contact avec des artistes avec qui ils entretiennent une relation plus étroite, ou qu'ils savaient être dans une phase particulière de leur processus créatif). Nous avons décidé de ne pas retenir plus de deux personnes issues du même groupe, de façon à assurer autant que possible une plus grande variété des pratiques et des expériences. Dans les quelques cas où nous avons retenu deux membres d'un même groupe, ce fut pour augmenter la proportion de femmes dans l'échantillon. Enfin, dans les cas où le contact avec les fondateurs de compagnies ne permettait d'entrer en relation qu'avec un nombre limité de musiciens, nous demandions parfois aux musiciens rencontrés de cibler d'autres participants potentiels. Dans de telles situations, nous nous

assurions toutefois que ceux-ci étaient également associés à la même compagnie, ce pour respecter notre façon de constituer notre univers de recherche et notre échantillon.

Tableau 2.8 : Entreprises contactées pour le recrutement de musiciens et musiciennes

	Modèle communautaire/ émergent	**Modèle d'affaires/ établi**
Francophone	Poulet Neige **A Billion Records**	Dare to Care/Grosse Boîte **Bonsound** C4 Mauvaise Influence La Royale Électrique **Slam Disques**
Anglophone	**Arbutus** **Fixture Records** Psychic Handshake Instant Pleasure	Envision Management **Longplay Management** Secret City
Mixte	Artifact	**Indica** Opak

Le tableau 2.9 rassemble les 25 musiciens et musiciennes qui ont constitué notre échantillon, identifie leur appartenance aux compagnies de disques et de gérance qui nous ont précédemment intéressée puis, finalement, leurs différents projets musicaux. Si nous les avons classés selon la compagnie de disque ou de gérance par laquelle nous avons pu obtenir leurs coordonnées, certains sont en fait associés à plus d'une compagnie. Par exemple, Charles Blondeau, membre du groupe Half Baked et dont les albums ont paru sous étiquette A Billion Records, joue également avec Simon Kingsbury et l'Indice, eux associés à la compagnie de disques Poulet Neige. Random Recipe, dont font partie Liu-Kong Ha et Frannie Holder, sont représentés par Bonsound pour le disque et par Opak pour la gérance. Finalement, nous avons contacté Matthew Woodley, membre de Plants and Animals, à travers Longplay Management, attendu que c'est Secret City qui a fait paraître les albums de son groupe.

Tableau 2.9 : Portrait de l'échantillon.
Affiliations et projets musicaux des participants

Nom du participant	Affiliation	Projets musicaux
Yann Godbout	A Billion Records	Half Baked; Digit Missile Command; The Sound of Sea Animals
Charles Blondeau	A Billion Records	Half Baked; Simon Kingsbury; Babylones; L'Indice; Thierry Bruyère
Isabelle Ouimet	A Billion Records	Buddy McNeil & The Magic Mirrors
Joseph Carré	A Billion Records	Vulgar, You!; DJ
Jane Penny	Arbutus	TOPS; Paula
David Carriere	Arbutus	TOPS, Paula
Andy White	Arbutus	Andy Boay; Sugar Boys; Michael Group; Tonstartssbandht
Jackson	Fixture Records	Sheer Agony; Jef Barbara
Mitz Takahashi	Fixture Records	Mavo; DJ
Conor Prendergast	Fixture Records	Mavo; Brave Radar; projet solo instrumental
Caitlin Loney	Fixture Records	Freelove Fenner
Gabriel NG	Fixture Records	Cresting; Brave Radar
Alexandre Arthur	Bonsound	Radio Radio; Pierre Kwenders; Nom de Plume; DIFA
Jocelyn Gagné	Bonsound	Breastfeeders; The Muscadettes; technicien de son
Francis Mineau	Bonsound	Malajube; Oothèque; Peter Peter, Pierre Lapointe
Sabrina Halde	Bonsound	Groenland; Mike & Sab (reprises pop et jazz)
Liu-Kong Ha	Bonsound	Random Recipe; Robert Charlebois; Ingrid St-Pierre; Philippe B; Dumas
Frannie Holder	Bonsound	Random Recipe; Dear Criminals
Jessy Fuchs	Slam Disques	Rouge Pompier
Laurel Sprengelmeyer	Longplay Management	Little Scream; Quiet River of Dust
Matthew Woodley	Longplay Management	Plants and Animals
Katie Moore	Longplay Management	Katie Moore; So Called
David Payant	Longplay Management	Katie Moore; Thee Silver Mt Zion; The Key Lites
Ludovic Alarie	Indica	The Loodies; Ludovic Alarie
Marie-Eve Roy	Indica	Les Vulgaires Machins; composition pour la télévision et le cinéma

Tableau 2.10 : Portrait de l'échantillon.
Âge, genre et parcours géographique des participants

Nom du participant	Genre	Âge	Lieu d'origine	À Montréal depuis
Yann Godbout	M	31	Sherbrooke	2007
Charles Blondeau	M	23	West Island	-
Isabelle Ouimet	F	30	St-Norbert	1999
Marc André Lavigne	M	23	Montréal-Nord	-
Jane Penny	F	25	Edmonton	2006
David Carriere	M	26	Edmonton	2008
Andy White	M	24	Orlando	2007
Jackson	M	28	Cape Breton (N-E)	2006
Mitz Takahashi	M	32	Osaka	2006
Conor Prendergast	M	31	Sydney	2006
Caitlin Loney	F	33	Halifax	1999
Gabriel NG	M	33	Toronto	2004
Alexandre Arthur	M	29	Baie-Ste-Marie (N-E)	2007
Jocelyn Gagné	M	39	Montréal	-
Francis Mineau	M	33	St-Hugues	1997
Sabrina Halde	F	25	St-Hilaire	2004
Liu-Kong Ha	M	32	Né à Hong-Kong, grandi à Montréal	1982
Frannie Holder	F	27	Néfe en Lousianne, grandi à Montréal	1988
Jessy Fuchs	M	33	Île Bizard	-
Laurel Sprengelmeyer	F	35	Iowa	2001
Matthew Woodley	M	35	Halifax	1996
Katie Moore	F	37	Née en Alberta, grandi à Hudson	1994
David Payant	M	33	Ottawa	1999
Ludovic Alarie	M	20	Montréal	1993
Marie-Eve Roy	F	35	Granby	2000

Tout comme chez les fondateurs et fondatrices de compagnies de disques et de gérance, les hommes, comme l'illustre le tableau 2.10, sont plus nombreux par rapport aux femmes dans notre échantillon de musiciens et musiciennes. En effet, cet échantillon compte 17 hommes et 8 femmes.

L'âge des participants varie entre 20 et 39 ans, et la moyenne est de 30 ans, soit légèrement inférieure à celle des fondateurs de compagnies rencontrés lors de la phase des entretiens semi-dirigés. Les participants sont arrivés à Montréal entre 1974 et 2008; ils y avaient donc passé au moment de leur participation à la recherche entre cinq et 39 ans.

Les parcours documentés et leur réactivation se sont déroulés entre les mois de juin et août 2013. Une fois les courriels des musiciens obtenus nous leur avons envoyé par voie électronique un message qui présentait brièvement la nature du projet de recherche et de leur participation à ce dernier. Le document d'information réalisé conformément aux normes du comité d'éthique de la recherche de l'INRS[17] leur était acheminé au même moment. Si tous les musiciens sollicités ont répondu à nos courriels, tous n'étaient pas disponibles pour participer au projet. Certains ont évoqué une phase de la création d'album incompatible avec le temps à consacrer, d'autres un calendrier trop chargé, d'autres encore une ambiance tendue dans leur local de répétition y rendant difficile la prise de photographies et de vidéos. Étant donné l'implication importante de la part des musiciens qui était demandée par ce mode de collecte ainsi que l'association entre notre recherche doctorale et un projet de recherche plus large, nous avons décidé, puisque nous en avions les moyens, d'offrir une compensation financière de 150$ aux musiciens recrutés une fois l'ensemble des étapes de leur participation complétée. Cette contribution a sans doute incité plusieurs à prendre part au projet, surtout étant donné que bon nombre d'entre eux ne peuvent compter sur un revenu stable tout au long de l'année.

Une fois l'accord des musiciens obtenu, nous leur avons envoyé un guide[18] expliquant le fonctionnement des appareils qu'ils allaient devoir utiliser pour effectuer la documentation de leurs parcours. Nous avons ensuite fixé le lieu de notre premier rendez-vous en personne (au lieu de leur choix, normalement dans un café ou à leur domicile), au cours duquel nous leur avons demandé de préciser le choix de la journée à documenter. Nous avons également passé en revue avec eux le guide d'utilisation du GPS et de la caméra numérique, puis les consignes relatives à la documentation de leurs pratiques : le GPS devait être allumé au début de la documentation puis

[17] Le document d'information ainsi que le formulaire de consentement remis aux participants pour cette phase de la collecte de données se trouvent en Annexe 3.

[18] Le guide à l'usage des participants est présenté en Annexe 4.

laissé en fonction jusqu'à la fin de la période d'une journée; ils devaient prendre une trentaine de photographies des lieux et des moments qui représentaient le mieux leur expérience de la ville et de la scène musicale au quotidien; puis ils devaient réaliser de 5 à 10 courtes vidéos (d'une durée de 30 à 60 secondes), toujours pour mettre en lumière des lieux et moments représentatifs de leur expérience de la ville et de la scène musicale au quotidien. Si tout leur convenait, ils signaient le formulaire de consentement, puis nous signions un engagement à leur remettre 150$ une fois toutes les étapes de leur participation achevées. Généralement, ils repartaient dès la fin de cette rencontre avec le matériel nécessaire à la documentation de leurs pratiques.

Une fois la documentation complétée, ils entraient en contact avec nous par téléphone ou par courriel et nous établissions un point de rendez-vous pour récupérer le matériel. De façon surprenante, très peu de problèmes techniques ont amené les participants à nous contacter entre ces deux rencontres. Avant la rencontre finale, qui visait à réactiver les parcours dans le cadre d'entretiens et dont le moment était généralement fixé lorsque nous récupérions le matériel, nous mettions en forme les matériaux récoltés. Pour ce faire, nous avons obtenu l'aide de Mathieu Labrie, autre doctorant engagé par Jean-Pierre Collin et Sandra Breux pour contribuer à la recherche. À l'aide d'un site internet[19] permettant la conversion directe des données GPS en un tracé de couleur changeant selon l'heure enregistrée par l'appareil et lisible par le logiciel Google Earth, nous réalisions une carte interactive de la trajectoire effectuée par le participant. Nous avons également créé un compte Google dans lequel nous téléchargions les photographies prises par les participants. Grâce à une synchronisation de l'heure de l'enregistrement des données GPS et de celle de la prise des photographies et à l'importation des images dans un logiciel également lié à Google, nous étions ainsi en mesure de replacer automatiquement les photographies à l'endroit où elles avaient été prises. Les vidéos étaient ensuite placées manuellement sur la carte, selon l'heure de leur enregistrement et selon les repères offerts par le contenu des photographies. L'association des trois types de matériaux recueillis cherchait à nous permettre de reproduire la trajectoire des participants : la durée des arrêts dans certains lieux, l'heure qu'il était alors qu'ils s'étaient arrêtés dans différents lieux, puis la nature des activités qu'ils y avaient pratiquées. Nous étions alors en

[19] La page utilisée pour effectuer cette conversion est disponible à l'adresse suivante : http://www.gpsvisualizer.com/map_input?form=googleearth

mesure d'établir des moments ou segments clés dans la journée de la personne « interviewée ». En préparation aux entretiens de réactivation, nous préparions donc un tableau récapitulatif des trajectoires, ainsi qu'une carte imprimée identifiant ses lieux et ses moments marquants.

Les entretiens de réactivation se sont parfois déroulés avec Mathieu Labrie. Lorsqu'il était présent, il prenait en charge les aspects plus techniques de l'entretien (notamment le contrôle de l'accès à la carte interactive et aux photographies et vidéos), pendant que nous posions l'ensemble des questions. Mathieu effectuait également parfois quelques relances. Ces entretiens ouverts étaient divisés en deux parties. La première visait à situer la journée par rapport à l'ensemble du quotidien des musiciens – tant en termes des activités réalisées, des lieux fréquentés que des moyens de transports empruntés – , à spécifier la raison du choix de cette journée en particulier, puis à décrire le déroulement de la journée dans l'ensemble. Nous faisions nous-même le récapitulatif de la journée à l'aide d'un tableau, puis nous recueillions leurs premières impressions par rapport à la carte interactive. La deuxième partie de l'entretien visait à revenir plus en détails sur l'ensemble des matériaux récoltés, ce selon la structure en segments de la journée. Nous demandions alors aux participants de décrire les lieux présentés sur les images, ainsi que ce qui s'y passait au moment où ils y étaient. La dernière partie concluait l'entretien par un retour sur l'ensemble de la trajectoire et de l'entrevue. C'était l'occasion pour le/la participant(e) de revenir sur des thèmes qu'il/elle considérait importants et qui n'avaient pas été abordés, ainsi que sur l'ensemble de sa participation au projet[20]. Les entretiens de réactivation se sont tous déroulés dans les locaux de l'INRS, puisque leur déroulement nécessitait du matériel précis pour manipuler les cartes interactives, les images et les vidéos : ordinateur portable, projecteur, grande surface de projection et haut-parleurs.

[20] Le guide d'entretien ainsi que des exemples de tableau récapitulatif des parcours, de carte interactive ainsi que de carte synthèse sont présentés en Annexe 5.

2.5 Traitement et analyse des données

2.5.1 L'observation documentaire

Les articles de presse, disions-nous précédemment, nous ont permis de dégager l'essentiel des données issues de la phase préliminaire d'observation documentaire. Après avoir identifié les 1969 articles pertinents à l'établissement de la chronologie et de la mise en contexte de la consolidation d'une scène musicale indépendante à Montréal, nous les avons classés en ordre chronologique. Ensuite, au moyen de nos dimensions et sous-dimensions, encore que plusieurs se sont dévoilés au fil de nos lectures compte tenu de l'approche qualitative privilégiée, nous avons identifié les passages nous informant sur différents aspects de la consolidation d'une scène musicale indépendante à l'échelle montréalaise. Le volume important d'articles recensés ainsi que notre objectif d'une chronologie de la consolidation de la scène musicale nous ont incitée à ne pas mener d'analyse thématique des articles, grâce à laquelle nous aurions comparé la présence relative des différents thèmes. Nous avons plutôt considéré les informations relevées comme autant d'éléments pouvant contribuer à la constitution d'un récit chronologique et contextuel heuristique. Le récit dégagé a ainsi mis en lumière certains enjeux relatifs à l'évolution de la production musicale à une échelle plus large, c'est-à-dire nord-américaine voire mondiale.

2.5.2 Les entretiens semi-dirigés

Une fois les entretiens semi-dirigés terminés avec les fondateurs de compagnies de disques et de gérance, nous avons procédé à la retranscription de leurs propos dans leur totalité, sans aucun tri et en respectant le niveau de langage du locuteur. Une telle manière de procéder permet la transcription la plus fidèle possible de l'entrevue, ce afin de permettre une analyse plus fine des données (Savoie-Zajc 2009). Pour cette phase, nous avons eu l'aide de Sara-Maude Boyer Gendron, engagée comme collaboratrice au projet de Jean-Pierre Collin et Sandra Breux, qui a retranscrit une partie des entretiens. Une fois la retranscription terminée, nous avons rassemblé pour chaque question les réponses de l'ensemble des participants pour procéder à leur analyse, notamment compte tenu des profils des répondants (âge, sexe, ville d'origine, langue maternelle).

Selon Sabourin (2009), une recherche qui privilégie une démarche qualitative n'entraîne pas nécessairement un traitement qualitatif des données. Les données générées peuvent en effet être traitées de façon davantage quantitative, par exemple en comptabilisant l'occurrence de certains mots précis. Le traitement est alors effectué à partir d'une lecture linguistique, lexicale du texte (Sabourin 2009). Toutefois, dans le cadre de notre recherche, nous avons opté pour une analyse qualitative, mettant l'emphase sur le *sens* du contenu textuel et opérant donc au niveau sémantique. Savoie-Zajc définit l'analyse de données qualitatives comme « un processus qui implique un effort explicite d'identifier les thèmes, de construire des hypothèses (idées) telles qu'elles émergent des données ainsi que de clarifier le lien entre les données, les thèmes et les hypothèses conséquentes » (2000, 13). C'est pourquoi, pour chaque question, nous avons procédé à une double lecture des résultats. La première a permis le repérage de thèmes, puis la deuxième a servi à hiérarchiser ces thèmes, c'est-à-dire à relever le sens des propos des participants. Également, « le repérage des unités de sens dans un entretien ne peut se faire uniquement de manière linéaire, selon le modèle de l'explication de texte, mais par regroupements et comparaisons » (Guibert et Jumel 1997, 140). Ainsi, les éléments du discours des différents participants ont été confrontés pour relever leurs similitudes et différences.

2.5.3 Les parcours documentés et réactivés

Une fois complétée la phase de réactivation des parcours documentés, nous avons produit des comptes rendus d'entretiens, notant les thèmes abordés et les idées exprimées. Puisque les données orales issues des entrevues étaient complétées pour cette phase par des cartes, images et vidéos, nous n'avons pas transcrit dans l'intégralité les propos échangés. Nous avons toutefois retranscrit le verbatim de certains extraits d'entretiens qui contenaient des descriptions détaillées de lieux ou de moments documentés par les participants. En effet, tel que le souligne Mondada, de telles descriptions entretiennent une relation particulière avec les réalités auxquelles elles réfèrent.

> […] la description ne renvoie pas à une réalité externe, mais plutôt à la façon dont l'acteur se confronte à, gère, maintient et transforme la réalité sociale. À travers la description ce sont ainsi les modes de production de la description elle-même qui sont rendus disponibles

> et visibles : la description est une forme qui renvoie à son mode d'organisation et à celui de l'action dans laquelle elle est imbriquée avant qu'à un objet extérieur. (2000, 25)

Les trajectoires cartographiées, utilisées sous forme de cartes interactives, ont été redessinées manuellement sur un fond de carte produit à l'aide du logiciel ArcGIS, puis le document ainsi obtenu a été converti dans un fichier vectoriel que nous avons pu lire avec le logiciel Adobe Illustrator. Ce logiciel a permis de réunir l'ensemble des trajectoires en un seul fichier, chacune correspondant à une couche différente, nous permettant ainsi de visualiser un, plusieurs ou tous les parcours à la fois, pour y dégager convergences et divergences. Des cartes illustrant certains « nœuds » du territoire montréalais des musiciens ont ensuite été produites, chacune illustrant la localisation de certains types de lieux importants dans l'expérience quotidienne des participants. En ce qui a trait aux images et aux vidéos, nous mentionnions plus tôt qu'elles avaient fait l'objet d'un premier traitement avant les entretiens de réactivation. En effet, en préparation à cette étape, elles étaient classées selon leur association à des lieux et moments clés documentés par chacun des participants[21]. En préparation à la phase d'analyse, nous avons réuni les photographies et les vidéos prises par l'ensemble des participants pour former des catégories correspondant au type de lieux qu'elles illustraient. À cette étape, nous avons également éliminé les doublons dans les images, ou encore les photographies ou les vidéos captées par erreur afin de nous assurer de travailler avec un corpus exempt de données non-pertinentes. Ce travail visait à permettre une comparaison des photographies et l'identification de similitudes ou de différences dans la façon de photographier ces différents lieux par les musiciens, à l'image du travail propre à l'analyse thématique de propos d'entretiens proposé par Guibert et Jumel (1997).

En ce qui a trait à l'analyse des données amassées lors de la dernière phase de notre collecte en 3 temps, elle s'est effectuée en 2 phases. Rappelons d'abord que ce temps final de la collecte visait à capter le processus de territorialisation à l'œuvre (ou non) chez les musiciens de la scène musicale indépendante montréalaise, et donc de saisir tant l'étendue du territoire pratiqué et la nature des lieux fréquentés (l'espace de vie) que le sens associé à ce quotidien territorial (l'espace vécu). La première phase devait nous permettre de comprendre l'espace de vie des participants en nous basant

[21] Pour un exemple de ce type de classement, voir l'Annexe 5.

essentiellement sur les données cartographiques, plus factuelles. Les trajectoires cartographiées ont été comparées entre elles pour y relever convergences et divergences. Elles cherchaient à relever les quartiers montréalais les plus fréquentés par les musiciens, ainsi que les différentes logiques de localisation associées aux différents lieux centraux de leur quotidien. Le classement des photographies et des vidéos par type de lieux et de pratiques a lui cherché à dégager les éléments fondamentaux de la vie montréalaise des participants, nous renseignant sur la nature des pratiques qu'ils y déployaient et sur l'endroit où ils le faisaient. Nous inspirant du classement thématique opéré par Dodman (2003), nous nous sommes intéressée au nombre d'images associé à chaque type ainsi qu'au nombre de participants ayant produit des images y correspondant pour saisir leur importance relative.

L'analyse de l'espace vécu des musiciens montréalais s'est pour sa part effectuée à travers une analyse des matériaux visuels et des propos issus des entretiens de réactivation. À cette étape, nous nous sommes basée sur les précisions apportées par Dodman (2003) et Datta (2012) quant au statut à conférer aux images récoltées *in situ* dans l'analyse. À cet égard, Dodman (2003), qui a demandé dans le cadre de sa recherche à des jeunes Jamaïcains de photographier leur environnement, rappelle que si dans la phase d'analyse les photographies peuvent sembler avoir un poids égal, en réalité, le photographe participant a capturé lors de sa documentation des moments qui revêtent pour lui une importance variée. Datta (2012) soulève un point similaire en soulignant que les photographies prises par des habitants récemment installés à Londres participant à sa recherche ne sont pas égales dans leur façon de présenter le sens de leur vie de migrants. Elles offrent plutôt des perspectives qui peuvent seulement être interprétée à travers la relation chercheur-participant. Bien que la consigne établie au départ était de photographier les lieux et moments les plus représentatifs de leur expérience, il convenait donc de nous intéresser aux images toujours en relation avec le sens que les participants leur avaient accordé lors des entretiens. Si le classement thématique des images et des vidéos puis l'observation de leur contenu cherchaient à identifier des éléments pertinents à l'analyse (par exemple le type de bâtiments où se déroulaient certaines pratiques), nous les avons avant tout considérées comme un matériau servant à stimuler la parole des participants, à révéler le sens qu'ils attribuent aux lieux. En relation avec ces images, les propos issus des

entretiens ont été soumis à une analyse thématique qualitative, à l'instar des propos issus des entretiens semi-dirigés avec les fondateurs de compagnies de gérance et de disques.

CHAPITRE III. AVÈNEMENT ET CONSOLIDATION DE LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE MONTRÉALAIRE (1995 À 2013) : ACTEURS, ENJEUX ET MOYENS

Introduction

Comme nous le mentionnions plus tôt, notre recherche doctorale prend comme point de départ un pan de l'univers musical montréalais déjà largement couvert par les médias. Si c'est au milieu des années 2000 que la ville a obtenu une reconnaissance internationale en tant que centre de production de musique indépendante (à ce sujet, voir Carr (2005), Perez (2005) et Jones (2012)), à l'échelle locale, la presse écrite[22] permet de documenter la consolidation d'acteurs d'un milieu de la production de musique indépendante à partir du milieu des années 1990. À travers les sections de ce chapitre, nous développerons donc sur différents éléments de contexte déjà rapidement brossés afin de mieux saisir la nature et l'évolution de la scène musicale indépendante montréalaise en référence à une échelle spécifique (l'échelle montréalaise), à une époque spécifique (qui débute à la fin des années 1990), à un mode de production spécifique de la musique (la production indépendante), et bien que dans une moindre mesure, aussi à un genre musical (l'*indie rock* et ses dérivés).

Dans les sections qui suivent, sur la base des données issues de notre première phase de collecte de données, l'observation documentaire, nous faisons la chronologie de cette organisation d'acteurs (musiciens, promoteurs, fondateurs de compagnies de disques et de gérance, organisateurs de festivals, ou encore propriétaires de salles de spectacles ou de studios d'enregistrement), qui a donné lieu à une scène musicale multidimensionnelle, puis à situer cette dernière par rapport à la production musicale indépendante dans une perspective plus large, convoquant à cet effet le contexte international. Nous mettons présentons également les principaux enjeux (transformation de l'industrie musicale québécoise, reconnaissance des artistes par certaines institutions déjà en place) et moyens (création de compagnies, de festivals et de remises de prix, ouverture de lieux de

[22] La presse écrite principalement, mais d'autres sources comme des monographies, des émissions de radio, ainsi que des tables rondes permettent de documenter cette consolidation d'acteurs.

spectacles) relatifs à la consolidation de cette scène. Pour ce faire, nous traçons les grandes lignes des transformation qu'a connues l'industrie de la musique à l'échelle internationale à partir de la dernière décennie du XX^{e} siècle, des métamorphoses qui ont modifié en profondeur pour tous les acteurs de l'industrie les conditions de la production musicale. Nous pouvons ainsi mieux situer le pan de la production musicale montréalaise qui constitue le cœur de notre recherche dans le paysage musical international. Ces chronologie et mise en contexte constituent des éléments clés pour mieux placer et donc comprendre les représentations de Montréal – en général, et également spécifiquement comme ville de musique – que détiennent les acteurs de la scène musicale indépendante et le processus de territorialisation auquel ils procèdent que nous présentons dans les deux chapitres suivants.

3.1 La production musicale indépendante : un rôle changeant dans une industrie en mutations à l'échelle mondiale

> It's almost like, at this point in music, everything is breaking into atoms. It's at the cosmic stage where everything is just floating around, bumping around, creating things and then floating apart again. It's like the deconstruction of the music biz as a whole. At the same time, there's all these cool little pockets of creation, sub-genres that are so fleeting... that you can't even put a name on them. (Schüller dans Kronick 1999, C14)

Ces propos de Schüller, l'un des fondateurs de la maison de disques montréalaise Indica, illustrent bien l'ère de grands bouleversements que traverse l'industrie du disque au tournant du XXI^{e} siècle. Ils expriment la profondeur des mutations qui l'ont affectée depuis les années 1990. Comme visent à le démontrer les sous-sections suivantes, l'évolution des technologies numériques a constitué la principale source des changements auxquels l'industrie a dû faire face. Cette évolution renvoie en effet à la fois à l'avènement d'internet et à la dématérialisation de la musique (format mp3 et autres), et donc à la modification des modes de production et de diffusion de la musique. Dans ce contexte, alors que les joueurs établis de l'industrie, dont les revenus ont été assurés pendant de nombreuses décennies par les ventes d'albums physiques, ont peine à s'adapter à ces changements, de nouveaux peuvent voir le jour. En effet, si les avancées technologiques entraînent la baisse d'une importante source de revenus au sein de l'industrie de la musique, elles ont également pour

conséquence d'augmenter considérablement l'accessibilité de la production et de la diffusion musicales. Évoquant d'abord l'évolution du rôle des multinationales, celui des producteurs indépendants, puis finalement leur évolution dans un contexte changeant en termes de formats et de stratégies d'affaires, nous présentons les grandes lignes de l'évolution de l'industrie de la musique depuis la fin des années 1990.

3.1.1 Fin du XX^{e} siècle : montée et déclin des multinationales du disque

Au cours des années 1950, 1960 et 1970, l'industrie de la musique était composée d'une multitude de maisons de disques dont la taille, la localisation, la portée et le pouvoir étaient fort variés (Hracs 2012). À partir des années 1980, une vague de concentrations s'opère: plusieurs grandes compagnies internationales procèdent à l'achat de plus petites, puis d'autres fusionnent, réduisant le nombre d'acteurs au sein de l'industrie et augmentant le pouvoir relatif de certains d'entre eux. Les multinationales ainsi créées auraient été dominé le marché entre 1987 et 1997 (Hracs 2012). En 1997, cinq multinationales (Bertelsmann AG (Allemagne), le groupe groupe EMI (Royaume-Uni), Seagram/Universal (Canada), Sony (Japon) et Time-Warner (États-Unis)) sont responsables de 90% des ventes d'albums aux États-Unis et de 70 à 80% à l'échelle mondiale (Scott 2000; Brown et *al.* 2000, cités dans Hracs 2012). Elles bénéficient encore d'une large part des ventes mondiales de l'industrie de la musique au cours des années 2000: en 2005, quatre corporations (AOL-Time Warner, Sony/BMG, Universal et EMI) sont à l'origine de 80% de celles-ci (Leyshon et *al*. 2005). Subséquemment, le mouvement de concentration s'accentue, et en 2012, l'industrie n'est plus dominée que par trois méga-compagnies : Universal, Sony et Warner, qui ont alors acquis tous leurs concurrents (Titley 2000). Cette vague de fusions se traduit également sur le plan géographique, alors que la localisation des sièges sociaux tend à se concentrer à Tokyo, Londres et Berlin. Aux États-Unis, l'industrie se concentre principalement à Los Angeles et New York, puis, dans une moindre mesure, à Nashville (Scott 2000, cité dans Hracs 2012). Au Canada, c'est surtout vers Toronto que les activités de l'industrie se concentrent.

Le fonctionnement des multinationales du disque issues de ce mouvement de concentration est caractérisé par une importante intégration verticale des activités (Hracs 2012). Elles intègrent et

contrôlent en effet de l'intérieur une grande variété de ressources nécessaires à l'enregistrement, à la conception matérielle et graphique ainsi qu'à la fabrication des albums, en plus de fréquemment offrir des services légaux et de gérance. De plus, elles font généralement partie de réseaux qui opèrent à l'échelle mondiale pour la promotion, l'édition et la distribution de la musique. Le contrôle du marché et le pouvoir croissants que ces multinationales du disque ont pu acquérir jusqu'au sommet de leur domination dans les années 1990 se voient toutefois ébranlés avec les évolutions des technologies à la fin de cette décennie. L'émergence simultanée de l'internet et du fichier mp3 dans les années 1990 provoque la rupture d'un cercle vertueux qui existe jusqu'alors entre les avancées technologiques et la hausse des profits pour les multinationales du disque. L'évolution de l'industrie s'est auparavant longtemps accomplie en accord avec celle des formats, du vinyle au disque compact en passant par la cassette audio. Elle a ainsi permis aux compagnies de disques de publier les anciens albums de leur catalogue dans de nouveaux formats, c'est-à-dire de vendre le même produit plusieurs fois, augmentant à chaque fois la marge de profit sur des ventes effectuées partout à travers le monde (Leyshon 2001). L'internet a fourni un vaste réseau pour l'échange du nouveau type de fichier mp3, un réseau sur lequel les multinationales du disque n'ont pas d'emprise. Jones (2002) soutient par ailleurs que c'est avant tout l'étendue du réseau internet qui a affaibli le poids des multinationales, et ce davantage que l'avènement du format digital. En effet, ce nouveau réseau entre en compétition directe avec les multinationales sur un aspect central de leur compétitivité : leurs réseaux de distribution. Dans ce contexte, ce sont d'abord les sites d'échange de fichiers[23] puis les alternatives légales pour la vente de fichiers en ligne (principalement *Itunes*) qui prennent de l'ampleur, pendant que les compagnies établies de l'industrie du disque tardent à réagir. Le manque de prospective de ces compagnies à l'égard des changements technologiques et une planification stratégique insuffisante les plongent dans une crise économique sans précédent[24].

[23] Napster, un des sites de partage de fichiers les plus connus, connaît pour l'année 2000 un trafic qui s'élève à 500 000 usagers en tout temps (Leyshon 2003).

[24] À l'échelle mondiale, les ventes d'albums subissent un déclin de 5% en 2001, puis de 9% supplémentaires en 2002, alors qu'elles avaient connu au cours des années précédentes une croissance constante. Seagram/Universal enregistre des pertes de 12 milliards au cours des neuf premiers mois de 2002 (Leyshon et *al*. 2005). Un sondage publié par Statistiques Canada révèle un déclin des revenus associés à la vente de disques de 17,7% entre 2000 et 2003 au pays (Carniol, cité dans Hracs 2012).

En parallèle à ce recul sur le plan de la distribution, les multinationales voient simultanément leur compétitivité sur celui de la production s'effriter peu à peu. Si jusque dans les années 1970 les multinationales du disque détiennent le monopole de l'accès aux studios d'enregistrement (Jones 2002), les avancées technologiques permettent la mise en place de studios possédés et gérés par des artistes. C'est ainsi que, à partir du début des années 2000, les coûts d'enregistrement diminuent particulièrement, s'approchant toujours plus d'un coût nul. Alors qu'il était auparavant difficile pour les artistes de trouver les 15 000$ requis uniquement pour l'enregistrement d'un album, il devient possible d'enregistrer avec un ordinateur portable personnel et quelques logiciels peu onéreux. Également, jusqu'alors, la musique était nécessairement vendue en format physique, tant et si bien qu'un certain volume de ventes (quelques milliers de copies) était nécessaire pour absorber les coûts de base liés à la fabrication, à l'impression, à l'entreposage, au transport et à la publicité. Or, à compter des années 2000 et surtout 2010, ces contraintes sont pratiquement disparues : avec la distribution numérique, il devient tout à fait possible de concevoir un album au rendu physique aléatoire – plusieurs albums ou chansons demeurent de simples fichiers informatiques – dont les objectifs de ventes peuvent se situer dans les quelques centaines de copies (Byrne 2012).

Leur monopole perdu sur plusieurs plans, les multinationales du disque tentèrent de minimiser les risques : « While the traditional formula involved signing a high number of promising musical acts across a range of genres, in the hopes that a few commercial successes would pay for the failures, major labels have become much more risk averse and formulaic » (Hracs 2012, 453). À travers ces fusions, on observe parfois des associations avec des entreprises ne provenant pas du milieu de la musique. Les dirigeants de ces nouvelles firmes, sans expérience dans l'industrie musicale, cherchent à appliquer dans ce champ des procédés propres à d'autres types d'entreprises et demandent ainsi à leurs divisions musicales de rendre des comptes en termes de rentabilité pure et, ceci entraînant cela, à faire pression afin qu'elles génèrent de grands succès sur une base régulière. Parallèlement, depuis les années 1980, les méga-compagnies de disques laissent progressivement aller leurs A&R (*artists and repertoire*), soit ces employés chargés de dénicher de nouveaux talents qui pour elles, ont traditionnellement tenu lieu d'oreilles sur le terrain (Byrne 2012). Elles s'impliquent donc de moins en moins dans le développement d'artistes et évoluent pour ressembler

davantage ressemblent de plus en plus à des compagnies de promotion et de marketing qu'à des compagnies de production musicale.

Cette vague de fusion des multinationales n'implique toutefois pas l'uniformisation de l'offre musicale dans son ensemble. Byrne (2012) avance à ce sujet que si la musique marginale a eu tendance à le demeurer dans le passé, non pas faute de qualité, mais en raison des contraintes technologiques et économiques de la production d'alors, avec l'avènement de nouvelles technologies peu onéreuses elle peut dorénavant être produite et diffusée par de petites étiquettes aux moyens modestes (Byrne 2012). Hracs (2012) ne partage toutefois pas totalement cet optimisme quant à la possibilité de connaître un certain succès amenée par les changements technologiques. Il souligne que si on pouvait par exemple croire que l'avènement d'iTunes, par la façon dont il donne accès à une très grande variété d'artistes, aurait pu compenser l'homogénéisation de l'offre musicale résultant de ces changements au sein des multinationales, cette réalité ne s'avère pas tout à fait exacte. En effet, son modèle de vente à la pièce encourage la vente des succès déjà à la tête des palmarès et exacerbe de ce fait la popularité des chansons et vidéos qui bénéficient déjà de la visibilité et des efforts de promotion les plus importants.

Les résultats des recherches que Hracs (2012) a menées auprès de musiciens et d'acteurs de l'industrie musicale à Toronto soulignent tout de même que l'érosion du pouvoir des multinationales du disque a entraîné une démocratisation de la production et de la distribution de la musique. Bref, l'important capital économique que détiennent les multinationales du disque ne constitue plus comme auparavant une condition essentielle à la réussite. L'édition de 2006 de la conférence annuelle de la *Future of Music Coalition,* tenue à Montréal, conclue d'ailleurs que l'époque où les musiciens devaient passer par les multinationales du disque pour faire carrière était désormais révolue (Côté-Paluck 2006).

La *Canadian Independent Recording Artists' Association* (CIRAA) aborde dans sa série d'épisodes de baladodiffusion *The New Indie* les rôles changeants des étiquettes de disques dans les années 2000 (Lisle 2008). Baker (cité dans Lisle 2008) souligne entre autres que les multinationales sont de moins en moins susceptibles d'investir dans de nouveaux talents n'ayant pas déjà fait leurs preuves en produisant et vendant des albums par eux-mêmes et ayant déjà acquis un public. Le rôle

des grandes maisons de disques, puisque ce qui les distingue toujours à la fin des années 2000 est l'accès à davantage de capital, est d'amener ces artistes à un niveau supérieur (par exemple des tournées plus vastes, des ventes plus volumineuses). En somme, si dans les années 2010, les multinationales du disque ne sont pas mortes, elles sont généralement impliquées beaucoup plus tard dans le développement d'un artiste, ne possédant plus la marge de manœuvre nécessaire pour lancer 5 ou 6 albums d'un même artiste avant que le succès ne soit atteint. En fait, l'incertitude et la gestion du risque sont déplacées entre les mains des plus petites compagnies de disques, c'est-à-dire les compagnies indépendantes (bien que ces dernières varient beaucoup en termes de taille et donc en capacité financière pour absorber le risque) et encore davantage entre les mains des artistes qui font de l'autoproduction.

3.1.2 Un contexte changeant pour la production musicale indépendante

La production et la diffusion indépendantes deviennent donc un modèle fort répandu au sein de l'industrie musicale du début du XXI^{e} siècle. Outre les maisons de disques indépendantes de plus en plus nombreuses, un nombre croissant d'artistes choisissent l'indépendance totale et optent pour l'autoproduction pour des périodes plus ou moins longues. Hracs (2012) souligne à cet égard que 95% des musiciens canadiens ne détiennent aucun contrat avec une maison de disques, qu'il s'agisse d'une multinationale ou d'une compagnie indépendante. Pour Martine Groulx de la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), en contexte québécois, l'autoproduction est devenue depuis le début des années 2000 un passage obligé pour la première parution des nouveaux groupes ou artistes. Dans un contexte où les maisons de disques n'ont souvent plus de « dépisteurs » qui parcourent les petites salles de spectacles à la recherche de nouveaux talents, le meilleur moyen de se faire connaître est désormais d'enregistrer ses compositions et de les faire circuler en ligne (citée dans Renaud 2007a). Si moins d'aptitudes techniques sont nécessaires pour la production et l'enregistrement d'albums, il demeure que les musiciens doivent désormais recourir à des savoir-faire de plus en plus variés et devenir entrepreneurs. En effet, ils sont appelés de plus en plus à toucher aux dimensions technique, légale, ou encore de gestion de la production musicale.

Si le modèle de la production indépendante est devenu plus répandu au tournant des années 2000, sa popularité suscite également un changement de signification par rapport à ses racines. À ce sujet, Hracs (2015) explique qu'entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1990, il existait deux modèles de production et de distribution de la musique totalement opposés. D'un côté, comme nous le soulignions précédemment, celui des multinationales du disque était caractérisé par une forte intégration verticale et par des opérations à une échelle internationale. Il impliquait également des compromis créatifs, financiers, politiques et de localisation de la part des artistes, qui ne possèdaient que peu de contrôle sur ces éléments en travaillant avec ce type de compagnies. À l'inverse, le modèle de production indépendante avait tendance à opérer à une échelle beaucoup plus réduite et localisée. Ce modèle était fondé sur l'*ethos* anti-corporatiste du punk et sur sa volonté de s'éloigner des intérêts commerciaux. Citant Spencer (2008, dans Hracs 2015), Hracs mentionne que l'idéologie punk poussa les musiciens à créer de la musique pour eux-mêmes et leurs amis, puis à la produire et gérer eux-mêmes pour conserver le contrôle créatif, politique et financier de leur travail. Le choix d'opérer dans l'indépendance constituait alors un choix politique qui visait à transformer les relations entre les différents acteurs de la production musicale et à briser la dépendance entre les musiciens et les compagnies de disque puis leur division du travail spécialisée. Les débuts de la production musicale indépendante s'avèrent donc marqués par la philosophie du « do-it-yourself » (« DIY » - fais-le toi même) et par l'assomption que tous, peu importe leurs qualifications ou aptitudes, peuvent créer leur musique et la gérer. Au fil du temps, la pratique du « DIY » évolua pour former un réseau de producteurs indépendants partageant les idéaux politiques à la base du mouvement. À mesure que ce dernier prit de l'ampleur, ses acteurs durent éventuellement reprendre certaines caractéristiques du modèle des multinationales pour structurer leur communauté élargie. C'est dans ce nouveau contexte que sont apparus des maisons de disque, des distributeurs et des promoteurs indépendants. Ce réseau se distingue toutefois du modèle des multinationales en ceci qu'il ne partage pas sa grande concentration au sein de quelques firmes et quelques localisations. Il est plutôt caractérisé par de faibles barrières à l'entrée et est formé d'un réseau de petites scènes locales.

Hesmondhalgh (1999) utilise le cas de l'*indie rock* pour illustrer les relations complexes entre la politique institutionnelle et l'esthétique (*institutional politics and aesthetics*) dans les formes de

culture populaire oppositionnelles. De manière similaire à Hracs (2015), il affirme que l'*indie rock* est un genre qui tient ses racines dans une remise en question à la fois institutionnelle et esthétique de l'industrie de la musique populaire, et qui est graduellement intégré à partir du milieu des années 1990 au courant dominant de la musique populaire britannique. Il rappelle à propos des bases de ce genre musical:

> The mid-1980's coining and adoption of the term, an abbreviation of "independent" (as in independent record company) was highly significant: no music genre had ever before taken its name from the form of industrial organization behind it. For indie proclaimed itself to be superior to other genres not only because it was more relevant or authentic to the youth who produced and consumed it (which was what rock had claimed) but also because it was based on new relationships between creativity and commerce. (Hesmondhalgh 1999, 35)

Hesmondhalgh décrit ensuite la façon dont certaines maisons de disques indépendantes, fondées lors de l'établissement des racines de l'*indie rock*, et donc dans un contexte spécifique en termes esthétiques et institutionnels, ont développé des partenariats avec des multinationales. Il conclut sa réflexion en mentionnant qu'il convient à son avis de nuancer un certain discours, commun au sein de la culture indépendante et spécialement au sein de son aile la plus politisée, qui considère que de conserver une position marginale vis-à-vis des corporations permettrait de conserver une diversité et une innovation sur le plan esthétique. Ces réflexions de Hracs (2015) et Hesmondhalgh (1999) illustrent que lorsqu'il est question de musique indépendante, on sous-entend une ou plusieurs de ces dimensions : les questions de genre et de mode de production, ainsi que certains idéaux politiques. Les musiciens ou autres acteurs de l'industrie musicale se revendiquant de ce courant le font donc parfois sur la base d'une seule ou encore de toutes ces dimensions à la fois.

3.2 Particularités de l'industrie musicale québécoise

Comme illustré dans la section précédente, l'idée d'indépendance dans la production musicale est à l'origine développée en opposition à la production issue des multinationales du disque. En effet, il est communément admis que les indépendants en musique renvoient aux acteurs qui évoluent en marge de ces grandes compagnies. Dans le contexte québécois, cette idée d'indépendance prend

toutefois un autre sens. En effet, l'industrie musicale du Québec se distingue à l'échelle canadienne et nord-américaine d'abord par la faible présence en son sein des multinationales. Dans la presse locale, au tournant du XX^{e} siècle, on documente néanmoins la montée d'une génération de musiciens qui a voulu offrir une alternative, ce à la fois sur les plans de l'esthétique et du mode de production. En ce sens, bien que la caractéristique principale de la musique produite par ces acteurs ne soit pas son évolution à proprement dit en opposition aux multinationales, elle rejoint tout de même l'idée d'indépendance développée par Hesmondalgh (1999) et Hracs (2015). C'est également à cette époque qu'on observe à Montréal, plus grande ville du Québec et centre de sa production musicale, la création de groupes dont le son correspond au rock indépendant (*indie rock*), un son que l'on a associé aux États-Unis et au Royaume-Uni à la montée des acteurs qui ont d'abord mis de l'avant un mode de production indépendant de la musique. Pour bien comprendre ce que signifie cette scène musicale indépendante montréalaise, il convient de la situer au sein de l'évolution de l'industrie de la musique au Québec à partir de la fin des années 1990.

3.2.1 Un marché traditionnellement dominé par des compagnies locales

Si l'industrie musicale au Québec n'échappe pas aux mutations technologiques qui ont cours à l'échelle mondiale, elle n'en possède pas moins un caractère distinct. Le Québec est en effet depuis les années 1980 l'un des endroits en Amérique du Nord les plus largement délaissés par les multinationales du disque. La production musicale québécoise, largement le fruit d'entreprises locales vouées à la production et à la diffusion de musique indépendante, se distingue à cet égard de l'industrie musicale canadienne, qui est elle dans une large mesure intégrée au marché des multinationales du disque (Straw 2000; LeBlanc 2006; Straw et Sutherland 2007). Au Québec, en 2006, 75 entreprises indépendantes contribuent à l'enregistrement de 90% des artistes locaux dans la province. En termes de vente d'albums, les entreprises indépendantes occupent alors 48% du marché (LeBlanc 2006). Ce phénomène est le résultat d'un graduel transfert de pouvoir des multinationales vers les entreprises indépendantes de la musique qui ont connu une croissance rapide à partir des années 1980 (Grenier 1996, citée dans Stahl 2003). De façon plus détaillée, Brunet (1998a) mentionne que, jusqu'à cette décennie, le marché québécois du disque est encore occupé dans une large mesure par les multinationales. Parmi les éléments qui expliquent leur

désinvestissement, il souligne la récession de 1981 et l'échec post-référendaire qui portent un dur coup au disque québécois francophone et qui laissent plusieurs artistes jusqu'alors distribués par des multinationales à eux-mêmes. Hésitant à identifier le climat post-référendaire comme seul responsable du sort alors réservé à la musique québécoise, Straw (2002) rappelle l'importance de situer son histoire dans un contexte international. À cet égard, il établit divers parallèles avec les cultures musicales nationales du Mexique, du Brésil, de l'Australie et de l'Italie, soit autant de pays dont la musique populaire a connu une trajectoire que l'on peut rapprocher du cas québécois. D'abord, il souligne que si au début des années 1960, plusieurs artistes de ces pays enregistrent dans leurs langues respectives des versions de succès rock (genre anglo-saxon à la popularité grandissante), ils délaissent progressivement les reprises vers la fin de cette même décennie pour proposer davantage de matériel original et ainsi participer au développement de multiples traditions nationales alliant rock et composantes locales.

Appréciant l'authenticité de ces mouvements musicaux, les grandes compagnies de disques investissent de façon importante au début des années 1970 dans la musique ainsi produite. C'est dans ce contexte qu'au Québec, Beau Dommage et Harmonium voient leurs albums produits par des multinationales. La musique alors diffusée s'avère donc à la fois liée au capital international et fortement ancrée dans la culture québécoise (Straw 2002). Ces différentes expressions nationales, au Québec comme ailleurs, s'essoufflent peu à peu à la fin des années 1970 en raison de la crise économique de l'industrie de la musique qui débute en 1978[25]. Les multinationales réduisent dès lors leurs investissements en dehors du seul créneau anglo-américain et diminuent la diversité de leur offre (Straw 2002). Selon Brunet (1998a), c'est cette moindre diffusion des cultures musicales nationales spécifiques par les multinationales qui entraînent la création d'industries alternatives dans plusieurs territoires non-anglophones, voire au sein même des États-Unis, les multinationales ne misant plus que sur les ventes assurées, et donc pour les genres et artistes les plus reconnus et rentables. Le Québec devient d'ailleurs l'un des acteurs les plus dynamiques dans cette création.

[25] Si les explications communément admises pour cette crise sont la récession générale engendrée par la crise du pétrole, la compétition avec d'autres médias puis la copie privée d'albums sur des cassettes audio, Gronow (1983) considère ces dernières insuffisantes. À son avis, la baisse de la croissance de la vente d'albums serait plutôt à attribuer à la saturation de la musique enregistrée en tant que média de masse.

La compagnie de disques Audiogram, fondée en 1983 par Michel Bélanger, frère de l'auteur compositeur Daniel Bélanger, est justement née dans cette période de récession et de restructuration. À l'époque, « toute extrapolation de chanson francophone et soixante-dizarde [est] considérée grano, bas de laine, passéiste » (Brunet 1994b). Brunet souligne ainsi le défi que représente la valorisation de toute musique issue de cette tradition. Les dix premières années d'activité de l'entreprise sont marquées par la parution d'albums d'artistes du type chansonniers : les albums de Paul Piché (1984) et de Richard Séguin (1985) constituent ses deux premières parutions. La compagnie travaille ensuite avec des artistes comme Michel Rivard et Daniel Bélanger (Blais 1994). Pour son dixième anniversaire, Audiogram choisit par ailleurs d'exprimer sa forte association avec la culture québécoise en présentant un spectacle intitulé *La Symphonie du Québec* (Blais 1994). Lors de la parution de l'album lié à cet anniversaire, Brunet écrit : « Via le collimateur d'Audiogram, on a vu une bonne part du "son québécois" sophistiquer ses équations, remodeler les standards de sa commercialité, polir son identité » (Brunet 1994a, E2). Bien que cette maison de disques se présente sur son site internet comme « une maison de disque indépendante qui promeut la liberté de création depuis plus de 25 ans » (Audiogram 2013), elle commence néanmoins au milieu des années 1990 à être perçue comme un pan établi de l'industrie de la musique québécoise. Cormier explique cette perception par l'absence de concurrence lors de sa fondation, poussant certains à la décrire comme « les gros noms qui ne rajeunissent pas », « l'indépendante à gros moyens » (Cormier 1994, C1) ou encore « l'État-providence des chanteurs et chanteuses des années '70 » (Cormier 1999, B9).

Bref, si déjà à la fin des années 1990 l'industrie musicale au Québec est caractérisée par une faible présence des multinationales du disque, cette période est malgré tout perçue par plusieurs comme une époque dominée par une nouvelle « vieille garde », peu ouverte à la diversité des expressions et genres musicaux qui se développent alors dans sa marge. Les propos de Vincent Peake (de Groovy Aardvark) à propos du groupe rock Aut'Chose illustre l'opinion que quelques artistes entretiennent alors d'un son québécois jugé passéiste: « Pour moi, Aut'Chose, c'est la réaction aux bands granola des années '70. Dans le Québec de l'époque, c'était le seul groupe qui faisait ça de même. Il avait un côté baveux. C'était comme un gros *fuck you* à Harmonium et Beau Dommage » (Laurence 2005, ARTS SPECTACLES 13). Michel Faubert affirme pour sa part que :

« Aut'Chose, c'était le volet d'une musique urbaine à l'époque où on fêtait le terroir et le territoire dans la chanson québécoise. Francoeur était complètement ailleurs » (cité dans Laurence 2005, ARTS SPECTACLES 13). Dans un même ordre d'idées, Stéphane Lafleur, du groupe Avec Pas d'Casque, avance à propos de la situation à la fin des années 1990 : « Vers la fin des années '90, au Québec, la vieille garde commençait à être plate et il n'y avait plus rien, à part Richard Desjardins, qui me rejoignait vraiment » (cité dans Poitras 2006a, non paginé). Ces propos de musiciens se remémorant cette époque sont corroborés par les conclusions tirées par Brunet (1998a) dans le portrait du paysage sonore qu'il réalise à l'occasion d'un groupe de travail sur la chanson organisé par la SODEC. Selon lui, trop peu des tendances qui se sont développées en musique populaire au cours des années précédentes ne sont alors intégrées à l'industrie établie de la musique québécoise. En effet, si le marché québécois se fragmente et que de nouvelles expressions voient le jour, l'industrie choisit de continuer de capitaliser sur les formes musicales ayant déjà fait leurs preuves commercialement. Brunet cite notamment le premier groupe hip hop à atteindre le haut des palmarès à la fin des années 1990, Dubmatique. Il qualifie leur musique de « hip hop variétés ». Si de nombreux autres groupes hip-hop (Sans Pression, Muzion, Apogée) et certains disc jockeys en voie d'obtenir un succès international (Kid Koala, A-Track) évoluent également à l'époque, Brunet interroge la capacité de l'industrie locale à être réceptive à autre chose que le modèle Dubmatique (Brunet 1998a).

Cette industrie du disque laisse donc peu de place aux identités plurielles des générations montantes en milieu urbain, et plus spécifiquement, à Montréal, plus grande ville du Québec. Brunet soulève donc les questions suivantes :

> Que faire avec un rock volontairement bilingue, en relation étroite avec les acteurs les plus vibrants de la culture anglo-québécoise? Que faire avec un rap composite, constitué de rimes françaises, anglaises, créoles ou espagnoles? Pourquoi séparer artificiellement James Di Salvio d'un Jean Leloup alors qu'ils sont issus de la même famille de création? Pourquoi ignorer un artiste québécois qui choisit de s'exprimer en anglais, alors qu'on pourrait fort bien l'inciter à travailler sur les deux plans? (Brunet 1998a, 33-34)

Bisaillon tient des propos similaires en mentionnant que l'industrie musicale québécoise fait fausse route dans sa façon de faire valoir la nature distincte de sa culture à travers la musique, en se collant

trop à la notion de chanson québécoise, ou du moins à une conception étroite et normée de cette dernière. L'auteur exprime son désir que soit mobilisée « l'opinion publique sur la nécessité d'une culture québécoise à notre image, forte et pluraliste » (Bisaillon 1999, A6), ce qui permettrait à son avis à l'industrie québécoise de mieux faire face à la compétition que constitue la production étrangère, « justement constituée d'un très grand choix de couleurs et de sons » (*Ibid*). Il propose donc de valoriser davantage « les musiques émergentes québécoises », soit un mouvement qui a selon lui le potentiel d'inclure des genres plus variés, comme le hip-hop, qui prend alors une place de plus en plus grande dans le paysage musical. De tels débats sur l'inclusion et la visibilité de nouvelles voix dans le paysage musical québécois s'avèrent d'ailleurs révélateurs lorsqu'on pense à l'importance de la mise en société de la chanson et de la musique populaire au Québec et à ce qu'elle représente : « un assemblage d'œuvres, d'artistes, de répertoires, d'institutions et de pratiques considérés comme étant de ceux qui auraient façonné les vecteurs clés de l'identité québécoise depuis une quarantaine d'années » (Grenier 2011, 27).

3.2.2 Des musiques émergentes à la création d'une industrie québécoise alternative

À partir de la fin des années 1990, mais surtout du début des années 2000, on assiste à la naissance d'un mouvement que Lussier (2011) nomme les musiques émergentes. En 2011, il écrit : « Depuis quelques années, la montée des "musiques émergentes" dans le paysage culturel et médiatique québécois – montréalais, plus particulièrement – se fait de plus en plus sentir » (Lussier 2011, 15). Bande à Part, site internet et émission associés à Radio-Canada, décide en 2013 de profiter de sa fermeture pour « dresser un état des lieux de la musique émergente au Québec en organisant les États Généraux de la musique émergente » (Courteau 2013; Pogonat 2013). Les discussions qui ont cours durant ces États généraux illustrent bien les transformations que connait l'industrie musicale au Québec au fil des années précédentes[26].

[26] La première discussion invite Sandy Boutin (co-fondateur du Festival de la Musique Émergente en Abitibi-Témiscamingue – FMEAT), Hugues Sweeney (co-fondateur de Bande à Part) et Patrice Caron (impliqué autrefois dans l'Empire Kerozen et co-fondateur du Gala Alternatif de la Musique Indépendante du Québec – GAMIQ) à définir ensemble à quoi renvoient les musiques émergentes. La deuxième propose à Jean-Robert Bisaillon (fondateur de la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone – SOPREF), Jean-Claude Anto

D'abord, Boutin, Caron et Sweeney, invités du premier volet de ces États généraux, s'entendent pour affirmer que la musique émergente renvoie à un ensemble de productions musicales désignées de multiples façons : musique indépendante, musique alternative ou encore scène locale. Toutefois, ils soulignent qu'il est possible de replacer l'origine du terme et le début de son utilisation au Québec dans un contexte spécifique. En effet, Jean-Robert Bisaillon l'utilise en premier, dans le cadre du Forum des Musiques Amplifiées en 1997 ou 1998, à la fin duquel est fondée la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF). Tous s'entendent pour dire que cette expression ne réfère pas à un style musical spécifique, mais plutôt à un état d'esprit. Pour Sweeney, les musiques émergentes désignent au moment de la fondation de Bande à Part celles qui n'occupent que peu d'espace dans les médias traditionnels ou de masse et qui n'accèderont possiblement jamais au succès populaire, mais qui méritent tout de même d'être entendues et diffusées en raison de leur qualité artistique. Finalement, il est souligné lors de ces discussions que l'expression fait référence à des sonorités nouvelles qui font surface, qui émergent[27].

Toujours selon Sweeney, les musiques émergentes renvoient à une époque où un pan de l'industrie, formée d'acteurs plus établis, s'étiole peu à peu, alors même qu'un autre pan, plus préoccupé par une musique reconnue pour placer la valeur artistique devant la valeur commerciale, réussit à gagner du terrain. L'ensemble des intervenants lors de ces États généraux soulèvent donc la possibilité que l'expression « musique émergente » soit l'expression d'une génération et de sa progression. Les acteurs de ce deuxième pan de l'industrie que décrit Sweeney sont d'ailleurs devenus dans les années 2010 des joueurs importants de la production musicale au Québec. Par exemple, il soulève qu'Éli Bissonnette, fondateur de la maison de disques Dare to Care/Grosse Boîte et aujourd'hui membre du conseil d'administration de l'ADISQ, puis Pierre Thibault, fondateur de la compagnie de disques C4[28] et co-organisateur du *Festival de Musique Émergent en Abitibi Témiscamingue* (FMEAT), de l'Autre St-Jean et du Coup de Grâce de St-Prime, ont

(programmateur pour Le Cercle, salle de spectacle située à Québec) et Éli Bissonnette (fondateur de la maison de disques Dare to Care/Grosse Boîte) de lier la musique émergente à une économie émergente.

[27] L'expression « musiques émergentes » est d'ailleurs critiquée par certains, puisqu'elle est dans les faits utilisée pour désigner la production musicale de certains artistes bien au-delà de leur période d'émergence. Elle désigne souvent toute la production d'un pan de l'industrie en marge des radios commerciales.

[28] Dare to Care/Grosse Boîte et C4 sont deux compagnies indépendantes de disque basées à Montréal.

justement commencé à s'inscrire dans le paysage musical québécois en 2001 ou 2002. La place accordée aux « musiques émergentes » dans les galas de l'ADISQ s'avère d'ailleurs soulevée de façon récurrente par les journalistes musicaux au cours des années 2000 et 2010 (Robillard Laveaux 2005; Robillard Laveaux 2006c; Côté 2010a). À cet égard, Lamarche écrit par exemple :

> Depuis les années 80, la scène de la musique alternative québécoise se structure. L'édifice de la musique commerciale a bel et bien été ébranlé par les poussées successives de l'underground. Mais les institutions tardent à se réformer, les bastions sont bien gardés. À l'échelle locale, il faut en venir à cette conclusion : l'ADISQ, bien assise sur son mandat, est peu perméable aux cultures souterraines. (Lamarche 2001, C1)

Sur l'association qu'il y aurait à faire entre la musique émergente et une économie émergente, Bisaillon souligne que le qualificatif émergent réfère à un mouvement distinct non seulement sur le plan esthétique, mais également sur le plan des modèles d'affaires privilégiés. Il serait donc né entre autres choses en réaction à l'ADISQ, alors perçue comme une association de producteurs incapables de prendre en compte la diversité des stratégies d'affaires. Bref, la musique émergente réfère à une stratégie de création qui se distingue des musiques dites de la variété, qui elles s'adressent à un public très large, s'avèrent foncièrement populaires et conformes aux attentes, formatées, et soutenues par l'industrie du divertissement établie, elle davantage axée sur les performances de ventes.

Éli Bissonnette affirme lors de ces mêmes États Généraux n'avoir jamais eu à se soucier de se distinguer de la variété. Il réalise aussi que lorsqu'il fait son entrée dans le milieu de la production musicale, Jean-Robert Bisaillon et la SOPREF l'ont déjà fait évoluer de façon considérable. Pour sa part, il dit avoir toujours fonctionné selon le modèle de « l'industrie émergente », c'est-à-dire avec des budgets modestes et une plus grande implication des artistes. Il souligne également le fait que l'industrie émergente est intimement liée avec la possibilité d'auto-diffusion et d'auto-promotion par les artistes offerte par les nouvelles technologies. D'ailleurs, au Québec, depuis le début et encore davantage depuis le milieu des années 2000, les albums autoproduits représentent une proportion impressionnante des nouvelles parutions. Le recensement annuel des productions québécoises indépendantes révèle ainsi en 2007 le plus important volume d'albums faits au Québec : plus de 480 albums, 45 mini-albums (EP) et 19 compilations. Du lot, la moitié sont des

autoproductions, souvent réalisées sans subventions (Blais 2008). Lors des années d'existence de la SOPREF (de 1998 à 2009), alors qu'on observe une hausse des productions de disques, l'industrie québécoise se disait en crise. Pourtant, les intervenants de ces États généraux sont témoins d'une véritable explosion de la créativité, probablement parce que davantage en contact avec ces acteurs de l'auto-production. Finalement, ces intervenants s'entendent sur l'idée que les nouvelles technologies pour la création, la production et la diffusion ont ensemble permis de changer la production musicale au Québec.

Outre ce mouvement des musiques émergentes qui est devenu incontournable dans le paysage musical québécois, Coverdale (2012) souligne un autre changement en son sein depuis le début des années 2000. Elle rappelle que l'industrie du disque québécoise a jusqu'alors fonctionné en marge de l'industrie canadienne. La tendance à l'insularité de l'industrie québécoise, qui a longtemps proposé de la musique faite par des Québécois pour des Québécois, serait toutefois en déclin. Dans un contexte de globalisation marqué par les communications internet, ses artistes développeraient dorénavant une production musicale dont la portée s'étendrait au-delà des frontières de la province. D'ailleurs, ajoute Coverdale, les musiciens francophones ne sont dans les années 2010 plus en mesure de bâtir une carrière durable en comptant uniquement sur le marché québécois. Le défi de rapprocher les artistes québécois francophones du public canadien anglophone est alors toujours bien présent. Par exemple, le groupe Karkwa revient déçu de sa tournée canadienne, qui se déroule après leur réception du prix Polaris[29] en 2010, au cours de laquelle il peine souvent à remplir les salles. Il constitue pourtant le premier groupe québécois francophone à remporter ce prix musical canadien, qui récompense chaque année un album pour sa qualité artistique.

Jim Corcoran, avance pour sa part sur la génération de jeunes artistes québécois des années 2010 :

> There is a generation of people who really want to listen to creative, young musicians [...] And they can't rely on radio, television, or major labels anymore. I think the internet is a

[29] Le mandat du prix Polaris est décrit de la façon suivante sur leur site internet : « Le Prix de Musique Polaris est une organisation sans-but-lucratif qui honore, célèbre et récompense chaque année, la créativité et la diversité de la production phonographique Canadienne, en valorisant et promouvant des albums faisant preuve d'une grande intégrité artistique, et ce sans considération pour le genre musical, l'entourage professionnel ou les chiffres de ventes. La sélection est confiée à un jury composé de critiques et de professionnels triés sur le volet ».

> hope for a major turnaround where all of a sudden, despite the apathy of the establishment, music that is creative, wild, ambitious, alternative, and is really a major part of what is going on culturally in Quebec, will be able to make its way. But we cannot rely on the old tools like radio and television and the record labels because they are all dying if not dead. (cité dans Coverdale 2012, E3)

Ces propos sur ce mouvement de l'industrie musicale québécoise qu'on a appelé les musiques émergentes permettent d'établir un lien avec les réflexions d'Hesmondhalgh (1999) et de Hracs (2015) sur l'association entre le mode de production indépendant et l'innovation esthétique. En effet, les musiques émergentes se veulent lors de leur apparition une alternative sur le plan esthétique de la production musicale qui les précède et qui a jusque-là dominé au sein de l'industrie musicale québécoise. C'est dans cette veine que Bisaillon (1999) et Brunet (1998a) affirment la nécessité pour le pan établi de l'industrie québécoise de la musique de s'ouvrir à la variété de sons produits dans sa marge qui représentent une innovation par rapport à la musique formatée qui forme la majorité des ventes à la fin des années 1990. Bisaillon, à travers la SOPREF et également lors de ses interventions aux États généraux de la musique émergente, met également l'emphase sur une économie émergente, qu'il associe à ce mouvement d'innovation esthétique. Si plusieurs auteurs ont souligné que l'industrie musicale du Québec se distinguait par la faible présence des multinationales sur son territoire, il demeure que des débats sur l'innovation esthétique et organisationnelle y ont eu cours depuis la fin des années 1990.

3.2.3 Aborder la production musicale indépendante à l'échelle montréalaise : quelles implications?

L'industrie musicale québécoise, dont nous venons d'esquisser l'évolution depuis les années 1990, est basée en large partie à Montréal. En effet, presque toutes les compagnies de disques, de gérance et de spectacles qui y sont associées sont implantées sur son territoire. C'est également en grande majorité sur ce territoire qu'ont émergé et se sont organisés les acteurs des musiques émergentes présentées ci-dessus (Courteau 2013; Pogonat 2013). À Montréal, les acteurs de ce mouvement québécois cohabitent et collaborent plus ou moins avec des acteurs associés à l'univers de la musique canadienne, voire nord-américaine. Stahl (2003) souligne à cet égard le rôle important de

Montréal dans les industries musicales à la fois québécoise et canadienne. Selon cet auteur, l'industrie musicale montréalaise se compose d'une scène indépendante francophone et d'un autre univers qu'il nomme « anglophone music making ». Il situe les racines de cette musique anglo-montréalaise au début du XX^{e} siècle alors que Berliner quitte les États-Unis pour s'installer à Montréal et y implanter sa compagnie, la *Berliner Gramophone Company of Canada.* Sa compagnie s'avère durant plusieurs années particulièrement influente et innovante au sein de l'industrie musicale canadienne. Stahl y inclut ensuite la scène jazz montréalaise des années 1940 à 1960, les bars et clubs où l'on peut entendre du rock et de la pop à partir de la fin des années 1950, les clubs folk des années 1960 et du début des années 1970, le promoteur Donald K Donald et son étiquette de disques Aquarius Records (pop et rock), ainsi que les étiquettes plus récentes Constellation et Alien8 qui oeuvrent dans la musique expérimentale. Pour Stahl, ces univers franco-québécois et anglo-montréalais sont en dialogue constant : « anglophone cultural production […] was concomitantly separate from, but also deeply imbricated in, the politics (linguistic and otherwise), economics and discourses which shaped the francophone sociomusical, as well as urban, experience » (2003, 154).

3.3 La scène musicale indépendante montréalaise : organisation d'acteurs à l'échelle de la ville

> A small lifetime ago, Montreal was the world's most exciting, cosmopolitan rock 'n' roll backwater. We don't need to revisit it. There were great bands, few venues, little infrastructure, zero industry, and no hope for stardom or even career.
>
> Then, for a few giddy mid-00's years, Montreal was the belle of le bal, with an endless stream of indie heroes suddenly being chased by every hipster-hungry U.S. media outlet. Suddenly, all the hybrid aspects were no longer a detriment. Suddenly, Malajube could sing in French in their Habs shirts in Austin, Tex., and the packed house was with them. Montreal was a brand. (Lepage 2010, C1)

Cette citation de Lepage (2010) illustre l'évolution qu'a connue la scène musicale indépendante montréalaise jusqu'à sa reconnaissance à partir de la moitié des années 2000. Derrière cette

reconnaissance médiatique, tant locale qu'internationale, il y a d'abord la convergence de l'activité de musiciens, de promoteurs, de propriétaires de salles de spectacles et de studios d'enregistrement, de compagnies de disques et de gérance, d'associations, puis de remises de prix et de festivals pour former une scène multidimensionnelle. Cette organisation a permis l'émergence à l'échelle de la ville d'une « industrie alternative », bref à la mise en place de nouveaux acteurs en marge de ce qui est à l'époque perçu comme la portion établie de l'industrie de la musique. Ces acteurs, en voulant faire les choses différemment du milieu de la musique établi par la génération précédente, incarnent l'idée d'indépendance que nous évoquions plus tôt en citant les travaux d'Hesmondalgh (1999) et de Hracs (2015). Également, ce qui rassemble ces lieux de concerts, studios d'enregistrement, promoteurs, puis compagnies de disques et de gérance, c'est à l'origine un mode de production et la volonté d'offrir une alternative sur le plan de la proposition musicale, soit une musique créée au sein de la ville.

Nous situons l'émergence de cette scène au milieu des années 1990. Comme démontré dans la section suivante, c'est à partir de cette époque que se sont établies les bases de cette scène. Plus précisément, nous avons choisi 1995 comme année de début de la scène musicale indépendante montréalaise car il s'agit de l'année de la première édition du gala MIMI (*Montreal Independent Music Initiative*). Ce gala, d'abord organisé par la compagnie de promotion Greenland, symbolise à notre avis le premier geste de reconnaissance du travail de nombreux musiciens évoluant à cette époque en marge de l'industrie établie. Également, dès sa troisième édition en 2000, cet événement a été organisé en collaboration avec la SOPREF, société dédiée à la promotion et à la professionnalisation de jeunes artistes francophones. La présente section aborde la façon dont les observateurs locaux ont contribué à révéler et à définir un univers musical à l'interface entre ces deux communautés, révélant parfois leur association et/ou leurs divisions.

3.3.1 Les premières formes d'organisation de la scène locale montréalaise

Le portrait qui se dégage des articles de presse recensés de la fin des années 1990 au début des années 2000 est celui d'une période charnière pour le milieu de la musique à Montréal. En effet, si d'une part on relate la présence d'une industrie québécoise établie – représentée notamment, fut-il

démontré en 3.2, par l'ADISQ ou des maisons de disques comme Audiogram – d'autre part, de nouveaux joueurs distincts de cette industrie établie commencent à se développer à leur façon. D'abord, la présence de nombreux musiciens et groupes à Montréal est reconnue par la majorité des journalistes colligés, tout comme le manque d'organisation et de structure pour les soutenir. À l'occasion de l'édition 2000 du MIMI, Dunlevy exprime la façon dont les groupes montréalais doivent se débrouiller seuls pour faire avancer leur carrière : « With a lack of any real major-label support, Montreal bands are forced to band together to make things happen » (Dunlevy 2000b, D12). Référant à la scène punk, Hugo Mudie, chanteur des Sainte Catherines, souligne la présence d'artistes de qualité à Montréal, mais également leur manque de visibilité et d'organisation :

> Y'a tellement de bons groupes à Montréal […] Et si ça continue comme ça, d'ici cinq ou six ans, la scène punk montréalaise devrait être reconnue au même titre que des scènes fortes comme celles de Chicago ou Boston. Mais il manque de labels, de diffusion et surtout de reconnaissance locale. (Mudie, cité dans Parazelli 2002a, non paginé)

Dans un même ordre d'idées, Parazelli parle à la fin 2002 d'une « réelle montée de la scène des musiques émergentes et indépendantes » et, selon lui,

> [il] ne reste maintenant à ses acteurs et intervenants qu'à savoir fertiliser le terreau des nouvelles pousses; à exiger un meilleur financement gouvernemental et, pourquoi pas, privé; à continuer le travail d'invasion médiatique; à régler une fois pour toutes le statut des petites salles de spectacles et celui des musiciens de la relève; et à continuer de nous offrir des solutions de rechange musicales de plus en plus alléchantes. (2002b, non paginé)

Or, cette organisation a bel et bien eu lieu.

La SOPREF : organisation et professionnalisation de jeunes artistes francophones

Si au début des années 2000 on dit du milieu de la musique indépendante qu'il manque de visibilité, les bases de ce qui constitue au cours des années 2010 une scène reconnue apparaissent pourtant dès la fin des années 1990. Son émergence est en effet d'une part intimement liée à la consolidation du mouvement de la musique émergente québécoise évoqué plus haut. À cet égard, la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) constitue une organisation

très importante au sein de ce mouvement. La SOPREF est née en 1998 dans la foulée du Forum des Musiques Amplifiées (FDMA), qui a rassemblé plus de 300 acteurs majoritairement associés au milieu de la musique montréalais. Dès la première des quatre rencontres de ce Forum, les réflexions des différents acteurs soulignent un besoin et une volonté de se regrouper et de se structurer (Lussier 2011). C'est à cette fin qu'est créée la SOPREF.

Au cours de sa décennie d'existence (elle fut dissoute en 2009), elle fit beaucoup pour aider à la professionnalisation de groupes et d'artistes évoluant dans l'autoproduction. Elle produisit notamment plusieurs versions d'un bottin des musiques amplifiées, réunissant de nombreux contacts utiles aux artistes (autres artistes, promoteurs, diffuseurs) ainsi qu'un guide de survie pour les groupes (Brunet 1998b). Elle invita aussi plusieurs « vétérans » de la scène, dont Michel Langevin de Voïvod, à présenter des conférences sur différents thèmes pour guider les nouveaux artistes dans leur carrière (Parazelli 1999). Bisaillon, premier président de la SOPREF, mentionne également que l'organisation désira appuyer certains groupes au fort potentiel vers une reconnaissance à plus grand échelle, dont Grimskunk, qui avait à son avis tout ce qu'il fallait pour connaître un succès international (Brunet 1998b). En 1999, la SOPREF se dota d'une branche dédiée à la distribution d'abord physique, puis éventuellement numérique des albums de nombreux artistes : LOCAL distribution.

D'ailleurs, plusieurs fondateurs de maisons de disques indépendantes montréalaises créées au cours des années suivantes ont été impliqués ou ont collaboré avec LOCAL distribution. Par exemple, Gwenwed, ancien groupe de Jean-Christian Aubry, co-fondateur de Bonsound, est distribué par Local Distribution, puis Éli Bissonnette, co-fondateur de la maison de disques Dare to Care/Grosse Boîte, y travaille avant de créer sa propre compagnie. Tous les deux font donc partie des nombreux « soldats du DIY » qui évoluaient d'abord sous le giron de la SOPREF et qui « [profitent ensuite] des années 2000 pour offrir leurs services à la relève » (Robillard Laveaux 2009, non paginé). Également, de nombreux groupes et artistes indépendants distribués par LOCAL, notamment Les Trois Accords, Malajube, Champion ou Dobacaracol, développèrent des ententes avec des maisons de disques nées à Montréal et souvent fondées par d'autres musiciens nouvellement convertis en

entrepreneurs. Robillard Laveaux affirme que la SOPREF a littéralement jeté les bases d'une scène indépendante montréalaise reconnue, et particulièrement de son pan francophone :

> Dès sa naissance, la SOPREF avait compris que, faute d'appui du circuit *mainstream*, la relève devait compter sur une structure solide pour l'épauler […] La scène émergente est devenue une mini-industrie du disque capable de *success stories*. La SOPREF a jeté les bases, et les DTC/Grosse Boîte, Bonsound, Opak, Véga, C4, Youyou.ca, Iconoclastes, Saboteur, Indica, Preste, GAMIQ, P572, HLM, Confiserie, Iro Productions, Slam Disques et autres ont repris le flambeau. (Robillard Laveaux 2009, non paginé)

Greenland Productions : production de spectacles alternatifs

Quelques années avant la fondation de la SOPREF, Nick Farkas et Paget Williams désirent produire des spectacles alternatifs à Montréal, en adoptant une démarche qu'ils décrivent veulent totalement indépendante. Greenland est née en septembre 1993 de l'association de leur compagnie *Panic Productions* avec un producteur de longue date de la scène alternative locale, Dan Webster. Ce dernier, grâce aux nombreux spectacles qu'il a produits (notamment au bar-spectacle les *Foufounes Électriques*), a permis à de nombreux groupes locaux de partager la scène avec des artistes alternatifs venus de l'extérieur. Il fonde également l'étiquette punk Psyche Industry, qui publie notamment la compilation *Primitive Air Raid Montreal 84*, regroupant les chansons de groupes punk et hardcore montréalais, mais également d'ailleurs au Canada, « que d'aucuns considèrent comme l'acte de naissance de la scène indépendante locale » (Tittley 2002a, non paginé). Le partenaire de Webster dans ce projet d'étiquette se joint ensuite à l'équipe *Cargo Records*, importante compagnie de disques canadienne qui fait entre autres choses paraître des albums de Grimskunk. Et c'est grâce à Webster que Greenland s'associe parfois au méga-producteur Donald K. Donald pour des spectacles de grande envergure comme ceux de Nirvana ou des Smashing Pumpkins.

Ayant développé à travers ses nombreuses productions de spectacles des relations privilégiées avec des groupes locaux, dont plusieurs n'arrivent pas à obtenir d'ententes auprès de multinationales pour produire leurs albums, la compagnie crée éventuellement sa propre étiquette de disques, 2112

Records (Dunlevy 2000a). Selon Paget Williams, de Greenland, il s'agit là d'une façon logique d'étendre la collaboration qu'ils ont déjà développée avec ces groupes. En 2000, la compagnie Stomp Records, fondée par des membres des Planet Smashers (Macfarlane 2001) et à l'époque une des plus importantes étiquettes dans le milieu du ska au Canada, intègre aussi Greenland. La fusion de ces deux compagnies donna naissance à Union Local 2112, une étiquette qui vise alors non seulement une distribution canadienne, mais internationale. Quelque 10 ans après sa fondation, Greenland devient une entité au fonctionnement beaucoup plus formel : « Greenland is now a major player on the Montreal concert scene and is responsible for the majority of small to midsize-venue rock acts that come to town. But while the company's indie edge can be felt, it is very much a business now » (Dunlevy 2002a, D1). Si Greenland est par la suite achetée par Evenko, soit une entité née de l'achat par le groupe Molson de la compagnie de promotion de concerts et d'événements Gillet Entertainment Group (GEG) (Saint-Pierre 2010), elle demeure active et œuvre dans une multitude de facettes de l'industrie de la musique : production de disques, promotion de concerts, gestion de salle de spectacle.

3.3.2 De la visibilité à la reconnaissance de la scène indépendante montréalaise : les galas MIMI et GAMIQ

Les deux premières éditions du gala MIMI, 1995 et 1996, sont organisées par Dan Webster. Selon ce dernier, l'objectif de la première édition était d'abord de rassembler tous les acteurs de l'industrie musicale alternative de Montréal, alors peu connue (Poitras 2006b). Ce à quoi renchérit Lepage en avançant: « Webster knows full well the real importance of the MiMis was in the recognition and attention focused on a scene long-dissed as underachieving or simply inexistent » (Lepage 1995, C5). Pour Zivitz: « In its early years, the MIMIs didn't so much acknowledge the best of Montreal's music scene as the fact that a local scene existed at all below the vedette level » (Zivitz 2004, D1). Dunlevy, journaliste musical pour *The Gazette*, est lui toujours sceptique à l'idée de la tenue de pareil gala, même lors de sa troisième édition en 2000, remettant en cause l'existence d'un intérêt potentiel de l'industrie locale envers l'activité d'une telle scène. Il reconnait toutefois l'importance de la création de liens entre les membres de la scène indépendante locale pour atteindre une éventuelle reconnaissance :

> The whole idea of having a Montreal indie-music awards show might seem a little outrageous in the first place. And it is. Everybody knows we have no real music industry here, so what are we going to do with awards? Show them off to our friends at the bar.
>
> The way to have a scene is to cultivate awareness, create links between events and people and create a context where scene-related topics can be discussed without breaking into self-conscious laughter. (Dunlevy 2000b, D12)

La présence relative des communautés francophone et anglophone constitue un important sujet de discussion pour les commentateurs des différentes éditions du gala. Analysant celle de 1995, Brunet (1995) l'associe à « l'aile gauche du rock alternatif local », car elle s'avère largement dominée par le rock anglo-saxon, Grimskunk étant par exemple le grand gagnant de cette première édition. Il convient de souligner que si ce groupe n'est pas associé à la scène francophone, le français est la langue maternelle de plusieurs de ses membres.

Lors de l'édition de 1996, plusieurs analystes soulignent l'effort fait pour que le pendant francophone de la scène soit mieux représenté. Alors que le vote du public ne s'effectue en 1995 que par le truchement de l'hebdomadaire anglophone *The Mirror*, *Voir* s'ajoute en 1996. Il faut ensuite attendre l'année 2000 pour que se tienne la troisième édition, organisée cette fois en collaboration avec la SOPREF. Brunet décrit ce nouveau partenariat comme un conglomérat de l'imaginaire montréalais :

> Des milieux artistiques qui n'ont pas l'habitude de travailler ensemble s'apprêtent à vivre le plus vaste happening parallèle dans cette île. Parce que les artistes de l'underground montréalais, francos, anglos comme allophones, partagent le même attachement pour leur ville. Parce qu'ils visent tous à cultiver la singularité et la diversité qui caractérise leurs communautés réunies. (Brunet 2000, D20)

Pour Webster, si l'ADISQ est un gala québécois, le MIMI s'en distingue par sa portée foncièrement montréalaise (Doyon 2004). La question de la place respective des communautés musicales francophone et anglophone lors de cet événement refait surface lorsque l'édition de 2006 menace d'être annulée, soit au moment même où la scène musicale indépendante montréalaise vient de connaître « la période la plus prolifique de sa courte histoire » au cours de l'année précédente

(Robillard Laveaux 2006a, non paginé). L'incertitude débute alors que Pat K et Nelson Roberge, du magazine *Bang Bang*, décident cette même année de mettre sur pied un autre gala, le GAMIQ (Gala alternatif de la musique indépendante du Québec). S'ils affirment avoir cherché à l'organiser en collaboration avec Dan Webster, ils l'ont finalement fait seuls, n'obtenant pas de ce dernier de réponse claire. L'événement qu'ils mettent sur pied cherche à se distinguer du gala MIMI qu'ils trouvent trop anglophone (Doyon 2006). D'autre part, ce nouvel événement vise à récompenser les artistes de toute la scène québécoise, et non seulement montréalaise (Robillard Laveaux 2006a). Si certains commentateurs notaient certes la faible représentation francophone lors de la première édition du gala MIMI, la situation inverse caractérise la première édition des GAMIQ en 2006. Robillard Laveaux écrit d'ailleurs à cet effet que cet autre gala n'a pas réussi à rejoindre les artistes de la foisonnante scène anglophone montréalaise (ils citent à cet effet les *Wolf Parade, We Are Wolves, Kiss Me Deadly, Islands, Think About Life*), qui ne sont ni nominés ni invités. Ses organisateurs répondent à cela qu'ils considèrent la scène anglophone davantage orientée vers l'extérieur du Canada, alors que la scène francophone serait elle plutôt centrée sur le Québec (Robillard Laveaux 2006b). Il reste que le GAMIQ et le MIMI s'unissent en 2007 pour créer un organisme parapluie, l'AMIQ : l'Association de la musique indépendante du Québec. Les années suivantes, un seul gala de musique indépendante (le GAMIQ) subsiste, alors que le MIMI devient un événement où sont remises des bourses pour le développement des artistes (Renaud 2007b).

Si une juste représentation de la diversité linguistique montréalaise fait partie des objectifs initiaux du gala MIMI (qui se poursuit dans son incarnation sous la forme du GAMIQ à partir de 2006), c'est aussi par la diversité stylistique qu'ils ont cherché à se distinguer de l'ADISQ : « Les MIMI, c'est la version alternative du gala de l'ADISQ, qui honore les genres musicaux souvent ignorés par l'industrie de la musique : punk, hip-hop, techno, musiques du monde, *spoken word*, métal, hardcore » (Boudreault 2001, non paginé). Pour Webster, les artistes qui y ont été récompensés se distinguent encore de ceux reconnus par l'ADISQ car ils proviennent d'un autre réseau promulguant une démarche et des moyens différents: « Ce sont deux industries différentes […] La nôtre réunit des artistes qui s'autoproduisent surtout dans un réseau de bars et qui débutent le plus souvent avec un album fait maison » (cité dans Doyon 2004, B7). Dunlevy (2001) souligne pour sa part la différence entre un gala qui récompense la scène et un autre une industrie.

Si le besoin de se distinguer ainsi d'une industrie établie a constitué, au fil des ans, un élément important dans l'identité de ce gala, au fur et à mesure que le milieu qu'il représente s'est organisé et a augmenté le volume de sa production, un certain chevauchement s'est peu à peu opéré entre les deux univers. En 2002, Sarah Lévesque mentionne que le fait de déterminer quand un artiste ne fait plus partie du milieu de la musique indépendante ou émergente constitue un débat central au sein de l'organisation du MIMI : « On le voit, il y a donc l'underground de l'underground. […] Certains voudraient limiter la chose aux bas-fonds de la musique indépendante » (citée dans Lamarche 2002, C1). En 2004, les organisateurs du gala avancent que 20% des artistes nominés au MIMI le sont également à l'ADISQ, témoignant d'une appartenance ambiguë au milieu de la musique indépendante ou à l'industrie établie (Doyon 2004).

D'autre part, cette même année, la SOPREF recense 395 nouvelles productions musicales indépendantes comparativement à 255 l'année précédente (Doyon 2004) et à 157 en 2001 (Renaud 2001). En 2007, le volume d'albums faits au Québec atteint un nombre inégalé : 480 nouveaux albums, dont plus de la moitié sont des autoproductions (Blais 2008). Alors que le nombre de productions indépendantes continuent à croître et que le chevauchement avec l'ADISQ tend à s'accentuer, le GAMIQ introduit en 2010 et 2011 des règles qui visent à exclure les artistes qui bénéficient d'une visibilité grandissante dans les grands réseaux médiatiques (Côté 2010a) ainsi que ceux ayant déjà récolté une nomination à l'ADISQ dans certaines catégories (Côté 2011). D'ailleurs, Patrice Caron, à l'origine du GAMIQ et du Forum sur les musiques émergentes et indépendantes de 2013, organisé en collaboration avec la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ), affirme à propos de la scène musicale alternative québécoise qu'elle arrive alors à la fin d'un cycle (cité dans Papineau 2013). Il mentionne que si les nouveaux joueurs de la fin des années 1990 et du début des années 2000, bref de l'époque de la fondation de la SOPREF et du GAMIQ, se sont établis et détiennent désormais une influence sur des organisations traditionnelles comme l'ADISQ, la situation diffère pour les nouveaux artistes qui émergent au cours des années 2010, sans association ou organisme fédérateur capable de représenter leurs intérêts.

3.3.3 Compagnies de gérance et de disques : des musiciens prennent en charge l'ensemble de leur carrière

Alors que le MIMI ou le GAMIQ ont eu pour ambition d'offrir visibilité et reconnaissance aux artistes d'une scène alternative peu connue, cette dernière s'organise en parallèle. Une des façons qu'ont eue les acteurs des univers punk, rock et expérimental de la fin des années 1990 de s'organiser fut de fonder des compagnies de disques. Indica, créée par des membres du groupe Grimskunk, et Constellation, fondée par des membres du groupe post-rock/expérimental Godspeed You! Black Emperor, comptent parmi les premières entreprises du genre. Toutes deux contribuèrent à l'amorce d'une vague de création de compagnies de disques par des musiciens qui décident de se donner les moyens pour diffuser eux-mêmes d'abord leur propre musique, puis celle d'autres groupes de leur entourage.

Par exemple, et de manière plus détaillée, la compagnie de disques Indica est lancée en 1997. Après la faillite de Cargo Records, compagnie de distribution indépendante canadienne avec qui, rappelons-le, a travaillé avec Grimskunk, les membres de ce groupe décident de se charger seuls de l'ensemble des divers aspects de leur carrière. Le groupe explique cette décision comme le résultat de leur « écoeurement perpétuel […] face à l'industrie du disque » (Labbé 1997, D10). Le groupe a déjà accompli un chemin exceptionnel au moment de fonder sa compagnie en 1997. Il est en effet devenu au cours des huit années précédentes l'un des poids lourds du milieu alternatif montréalais (Labbé 1997). Franz, guitariste de Grimskunk, voit même dans la création d'Indica l'avènement d'une nouvelle perspective dans la façon de produire de la musique au Québec :

> on a vraiment l'impression d'avoir accompli quelque chose dans la province; on est fiers d'avoir apporté cette mentalité-là au Québec. Quand on a commencé, c'était une nouvelle philosophie que d'être indépendant sans penser à l'argent. Avec Indica, on veut redonner à notre communauté, on veut endisquer des groupes locaux qui sont ignorés des "majors". (cité dans Labbé 1997, D10)

Ces ambitions de Grimskunk traduisent également leur façon de se représenter Montréal. Ils disent être intéressés par tous les marchés internationaux, vouloir chanter autant en français, en anglais,

en espagnol, en grec ou en farsi. Ils voient dans ce choix le reflet de leur appartenance à Montréal, une ville multiculturelle et ouverte (Labbé 1998). Cette approche se traduit également dans la démarche d'Indica : dès ses débuts, la compagnie travaille autant avec des artistes montréalais francophones et anglophones qu'avec des artistes étrangers.

En 1999, soit seulement deux ans après sa création, Indica, « la plus indépendante des maisons de disques montréalaises », connaît une progression notable pour devenir « un des plus "gros petits" labels en ville » (Laurence 1999, C8). La compagnie compte alors quatre employés à temps plein et une trentaine de collaborateurs à temps partiel. Au cours de leurs deux premières années d'activité, ils lancent une douzaine d'albums, entre autres grâce au soutien financier de la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles). Lors d'une rencontre dans les bureaux d'Indica avec Franz Schüller, l'un des fondateurs de la compagnie et membre de Grimskunk, Kronick souligne l'importante transformation qu'a connue le groupe depuis ses débuts : « A decade after the first sparks from Montreal's legendary, pot-headed prog-punk outfit, and Grimskunk the band is Grimskunk the independant business is Grimskunk the successful production house » (1999, C14). Quelque 10 ans après sa fondation, Schüller affirme que depuis la création d'Indica, l'industrie québécoise de la musique a graduellement changé pour faire les choses d'une façon qui ressemble davantage à la vision de sa compagnie. En effet, plusieurs autres musiciens choisissent à la même époque de fonder leurs propres compagnies et d'offrir des services mieux adaptés aux jeunes groupes ayant peu de moyens, plaçant la vision de l'artiste et la qualité de la proposition artistique au centre de leurs préoccupations.

La maison de disques Constellation a elle évolué dans une grande proximité avec Godspeed You! Black Emperor. Gagnant d'un MIMI en 2000 pour le meilleur artiste d'avant-garde, le groupe montréalais est l'un des premiers à s'imposer sur la scène internationale. Le succès de leur tournée européenne en 1999 s'est à cet égard avéré marquant (Parazelli 1999). À la fin de l'année 2000, le groupe donne un concert à guichet fermé à l'Olympia de Montréal, ce qui incite Laurence à le situer, aux côtés de Grimskunk ou Groovy Aardvark, parmi les rares groupes *underground* montréalais à pouvoir remplir de grosses salles à guichet fermés, soit « dans le club select des phénomènes locaux, pour ne pas dire internationaux » (Laurence 2000, C5). Un succès qui a largement contribué à la reconnaissance de l'étiquette Constellation lors des années suivantes.

Constatant la faible offre de salles adéquates à Montréal, Don Wilkie et Ian Ilavsky, co-fondateurs de Constellation, s'associent pour créer un lieu où les jeunes groupes pourraient jouer. S'inspirant notamment du *Knitting Factory* de New York (Cantin 2002a), ils transforment un loft du Vieux-Montréal en petit lieu de performance, la *Constellation Room* (Baillargeon 2008). Peu de temps après, ils décident de faire paraître un album du groupe *Sofa*, dans lequel joue Ian, puis un pour Godspeed You! Black Emperor, dont ils viennent de rencontrer les membres. Ce vinyle, *f#a#oo*, pressé à 500 exemplaires, obtient un tel succès que la jeune étiquette ne peut prendre en charge la production du CD, étant donné le grand volume de production nécessaire. C'est donc une étiquette américaine (*Kranky*) qui s'en charge. Après la sortie de cet album, la gestion de l'étiquette a pris une importance relative accrue par rapport à celle de la *Constellation Room,* salle de spectacle.

Si Constellation ne tire pas beaucoup de bénéfices financiers de la publication de ce premier album de Godspeed You! Black Emperor, elle gagne une visibilité qui lui permet de construire ce qu'elle devient par la suite. Ainsi, dès 2008, ses fondateurs affirment que les albums qu'ils produisent se vendent à quelques milliers d'exemplaires, parfois même à quelques dizaines de milliers. La moitié de leurs ventes se fait alors aux États-Unis, et de 35 à 40% en Europe (Mercure 2008). Ces données illustrent que l'étiquette a grandement contribué à la reconnaissance à l'étranger de Montréal comme ville de musique indépendante. Desjardins indique d'ailleurs que la communauté européenne place « l'étiquette Constellation de Montréal comme le noyau d'un atome en pleine fission » (2002, non paginé), la capitale mondiale des musiques évolutives et du rock affranchi des structures traditionnelles. Pour Cantin, cette « culture alternative en marge d'une industrie dominante » (Cantin 2002a, C7) est également nourrie par les collaborations des musiciens proches de Constellation avec d'autres groupes locaux (Fly Pan Am, Shalabi Effect, etc.), qui évoluent notamment sous le giron d'Alien 8, autre étiquette dédiée à la production de musique expérimentale.

Les fondateurs de Constellation sont aussi reconnus pour leur discrétion médiatique et leur engagement, fort politisé. D'ailleurs, ils choisissent de réunir l'ensemble des groupes qui travaillent avec eux sous l'appellation « rock indépendant », puisqu'elle correspond à une position éthique et politique. Reconnu pour sa démarche profondément indépendante, le groupe Godspeed You! Black Emperor devient donc lui aussi un symbole de résistance, d'insoumission et de contestation

(Laurence 2000). Bien que l'équipe de Constellation affirme ne pas écarter totalement l'idée de travailler avec des groupes venant de l'extérieur de Montréal, ils veulent d'abord préconiser un rapport direct et amical avec les gens d'ici (Cantin 2002b). Wilkie décrit ainsi cette approche:

> On se situe en marge des pratiques, plutôt louches, de l'industrie du disque. Le fait d'être indépendants et de travailler de très près avec les musiciens de même qu'avec les artisans locaux compte pour beaucoup dans notre façon d'opérer. On ne fonctionne pas avec des contrats, mais plutôt à partir d'une relation saine et personnelle avec chacun. (dans Cantin 2002b, E1)

La maison de disques, qui occupe à l'origine le même local que la salle de spectacle du Vieux-Montréal, quitte éventuellement ce quartier pour s'installer dans le Mile-End, où elle est toujours située au milieu des années 2010. Dès leurs premières années d'activité, les fondateurs de Constellation développent également une collaboration étroite avec l'Hotel2Tango. Ce studio d'enregistrement montréalais est né d'ambitions proches de celles de la *Constellation Room,* pour ensuite se consacrer plus exclusivement à l'enregistrement (Baillargeon 2008). Si la relation que Constellation entretient avec ses artistes est basée sur la confiance et sur un esprit de communauté, GYBE possède une vision similaire sur ce point. En effet, Mauro Pezzente, membre de ce groupe, réinvestit localement après le succès obtenu. Il ouvre par exemple la *Casa del Popolo* et la *Sala Rossa* en 2001, deux salles qui constituaient des piliers de la scène indépendante locale à la fin des années 2000 (Robillard Laveaux 2008c).

Les parcours d'Indica et de Constellation sont tous deux révélateurs de la façon dont différents acteurs de la scène musicale indépendante à Montréal se sont organisés pour donner à leurs pairs les moyens de produire et de diffuser leur musique. L'histoire de Constellation illustre tout spécialement comment les musiciens ont souvent rempli plusieurs rôles dans le développement d'une scène locale indépendante à Montréal. Ils se sont en effet impliqués à la fois dans la production de disques et la gestion de studio d'enregistrement, puis comme propriétaires de bars et de salles de spectacles. La *Casa del Popolo* tient par ailleurs depuis 2001 son propre festival : *Suoni Per Il Popolo* (Tittley 2002b). De façon similaire, le promoteur Greenland ouvre en 2001 le *Green Room* et le *Main Hall*, deux salles qui ensemble forment le Centre Culturel du Mile-End, actif jusqu'en 2010 (Kelly 2004). De leur côté, Meyer Billircu et Brian Neuman fondent en 2001 *Blue*

Skies Turn Black, d'abord compagnie de disques, puis compagnie de promotion de spectacles, et ouvrent la salle de spectacle *Il Motore*, qui devient en 2014 le bar *Ritz PDB*. André Guérette, impliqué durant quelques années au sein des compagnies de promotion Blue Skies Turn Black et Mandatory Mustache, organise durant quelques années des soirées spectacles au *Divan Orange*, puis oeuvre comme musicien dans le groupe Aids Wolf (Dunlevy 2005). Il travaille aujourd'hui pour la compagnie Opak, dont les activités sont principalement axées sur la gérance d'artistes. Alexandre Lemieux, aujourd'hui gérant d'artiste (avec sa compagnie Artifact), occupe lui aussi plusieurs rôles au sein de la scène musicale indépendante au fil du temps : gérant des George Leningrad, programmateur pour le festival MEG, fondateur de la compagnie de promotion Deux Hawaïennes qui dansent, propriétaire de la petite salle de spectacles *Zoobizarre*. Pop Montréal, d'abord festival, devient ensuite un promoteur qui organise des spectacles durant toute l'année. Il œuvre de plus dans le cinéma (Film Pop), les arts visuels (Art Pop) et organise plusieurs fois par année Puces Pop, soit une foire où artisans et designers peuvent vendre leurs créations. De plus, en 2013, son fondateur lançait Club Roll, une étiquette de disques.

En somme, c'est largement grâce à pareils acteurs et à leur implication multidimensionnelle que l'existence d'une scène musicale indépendante montréalaise est reconnue à partir du milieu des années 2000 et continue de l'être plus d'une quinzaine d'années plus tard. Dunlevy, qui, rappelons-le, la désigne 2000 avec scepticisme, écrit en 2005 alors que Montréal attire l'attention de nombreux médias étrangers:

> This is not a story of bands on their way to fame and glory. It is a story of a bunch of people doing a bunch of things that together make a very exciting, adventurous and interactive environment for left-of-centre music. Beginning with Mile End landmark venues Casa del Popolo and La Sala Rossa; aided and abetted by upstart promoters Blue Skies Turn Black and Mandatory Moustache, plus a little-festival-that-could, called Pop Montreal; anchored by local labels Constellation Records and Alien8 Recordings; contextualized by a very popular Web site, www.montrealshows.com; and filled in by an endless number of individuals and mini-collectives just doing their thing, it is an elaborate, organic network. A scene, if you will. (Dunlevy 2005, D1)

Si on peut se demander si cette reconnaissance par les observateurs locaux ne vient pas justement de l'attention qu'obtient Montréal de la part de la presse internationale (conformément à l'adage « Nul n'est prophète en son pays »), il demeure qu'on ne peut ignorer le rôle de cette industrie alternative qui s'est consolidée à partir de la fin des années 1990. Le tableau 3.1 résume la multi dimensionnalité qu'a prise la consolidation de cette scène musicale indépendante montréalaise :

Tableau 3.1 : Années d'apparition des différentes dimensions ayant contribué à la consolidation de la scène indépendante montréalaise

Maisons de disques	Indica	1997
	Alien8	1997
	Constellation	1997
	Dare to Care	2001
	C4	2002
	Slam Disques	2003
	Cuchabata Records	2003
	Bonsound	2004
	Secret City	2006
	A Billion Records	2007
	Arbutus	2007
	Fixture Records	2007
	Poulet Neige	2008
	Psychic Handshake	2008
Compagnie de gérance	Alexandre Lemieux (Artifact)	2002 (2009 sous le nom d'Artifact)
	Envision Management	2004
	Opak	2004
	Longplay Management	2007
	La Royale Électrique	2011
	Mauvaise Influence	2012
Promoteurs	Greenland	1993
	Blue Skies Turn Black	2001
	Deux Hawaïennes qui dansent	2002
	Passovah	2007
	Indie Montréal	2009

Associations	SOPREF (Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone)	1997
	APLAS (Association des petits lieux d'art et de spectacle)	2006
	AMIQ (Association de la musique indépendante du Québec)	2007
Lieux de performance	Foufounes Électriques	1983
	L'X	1990s
	Café Chaos	1995
	L'Escogriffe	2000
	Casa del Popolo/Sala Rossa	2001
	Divan Orange	2004
	Green Room	2004
	Main Hall	2004
	Zoo Bizarre	2005
	Electric Tractor	?
	El Salon	?
Festivals et événements	MEG	1999
	MUTEK	2000
	Suoni per Il Popolo	2001
	Pop Montréal	2002
	Osheaga	2006
	M pour Montréal	2006
Remises de prix	Francouvertes	1994
	MIMI	1995
	Kabaret Kérozen	1997
	GAMIQ	2006

CHAPITRE IV. CRÉATION ET ÉVOLUTION DE COMPAGNIES DE DISQUES ET DE GÉRANCE : REPRÉSENTATIONS DE LA VILLE ET DE LA SCÈNE CHEZ LES FONDATEURS

Introduction

Le chapitre précédent ayant établi que la scène musicale indépendante qui s'est consolidée vers le milieu des années 1990 à Montréal s'avère un bon point d'entrée pour aborder l'identité montréalaise, le présent chapitre veut lui explorer le lien qu'il y a (ou aurait) entre l'identité montréalaise et la scène musicale indépendante à travers les représentations des fondateurs de compagnies de disques et de gérance. Rappelons que nous postulons que ces individus sont autant de « noyaux » porteurs des différents sous-univers qui le composent, et donc plus susceptibles de révéler la variété des points de vue des divers acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013). Plus précisément, nous nous intéressons aux représentations qu'ils se font de la ville qu'ils habitent, et à la façon dont cette représentation de Montréal conditionne (ou est conditionnée par) leur représentation de la scène musicale indépendante locale qu'ils ont contribué à créer, si ce n'est à consolider.

La chronologie de la consolidation d'une scène musicale indépendante à Montréal présentée au chapitre III a illustré que son histoire a été racontée dans la presse en intégrant dans une large mesure les distinctions et les associations de ses pendants francophone et anglophone. Il s'agirait donc là d'un premier axe par lequel la rencontre avec la différence, identifié comme un élément central de la construction de l'identité montréalaise, peut être investiguée. La consolidation de Montréal comme entité socio-territoriale au contact entre ces deux communautés est une idée qui a, au fil du temps, intégré d'autres lignes de division (de nature religieuse, ethnique ou politique, par exemple), comme nous le présentions brièvement au premier chapitre. À la suite des femmes membres de groupes philanthropes étudiées par Cohen (2010) ou encore des individus ayant pris part aux mouvements anti-colonialistes analysés par Mills (2010), nous nous intéressons ici la façon dont les fondateurs de compagnies de musique indépendante convoquent à la fois des éléments propres aux valeurs et codes de ce mouvement musical, puis d'autres qui réfèrent à la

spécificité montréalaise pour donner sens à leurs expérience et représentations du territoire. Autrement dit, nous cherchons ici plus précisément à comprendre dans quelle mesure leur façon d'être parmi les autres correspond, d'une part, à un mouvement culturel spécifique et, d'autre part, à une relation identitaire (ou non) avec un territoire et au récit identitaire qui lui serait propre.

Avant de traiter des représentations que les fondateurs de compagnies se font de Montréal et de sa scène musicale indépendante, il convient d'abord d'établir leur parcours et leur évolution dans le monde de la musique. De telles informations devraient en effet nous permettre de mieux comprendre la diversité de leurs trajectoires qui se sont croisées à Montréal pour former cette scène ainsi que la place que tient la ville chez ces acteurs comme référentiel. C'est donc l'origine puis le parcours des fondateurs de compagnies de disques et de gérance qui seront abordés dans la première section de ce chapitre. Dans un deuxième temps, nous traiterons du contexte de la création et de l'évolution des compagnies qu'ils ont fondées, puis leur façon de les distinguer parmi d'autres entreprises du même type à Montréal. Finalement, nous nous pencherons sur leur vision de Montréal. Nous chercherons alors tout spécialement à dégager leurs représentations et conceptions de Montréal comme ville de musique, sur ce qui la rend plus ou moins intéressante à cet égard à leurs yeux, puis sur la façon dont ils projettent leur ancrage à Montréal dans le futur.

4.1 Origine et parcours des fondateurs de compagnies de disque et de gérance

4.1.1 Parcours géographique

Afin de comprendre qui sont les personnes à l'origine de la fondation des entreprises de gérance et de disques qui ont contribué à l'avènement si ce n'est à la consolidation d'une scène musicale indépendante à Montréal, nous les avons d'abord interrogées sur leur lieu d'origine, sur leur langue maternelle puis sur le moment et les circonstances de leur arrivée à Montréal. Les 21 fondateurs d'entreprises de disques et de gérance que nous avons interviewés[30] ont des origines et des parcours

[30] Dans ce chapitre, nous faisons parfois référence au nombre d'individus rencontrés (21 fondateurs et co-fondateurs, pour la section 4.1) et parfois au nombre d'entretiens entretiens (sections 4.2 et 4.3, 18 entretiens) pour rapporter les résultats de notre collecte de données et l'importance relative de certains thèmes. Pour les questions qui touchent

variés. L'ensemble des informations sur leur lieu d'origine, leur langue maternelle et leur date d'arrivée à Montréal est résumé au tableau 4.1. Tout d'abord, seulement cinq d'entre eux sont nés sur l'île de Montréal. Trois d'entre eux sont nés dans sa périphérie, plus spécifiquement sur la Rive-Sud : St-Jean-sur-Richelieu et La Prairie. 6 sont nés dans d'autres villes du Québec, alors que 4 sont nées dans d'autres villes canadiennes (Halifax, Toronto et Caledon). Finalement, deux des personnes rencontrées sont nées à l'extérieur du Canada, soit Paris et Sydney. Bref, une forte majorité est originaire de la province de Québec (15 des 21 personnes rencontrées). Le français constitue la langue maternelle de 13 des 21 personnes rencontrées, et l'anglais de 7. Franz Schüller, co-fondateur de Grimskunk et d'Indica, ne peut choisir entre l'anglais et le français comme langue maternelle. Originaire du centre-ville de Montréal et ayant grandi près de la rue Peel, il affirme avoir évolué dans les deux langues dès son plus jeune âge. Lorsque nous avons réalisé les entretiens, le temps passé à Montréal des interviewés variait de 5 à 43 ans, avec une moyenne de près de 16 ans.

Si 2005 est une année charnière dans la reconnaissance internationale de Montréal comme ville de musique indépendante (Gingras et Collin 2013), 15 sur 21 des fondateurs d'entreprises de gérance et de disques que nous avons rencontrés y vivaient avant ce moment. Cela étant, on peut d'entrée de jeu penser (une assertion à vérifier plus tard) qu'ils ont contribué à établir les bases d'un milieu à l'origine de cette reconnaissance davantage qu'ils ont été attirés par la réputation que la ville s'est forgée à partir de ce moment. Bien entendu, Montréal avait déjà été reconnue comme ville musicale à différents moments au XX^{e} siècle. Les motifs invoqués par nos participants pour leur installation à Montréal nous permettent toutefois d'avancer que ce n'est pas uniquement cette réputation qui les a poussés à s'y installer et à y développer leurs activités musicales.

Tableau 4.1 : Portrait de l'échantillon. Origine, langue maternelle et arrivée à Montréal des personnes rencontrées

Participant	Lieu d'origine	Langue maternelle	Arrivée à Montréal
Jean-Christian Aubry *(Bonsound)*	Rouyn-Noranda	Français	1993

l'évolution des entreprises et Montréal comme ville de musique, il devenait difficile d'associer les propos à l'un ou l'autre des co-fondateurs qui ont pris part aux 3 entretiens où nous avions 2 interlocuteurs.

Franz Schuller ***(Indica)***	Montréal (rue Peel)	Français Anglais	Natif
Olivier Sirois ***(Opak)***	Né dans les Cantons de l'Est, a grandi en Outaouais	Français	Vers 1995
Barbara et Pierre Alexandre ***(Poulet Neige)***	**Pierre Alexandre** St-Jean-sur-Richelieu **Barbara** Paris	**Pierre Alexandre** Français **Barbara** Français	**Pierre Alexandre** 2003 ou 2004 **Barbara** 2006
Pierre Thibault ***(C4)***	Valcourt, Estrie	Français	1996
Anonyme ***(Secret City)***	Montréal	Anglais	Natif
Gillian Mycum ***(Longplay Management)***	Halifax	Anglais	2003
Graeme Langdon ***(Psychic Handshake)***	Caledon (Ontario)	Anglais	2006
Tessa et Conor ***(Fixture Records)***	**Tessa** Halifax **Conor** Sydney	**Tessa** Anglais **Conor** Anglais	**Tessa** 2004 **Conor** 2006
Rhyna Thompson ***(Envision Management)***	Toronto	Anglais	Vers 1993
Alexandre Lemieux ***(Artifact)***	St-Jean-sur-Richelieu	Français	Vers 1995
Éli Bissonnette ***(Dare to Care)***	Ste-Anne-de-Bellevue	Français	Natif
Isabelle et Stéfane ***(La Royale Électrique)***	**Isabelle** St-Norbert, Lanaudière **Stéfane** Ste-Adèle, Cantons de l'Est	**Isabelle** Français **Stéfane** Français	**Isabelle** 1999 **Stéfane** 1997
Yann Godbout ***(A Billion Records)***	Sherbrooke	Français	2007
Marilis Cardinal ***(Arbutus)***	La Prairie (Rive-Sud de Montréal)	Français	2006
Philippe Renault ***(Mauvaise Influence)***	Rouyn-Noranda	Français	2006
Shaun Anderson ***(Instant Pleasure)***	Montréal	Anglais	Natif
Jessy Fuchs ***(Slam Disques)***	West Island	Français	Natif

En effet, lorsque nous avons interrogé ceux qui sont nés à l'extérieur de Montréal sur leurs motifs pour y habiter, rares sont ceux qui ont mentionné la musique. En effet, presque tous (13 sur 16) y sont venus pour les études. Tout d'abord, des 10 personnes nées au Québec à l'extérieur de Montréal, 8 s'y installent pour y étudier, et ce presque toujours pour y entreprendre leur formation au niveau collégial (7 personnes sur 8). 2 de ces 7 personnes ont choisi un programme lié à la musique : le programme de musique du CÉGEP St-Laurent et une formation offerte par Musitechnique davantage axée sur l'industrie de la musique (droits d'auteurs, gestion de carrière, etc.). Les études universitaires ont quant à elles amené à Montréal 6 des participants à la recherche : tous les Canadiens nés en dehors du Québec (tous les 4 s'y sont installés pour étudier à McGill ou à Concordia), une participante originaire de Paris et un autre de Rouyn-Noranda. Les parcours de nos participants tendent ainsi à corroborer le constat de Stahl (2003) et de Cummins-Russell et Rantisi (2012) pour qui les universités montréalaises sont des points d'entrées privilégiés pour les scènes artistiques de la ville. La façon dont Ryhna Thompson (Envision Management) décrit son parcours est à cet égard assez typique. En effet, originaire de Toronto, c'est l'université qui l'y a amenée, mais elle y est restée pour la musique par la suite:

> While I was at McGill, I formed a band, like I said I was studying urban geography, but while I was there I formed a band with other people living in Montreal, and when I graduated from school, I was making a decision, should I take music seriously or should I just continue in the path of my studies and I decided for a little while, to take music seriously. So I stayed to play music in Montreal.

Un autre exemple d'un tel parcours est Tessa Smith, co-fondatrice de Fixture Records. Elle est également venue à Montréal pour étudier à McGill et a délaissé ses études universitaires pour s'investir plus intensément dans la scène musicale montréalaise, à la fois en travaillant sur son étiquette de disques et sur la création musicale avec son groupe Brave Radar. Sur ce point, les propos des participants que nous avons rencontrés, surtout les Canadiens nés hors Québec, confirment ceux de Stahl (2003) qui identifient les universités, plus spécifiquement ses radios comme CKUT, comme un point de transition vers une intégration à Montréal plus large et également plus durable, au-delà de la communauté universitaire. Aucun des fondateurs de compagnies de disques ou de gérance s'étant établis à Montréal pour les études universitaires n'a

choisi de programme lié à la musique. Ils sont venus pour étudier le droit, l'histoire, les communications, la géographie, le cinéma ou encore le marketing.

Finalement, des 3 participants n'ayant pas été attirés à Montréal pour les études, 2 s'y sont installés pour la musique. Yann Godbout (A Billion Records) était déjà actif comme musicien à Sherbrooke avec son groupe Half Baked, et il a décidé avec les autres membres qu'il serait mieux de s'installer à Montréal, étant donné le nombre plus important de musiciens et de lieux de performance qui s'y trouvent, ainsi que la taille plus importante du public. Conor Prendergast (Fixture Records), originaire de Sydney, a visité la ville pour la première fois en 2006, pour jouer au festival Pop Montréal et il ne l'a jamais quittée. Ces 2 personnes sont parmi les 5 qui se sont installées à Montréal après 2005. Leur nombre est trop restreint pour y voir une tendance significative, mais il est tout de même intéressant de souligner la façon dont Yann Godbout, avant même de s'établir à Montréal, se situait déjà par rapport aux différents sous-groupes qui constituaient selon lui la scène musicale montréalaise. Il mentionne à cet effet We Are Wolves, groupe souvent cité pour illustrer la reconnaissance de la ville comme centre de production de musique indépendante (Gingras et Collin 2013). En évoquant un enregistrement sur cassette de Bobo Boutin, membre des George Leningrad, il exprime sa vision de certains groupes montréalais avant de s'y installer : « [Les] Georges Leningrad, We Are Wolves, Aids Wolf, c'est des groupes en fait qui m'ont motivé à venir à Montréal. Pour moi, ça c'est ma scène à moi. T'sais, je suis pas venu pour Arcade Fire » (Yann Godbout, A Billion Records).

4.1.2 Premiers contacts avec la musique

Une fois abordées l'origine et l'arrivée à Montréal des participants, nous avons voulu comprendre leur premier contact avec la musique en lien avec leur parcours. Pour presque tous, ce contact s'est effectué tôt, souvent grâce à l'influence de la famille, comme l'illustrent les propos d'Isabelle Ouimet (La Royale Électrique) : « Moi j'étais dans une famille qui consommait beaucoup de musique, mon père jouait de la guitare, ma mère adore la musique aussi, j'ai pas mal été entourée de ça, jeune ». Ce contact précède l'arrivée à Montréal pour tous ceux qui n'y sont pas nés. La plupart nous parlent des premiers albums qu'ils ont écoutés ou encore de leur apprentissage de

différents instruments. Une forte majorité des personnes rencontrées (17 sur 21) ont d'ailleurs déjà joué de la musique, à des niveaux plus ou moins professionnels. 10 le faisaient encore au moment de notre rencontre et faisaient toujours partie de groupes actifs à Montréal. De ces 10, 7 avaient fait et continuaient de faire paraître les albums de leurs propres projets musicaux à travers leur compagnie de disques (Jessy Fuchs (Slam Disques); Tessa Smith et Conor Prendergast (Fixture Records); Yann Godbout (A Billion Records); Franz Schüller (Indica); Pierre Alexandre et Barbara (Poulet Neige).

Plus rarement, les participants évoquent leur implication dans un milieu musical qui s'approche de la définition de la notion de scène ici privilégiée. Rares sont en effet ceux qui décrivent un contact avec la musique qui lie une communauté d'individus, des lieux ou encore des pratiques spécifiques (la présentation de concerts principalement) et qui s'effectue à l'époque où ils habitent encore leur ville natale. Graeme Langdon, co-fondateur de Psychic Handshake, décrit par exemple son implication dans une scène punk (« teenage punk scene ») qui rassemblait des jeunes de plusieurs municipalités en banlieue de Toronto qui se déplaçaient de l'une à l'autre pour aller voir et présenter des concerts. Marilis Cardinal (Arbutus Records) relate elle l'époque où elle habitait encore St-Jean-sur-Richelieu, sur la Rive-Sud de Montréal[31] et où elle traversait le fleuve pour aller voir des spectacles. Elle mentionne qu'il fut marquant pour elle de découvrir qu'il y avait à proximité de chez elle des représentants d'un genre de musique qu'elle appréciait particulièrement, qu'elle qualifie de musique indépendante. Parlant du groupe *The Unicorns* et du milieu dans lequel ses membres évoluaient, elle explique :

> C'était excitant de savoir qu'un groupe que j'aimais autant venait de Montréal pis que je pouvais y avoir accès. [Puis] un peu de cette scène-là j'ai commencé à aller dans des salles DIY, quand j'avais 16-17 ans. Je me rappelle la première fois que je suis allée dans une salle DIY, ça s'appelait Friendship Cove, c'était dans Griffintown. Puis une fois que j'ai

[31] Il est intéressant à cet égard de se rappeler les précisions que nous avons faites en faisant appel à Hesmondhalgh (1999) sur le *indie* comme genre musical. Selon la description que fait Marilis de ces concerts, qu'elle associe à une manière de faire DIY mais aussi à un certain son, elle renvoie à la fois au *indie* pour son mode de production, qui le rapproche d'un idéal d'indépendance né du mouvement punk et à la fois pour sa dimension esthétique.

> commencé à faire ça, t'sais, tu voyais que tout le monde aidait vraiment la communauté, tout le monde était super excité d'aller [aux concerts] pis l'énergie était vraiment différente.

En somme, les expériences décrites par ces deux participants renvoient aux propos de différents auteurs qui ont fait valoir le rapport entre musique, lieu et identité, puis à ceux d'autres qui se sont intéressés à la notion de scène musicale. Ils évoquent en effet l'idée d'une communauté unie par des pratiques musicales partagées (Shank 1994; Straw 2001; Peterson et Bennett 2004; Pfadenhauer 2005), puis l'idée de l'expression locale de phénomènes plus larges (Straw 2001), respectivement liés au punk puis à la musique indépendante. À l'instar de Shank (1994) et de Cohen (1995), leur acception de l'idée de scène est liée à la vie quotidienne et à la coprésence dans des lieux spécifiques davantage qu'à une construction imaginaire. Si cette relation entre un milieu spécifique et la musique est évoquée par ces deux participants, sa production ou l'aspect davantage industriel sont demeurés pratiquement absents de leurs propos en réponse à cette question. Pour tous les participants, l'expérience de ces aspects s'effectue uniquement après l'arrivée à Montréal et avec la création de leur compagnie.

4.2 Création et évolution des entreprises

4.2.1 Les débuts des entreprises : contexte et motifs pour la création

Les personnes interviewées ont participé, de façon plus ou moins tardive, à la consolidation de l'industrie alternative de la musique à Montréal dont nous avons présenté les grandes lignes au chapitre III. En effet, elles ont fondé leurs entreprises de disques et/ou de gérance entre 1997 et 2012. Généralement, les plus anciennes sont celles qui ont cru le plus et que nous avons associées au type « modèle d'affaires/établi » (tableau 2.5). Toutefois, cette tendance ne s'applique pas toujours. Par exemple, Longplay Management, fondée en 2007, opère de façon formelle avec des musiciens actifs depuis assez longtemps. Gillian Nycum, sa fondatrice, détient une formation en droit et est très à l'aise avec le système canadien de financement de la musique. Mauvaise Influence et La Royale Électrique, dont les fondateurs ont débuté leur parcours au sein d'autres entreprises,

fonctionnent également de façon assez formelle, malgré que leur fondation soit plus récente que l'ensemble des compagnies étudiées (respectivement 2012 et 2011).

En ce qui a trait aux domaines d'activités dans lesquelles œuvrent les compagnies des individus interrogés, elles regroupent de nombreuses facettes de l'activité musicale. Comme déjà abordé, plusieurs ont choisi d'opérer dans de multiples domaines d'activités, la diversification des sources de revenus étant nécessaire dans un contexte où les rapides changements technologiques ont grandement touché l'industrie musicale. Par exemple, si Bonsound avait au départ comme objectif d'offrir différents services à prix abordable aux artistes (relations de presse, production de spectacles, etc.), la production de disques a pris une part de plus en plus importante dans leurs activités. Si Dare to Care/Grosse Boîte était à l'origine une maison de disques (son fondateur Éli Bissonnette souligne d'ailleurs la grande influence qu'a eue sur lui la consultation des catalogues d'étiquettes de disques lorsqu'il était jeune), elle a au fil du temps intégré la gérance de certains de ses artistes de même que la production de spectacles.

Les choses sont beaucoup moins claires pour plusieurs des entreprises que nous qualifions de communautaires. Leur activité principale est à chaque fois le disque, exception faite d'Artifact qui se consacre exclusivement à la gérance[32]. En effet, les étiquettes de disque comme Psychic Handshake, Arbutus, A Billion Records, Poulet Neige ou Fixture Records travaillent de façon assez informelle avec les artistes dont elles produisent les disques. Elles peuvent offrir un appui ponctuel pour la production de spectacles et pour les relations de presse, mais elles n'ont pas de département officiel dédié à cette fin. Yann Godbout de A Billion Records illustre bien ce genre de fonctionnement : « j'offre comme différents services, mais ça reste quand même très amical, on est plutôt comme une gang de personnes qui s'entraident entre nous ». Poulet Neige, de façon similaire, organise de façon ponctuelle des spectacles et s'est particulièrement fait connaître pour

[32] Artifact est une compagnie de gérance qu'Alexandre Lemieux a fondée à l'origine en collaboration avec Marie-Katherine Anderson, une des créatrices du festival Pop Montréal. Il avait acquis auparavant plusieurs années d'expérience en tant que directeur musical de CISM (radio étudiante de l'Université de Montréal), gérant, programmateur de festival (festival MEG) et propriétaire de bar spectacle (le Zoobizarre). Lors de notre entretien, Alexandre était seul dans la compagnie. Nous avons classé Artifact dans le modèle communautaire puisque son fonctionnement s'approche davantage de la réalité d'un travailleur autonome que de celui d'une compagnie comme celles que nous avons classées dans le modèle établi.

la Liste de Noël, qui consiste à offrir au public le téléchargement gratuit d'albums d'artistes indépendants ou affiliés à d'autres étiquettes en guise de cadeau de Noël.

L'historique de la création des entreprises de nos participants peut être associée à deux scénarios types : d'une part l'organisation de communautés de musiciens qui choisissent de prendre en charge différents aspects de leur carrière et de celles de leurs amis ou, d'autre part, la volonté de certains individus de démarrer leur propre entreprise après avoir œuvré pour d'autres compagnies du même domaine. Le premier type constitue le parcours le plus commun (12 des 18 entreprises recensées). Sur ce point, il est intéressant de lier les résultats obtenus avec les réflexions de Campbell (2013) sur le travail des jeunes dans les industries créatives. Elle s'est en effet intéressée au travail de jeunes entrepreneurs qui décident de se lancer seuls dans divers domaines créatifs. L'expérience de ces douze fondateurs rejoint tout à fait la façon dont l'auteure décrit ce type de travail: « the process of youth attempting to pursue their own small-scale creative ventures that are both entrepreneurial and community-oriented rather than attempting to find work in a creative firm » (Campbell 2013, 12). Pour l'auteure, il s'agit là d'un parcours type des jeunes désirant poursuivre une carrière dans les milieux créatifs.

Tableau 4.2 : Année de fondation et principaux domaines d'activités des entreprises recensées, ce par type de modèle

Entreprise	Fondation	Domaines d'activités
Modèle établi		
Bonsound	2004	Producteur de disques, spectacles et vidéos, maison de disques et de gérance, agence de relations de presse et de spectacles
Indica	1997	Maison de disques, producteur de disques, spectacles et vidéos
Opak	2004	Maison de gérance et de production de vidéoclips, agence de promotion, de relations de presse et de spectacles, producteur de disques, spectacles et vidéos
Dare to Care	2001	Maison de disques et de gérance, agence de promotion et de relations de presse, producteur de disques, spectacles et vidéos
Mauvaise Influence	2012	Gérance d'artistes; agence de relations de presse
Slam Disques	2002	Maison de disques
C4	2002	Gérance d'artistes; producteur de disques et d'événements
Secret City	2006	Maison de disques
Longplay Management	2007	Gérance d'artistes

La Royale Électrique	2011	Gérance d'artistes; relations de presse; agence de promotion et de spectacles
Envision Management	2004	Gérance d'artistes
Modèle communautaire		
A Billion Records	2007	Maison de disques
Poulet Neige	2007	Maison de disques
Psychic Handshake	2006	Maison de disques
Arbutus	2009	Maison de disques
Fixture Records	2007	Maison de disques
Instant Pleasure	2012	Maison de disques
Artifact	2005	Gérance d'artistes

Les trajectoires que nous ont racontées les fondateurs de maisons de disques et de gérance que nous associons à ce premier scénario comportent toutes une dimension communautaire, où se chevauchent relations personnelles et projets professionnels. Il s'agirait d'ailleurs d'une caractéristique typique aux industries créatives (Bank et Hesmondhalgh 2009, cité dans Campbell 2013). Cela dit, au moment de nos entretiens, certaines entreprises avaient évolué vers un fonctionnement plus officiel, plus normé, et la dimension communautaire était devenue moindre, alors qu'elle était toujours dominante pour ceux qui n'avaient pas l'ambition de générer des revenus qui leur aurait permis de vivre de leur entreprise, qui souhaitaient demeurer en dehors des canaux de distribution traditionnels et plus visibles, ou encore parce qu'ils aspiraient fonctionner de manière plus formelle dans le futur, étant encore en phase de démarrage. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un trait typique des débuts de plusieurs. Par exemple, Poulet Neige a débuté lorsque Pierre Alexandre, son fondateur, a voulu publier un album de son groupe et eu l'idée de le faire de manière structurée en créant lui-même une étiquette. Longplay Management a démarré lorsque Gillian Nycum a décidé de se lancer dans sa première expérience en tant que gérante d'artistes avec Plants and Animals, un groupe fondé par ses amis. Psychic Handshake est à l'origine la création de Graeme Langdon et de ses deux partenaires qui se sont retrouvés au spectacle de leurs amis communs *The Nymphets*. Ils ont alors réalisé qu'ils avaient tous le projet de sortir un disque pour eux, et ont décidé de s'associer. La naissance d'Arbutus Records est elle intimement liée à l'activité d'un loft multifonctionnel actif de 2007 à 2009 occupé par une communauté de musiciens, le Lab

Synthèse. Lors de la fermeture du loft en raison de l'accumulation de contraventions, Sebastian Cowan et Marilis Cardinal ont choisi de poursuivre la collaboration née dans cet espace sous la forme d'une étiquette de disques.

Plusieurs des compagnies créées à la fin des années 1990 ou durant la première moitié des années 2000 mentionnent également qu'il n'y avait pas à l'époque de structure pour appuyer le développement de la carrière de nouveaux groupes. Franz Schüller explique notamment sa décision de fonder l'étiquette Indica par le grand écart qu'il percevait entre l'industrie établie (dans ses mots, *mainstream*) et les artistes indépendants, qui constituaient à son avis deux univers déconnectés.

> On cherchait à créer une indépendance ou force de l'indépendance [qu'il n'y avait pas] au Québec, très peu au Canada, puis pas du tout au Québec, alors qu'aux États-Unis, ça marchait très bien. Et nous, c'est ce qu'on connaissait parce qu'on tournait beaucoup là-bas […] Le ¾ des labels indépendants aux États-Unis à cette époque-là, c'était ou ben des gens dans des bands, ou ben des gens qui étaient dans des bands avant et qui [avaient] arrêté leur bands pis qui [avaient] commencé à travailler… parce qu'ils étaient passionnés de musique (Franz Schüller, Indica).

À cet égard, selon Jean-Christian Aubry, cette organisation du pan francophone d'une industrie alternative s'est effectuée quelques années après celle de son pan anglophone. Au moment de fonder son entreprise en 2004, Constellation Records avait déjà été créée dans la foulée du succès international de Godspeed You! Black Emperor. L'étiquette Alien8 était elle active depuis plus de cinq ans, et le festival Pop Montréal ainsi que la compagnie de promotion Blue Skies Turn Black existaient eux depuis le début des années 2000. L'absence de structure pour supporter les nouveaux artistes ne correspondant pas aux standards commerciaux est un motif moins évoqué par les entreprises les plus récentes (notamment Poulet Neige, A Billion Records ou Fixture Records), nées après que les bases d'une industrie alternative aient été posées. En effet, pour elles, la volonté des musiciens de faire les choses eux-mêmes, que ce soit pour leurs projets ou pour les membres de leur proche réseau, demeure la principale raison citée.

Le deuxième scénario de création (soit après avoir oeuvré dans ce champ) touche autant des entreprises plus récentes, comme La Royale Électrique ou Mauvaise Influence, que des plus

anciennes comme Artifact, C4, Envision Management et Opak. Ces organisations ont toutes été créées par des individus ayant cumulé de l'expérience dans le milieu musical (ou plus largement artistique) avant de fonder leur compagnie, et ce presque toujours à Montréal. Par exemple, les co-fondateurs de La Royale Électrique Isabelle Ouimet et Stéfane Campbell ont respectivement travaillé pour Bonsound et pour le festival M pour Montréal avant de se lancer en affaires ensemble. Ryhna Thompson, de la compagnie de gérance Envision Management, a travaillé pour les promoteurs Greenland ainsi que pour la branche montréalaise de l'étiquette de disques anglaise Ninja Tune. Alexandre Lemieux a pour sa part œuvré au sein de la station de radio étudiante CISM comme directeur musical puis au festival MEG comme programmateur, et a été propriétaire du bar spectacle le Zoobizarre avant que son activité comme gérant d'artiste ne prenne la forme de la compagnie Artifact. Olivier Sirois, fondateur d'Opak, constitue l'exception : il est en effet le seul à avoir acquis l'essentiel son expérience à l'extérieur de Montréal avant de créer Opak. Il a travaillé dans la représentation d'artistes (musiciens, mais aussi acteurs) à New York avant de créer sa propre compagnie montréalaise dédiée au même type d'activité.

De telles expériences rejoignent celles recueillies par Campbell (2013), qui mentionne que la création par les jeunes de leurs propres entreprises est parfois accompagnée, simultanément ou non, par un emploi dans d'autres compagnies du même domaine. L'auteure décrit par exemple comment Noah Bick, créateur de la compagnie de promotion Passovah Productions, a acquis une part importante de ses aptitudes et de son expérience en participant à l'organisation du festival Pop Montréal. La possibilité d'acquérir de l'expérience au sein d'autres organisations du milieu musical montréalais avant de fonder la sienne témoignerait selon elle d'un effet de génération. En effet, au fur et à mesure que le milieu de la musique indépendante montréalaise s'est organisé, ses entreprises, associations et institutions sont devenues des lieux potentiels d'acquisition de connaissances, de compétences et de contacts pour les nouveaux joueurs du milieu. Au sein de nos interviewés, Tessa Smith, qui associe la naissance de son étiquette de disques Fixture Records à sa création musicale personnelle et à celle de ses amis, travaille également pour Pop Montréal, né six ans avant Fixture Records. Pour elle, il s'agit d'une source de revenus (Fixture Records n'en était pas une au moment de notre rencontre), mais également de contacts potentiels et de compétences supplémentaires. Cet effet générationnel est également perceptible dans la façon dont les

fondateurs de compagnies que nous avons rencontrés réfèrent les uns aux autres. Nous aborderons cet aspect plus en profondeur dans la section 4.3.3.

4.2.2 L'évolution et les difficultés des entreprises musicales

Après avoir questionné les participants sur le contexte de création de leurs compagnies, nous les avons interrogés sur l'évolution de ces dernières ainsi que sur les principaux défis auxquels ils ont eu à faire face. En ce qui a trait à l'évolution des entreprises, les deux dimensions dominantes (mentionnées dans plus de la moitié des entretiens) sont (i) la croissance en termes de nombre d'artistes représentés et d'employés (ii) ainsi qu'un fonctionnement de plus en plus formel. Franz Schüller résume ainsi les débuts d'Indica : « On a commencé en avril '97 avec 2000$ et des photocopies 8 1/2 X 11 qu'on distribuait dans nos concerts de Grimskunk. Ça résume en entier notre plan d'affaire. Ouin ». Un des co-fondateurs de Secret City raconte que sa compagnie est née comme une filiale d'une compagnie de disques spécialisée dans le jazz, Justin Time Records. Elle a été créée à l'origine pour faire paraître l'album de Patrick Watson, qui ne voulait pas être associé à une étiquette jazz. Il tient des propos similaires à ceux de Schüller lorsqu'il compare sa compagnie au moment de notre rencontre avec ce qu'elle était à ses débuts :

> Before [...], it didn't really have any… plan *(rires)*. [...] You know what I mean [...], it started just as an idea and a place for artists to... for Patrick I'd say, for one artist. And then it kind of evolved into a place [which] has an infrastructure, it has employees, it has a release schedule, it [...] needs revenues, it's a whole big thing now.

Le processus de formalisation s'effectue donc de plusieurs façons : par l'établissement d'une planification plus serrée du calendrier des activités, par une gestion plus stricte des revenus, par le fait d'être de plus en plus connu (et reconnu) par les autres acteurs de la scène et de l'industrie. Ce processus est aussi valide pour les entreprises que nous avons associées au modèle communautaire, qui après un moment adoptent des pratiques plus formelles de promotion et de relations de presse ou qui gèrent de façon de plus en plus formelle leurs dépenses et revenus.

Un troisième aspect caractéristique de l'évolution des compagnies est la diversification de leurs activités, motivée dans une large mesure par une volonté de multiplier les sources de revenus. Éli Bissonnette affirme à ce sujet :

> On a commencé Dare To Care au moment où les ventes de disques baissaient beaucoup, ça fait qu'on [ne] s'est jamais vraiment rendu compte de ça, parce qu'on n'a jamais connu l'âge d'or du disque. Mais en même temps, tu vois la réalité aussi qui [te dit] : "j'peux pas être juste une maison de disques". Tout le développement de la carrière d'un artiste passe par le disque, […] alors c'est le maillon le plus important de la chaîne, sauf que […] c'est l'aspect qui prend le plus d'investissement de temps et le plus d'investissements d'argent, puis qui rapporte le moins aussi. […] Ça fait que c'est important de continuer de faire des albums, mais […] faut aussi qu'on puisse récupérer en faisant des shows, en faisant des éditions, ça fait en sorte que l'album apporte de l'eau au moulin à toutes ces autres facettes-là. […] Si ces autres facettes-là étaient externes, [on ne serait plus là dans deux ans]. […] Bref, on s'est diversifiés, mais ça tout le monde fait, c'est un peu une mouvance mondiale.

Ce besoin de diversification des sources de revenu illustre que, si les personnes avec qui nous nous sommes entretenue détiennent une expérience de l'industrie musicale acquise à Montréal, leur évolution dans le milieu s'avère quant à elle caractérisée par les mutations que connaît l'industrie à l'échelle mondiale.

En ce qui a trait aux difficultés associées au fait de diriger une compagnie comme la leur, la dimension financière est la plus souvent citée (11 des 18 entretiens). Il en est ainsi car, d'une part, pour les compagnies plus établies (comme Opak, Bonsound, Envision Management, C4) qui ont à assurer les salaires d'employés, les personnes rencontrées ont exprimé l'incertitude avec laquelle elles devaient vivre quant à leur capacité à générer des revenus suffisants et la difficulté de garder leurs employés à long terme. Sur ce dernier point, Jean-Christian Aubry (Bonsound) affirme que les salaires qu'ils offrent, pas aussi élevés qu'ils le voudraient, entraînent un fort mouvement de leurs employés. Il y voit toutefois un côté positif: le passage de jeunes et de nouvelles oreilles pour la compagnie. Ryhna Thompson (Envision Management) souligne qu'elle a appris qu'il était avantageux d'investir un peu plus dans les salaires pour réussir à conserver des travailleurs de qualité.

Dans le cas des compagnies associées au modèle communautaire, les mêmes difficultés s'appliquent. Elles n'ont souvent pas ou que très peu d'employés officiels (plusieurs nous ont dit recevoir ponctuellement l'aide d'amis) car les revenus sont rares et leurs projets demeurent financièrement précaires. Marilis Cardinal raconte par exemple comment elle et son co-fondateur d'Arbutus Records ont dû travailler bénévolement durant de nombreux mois avant de réussir à se verser un mince salaire, devant ainsi s'assurer un revenu d'appoint. S'ils bénéficiaient au moment de notre rencontre d'un salaire modeste, certains choix qu'ils faisaient – notamment celui de faire des sorties d'albums en format vinyle – ne s'avéraient pas lucratifs. Ils le faisaient cependant pour que les artistes de leur étiquette puissent offrir matériellement quelque chose à leur public.

De plus, si Tessa Smith et Conor Prendergast de Fixture Records ne considèrent pas que l'investissement monétaire nécessaire à la production des albums constitue un aspect négatif ou difficile, c'est qu'ils se disent à l'aise avec le fait que les revenus de la vente d'un album couvrent les frais de production, sans plus. Ne tirant ni profit et ni salaire de Fixture Records, leurs revenus proviennent de leur travail dans d'autres domaines (au moment de rencontrer les fondateurs de l'étiquette, Conor travaillait comme graphiste pigiste et Tessa travaillait pour Pop Montréal). Tessa explique qu'ils apprécient cette échelle de leur projet, et lie du même coup la possibilité d'y consacrer du temps au fait d'habiter à Montréal, une ville où le coût de la vie est plus bas que dans d'autres grandes villes canadiennes:

> In a city like Toronto, or Vancouver, or whatever, the way […] I've perceived it [is that] at a certain point, you're investing so much time in it, and money, you kind of need to either... stop doing it or turn it into a job. I think if it became a job for us we just wouldn't have as much interest in it, it would kind of lose that quality that lets us keep doing it. Montréal sort of lets us have it as something that we do, and put a lot of time into but also, it's not our primary source of revenue or [our main] day job. If it was our day job we might hate it. (Tessa Smith, Fixture Records)

Les propos de Shaun Anderson quant à l'abandon même de l'idée de profits semblent être d'ailleurs une opinion de plus en plus partagée dans le monde de la production indépendante. En effet, si les coûts de production d'albums ont augmenté au cours des 10 dernières années, les gens ne sont pas prêts selon lui à dépenser plus d'argent pour acheter de la musique. Dans un tel contexte, il devient

très difficile de demeurer compétitif tout en aspirant vivre de l'activité d'une étiquette de disques. À son avis, ce problème est particulièrement présent dans son milieu, attaché aux valeurs de la communauté punk :

> When you try to sell a seven inch for seven dollars, [and] your justification is "I'm making very minimal profit here, I'm making two dollars profit per record". This argument doesn't resonate with people that are into independent music, especially punk, because, the idea is, "well, it's not about making money, it's about about the scene", you know, "it's about… fuck, you if you're going to try and make a profit on this, you're a profiteer or a capitalist" or what have you. It goes against all the ethics of punk rock, but I mean, it seems to be stuck in that mindset where inflation doesn't exist.

Les coûts associés aux envois postaux constituent également un défi pour les compagnies associées au modèle communautaire. Cette dimension touche surtout les étiquettes qui n'ont pas atteint le niveau de formalisation nécessaire pour avoir accès à un réseau de distribution physique officiel comme Fixture Records, Psychic Handshake, Poulet Neige ou Instant Pleasure. Ces derniers soulignent en effet les tarifs très élevés de Postes Canada, notamment en comparaison de ceux de la poste états-unienne. Certains mentionnent même qu'il s'avère plus avantageux pour eux de traverser la frontière pour faire leurs envois vers les villes canadiennes à partir des États-Unis.

Le besoin de constamment s'adapter à une industrie qui change de façon extrêmement rapide est aussi largement souligné. Les changements mentionnés sont surtout liés aux coûts associés aux évolutions technologiques qui touchent grandement l'industrie musicale : la dématérialisation de la musique, la culture du streaming et du téléchargement illégal, la difficulté de se démarquer dans un contexte de très nombreuses nouvelles parutions simultanées, ainsi que les conséquences de tels phénomènes, comme la réduction de la durée des cycles d'albums (la période suivant la sortie durant laquelle un artiste peut espérer vendre son album et présenter des spectacles), ce qui augmente la pression pour constamment trouver de nouveaux artistes.

Le fait d'être à Montréal est aussi mentionné comme une difficulté (ou du moins un défi) par deux personnes. D'abord, Alexandre Lemieux d'Artifact affirme que la ville ne fait pas partie de circuits de la musique internationale en dehors du monde francophone (contrairement à des villes comme

New York, Los Angeles ou Londres, qui seraient des localisations plus avantageuses selon lui pour le genre d'artistes qu'il représente). Marilis Cardinal mentionne également la difficulté qu'ils ont eu au départ d'attirer l'attention sur leurs artistes en dehors de Montréal.

Seuls Graeme Langdon (Psychic Handshake) et Shaun Anderson (Instant Pleasure) ont abordé l'impact de la crise économique de 2008 sur leur étiquette, et ce, peut-être en raison du fait qu'ils sont les participants qui ont le plus fortement affirmé leur appartenance à un réseau *underground* qui s'étend à l'échelle de l'Amérique du Nord et qui a ses racines aux États-Unis. Ils décrivent ainsi les changements observés à la suite de la crise économique :

> [At] the time that we started, there was a very vibrant North American and transatlantic sort of network of similar small labels, small distributors, small bands, that could function. Now, with the economic collapse... my sense is that this community has been hit really hard. So, back then, we... could put out a 500 press record, by a band no one had heard of, and it would take care of itself. With a little... hustle, and friendship within this network.
>
> [Then, we] slowly started to see other small labels pack it in. Smaller distributors pack it in. I mean, before that, I could shoot an email to a guy running a little store on the internet, and send him five copies of this, five copies of that. After... these places started to disappear (Graeme Langdon).

4.2.3 Comparaison avec d'autres compagnies du même type

Nous avons aussi demandé aux fondateurs des compagnies ciblées de comparer leur entreprise à d'autres de même type à Montréal. Cette question voulait à la fois à cerner ce qu'ils considéraient central dans l'identité de leur compagnie et les différences qu'ils percevaient avec les autres. Leur demander ainsi d'énoncer leurs similitudes et différences par divers rapprochements et distanciations, nous apparaissaît des plus appropriés pour éventuellement saisir, les modalités et finalités du processus d'hybridation dans cette représentation.

Les réponses recueillies ont davantage mis l'emphase sur les similarités que sur les traits distinctifs. Par exemple, Jean-Christian Aubry (Bonsound) affirme que, pour la majorité des gens, il serait très

difficile de distinguer les artistes de son étiquette de disques de ceux d'Audiogram ou de Dare to Care. Olivier Sirois (Opak) mentionne lui que Bonsound et Dare to Care travaillent tout comme lui avec des artistes plus « à gauche, émergents », qui ne font pas de musique commerciale traditionnelle. Les services offerts par les compagnies ont ainsi souvent été évoqués pour les distinguer les unes des autres.

> Mauvaise Influence fait des trucs semblables, c'est sur qu'il y a des modèles, [disons] Indica, Dare to Care, Bonsound, C4, c'est des labels qui sont indépendants, émergents mais qui ont quand même une bonne structure établie depuis souvent une dizaine d'années, et nous, c'est sûr qu'on a une image un peu différente, mais essentiellement, [la façon dont] les entreprises se distinguent c'est qu'une va se concentrer vers booking-gérance, puis une autre, ça va être promotion-booking, ça va tout être, c'est tout des espèces de trucs semblables j'pense (Pierre Alexandre, Poulet Neige).

> J'te dirais qu'on est peut-être 5-6 boîtes qui se ressemblent un peu plus […] Opak Media [fait] beaucoup de gérance, beaucoup d'international dans le milieu anglophone, ils ont des super beaux projets, les Barr Brothers, Pat Watson, tout ça. Bonsound au volume, l'agence de spectacle de Bonsound est impressionnante, au niveau disque aussi, au niveau gérance, après t'as Simone Records qui est rendu le projet de Sandy Boutin qui est le président fondateur vraiment, du FME, Dare to Care qui est une grosse boîte, tu vois, on est tous des modèles je pense, qui s'inspirent un peu un de l'autre (Pierre Thibault, C4).

En ce qui concerne les traits distinctifs, cinq compagnies disent se différencier par leurs relations au milieu de la musique à l'échelle internationale, des relations qui peuvent prendre des formes variées. Par exemple, Isabelle Ouimet mentionne que La Royale Électrique est certes ancrée au Québec, mais que sa vision s'étend bien au-delà de la province:

> La Royale Électrique est pas une entité très Québ. […] On se limite pas. Oui, j'pense que c'est ça que je veux dire, on n'est pas uniquement Québ. On est beaucoup, beaucoup, en fait […] notre activité principale se déroule à 99% sur la scène québécoise, mais dans nos esprits respectifs, dans ce qu'on [promeut] aussi, y'a toujours une part de scène globale. On est au courant de ce qui se fait aux États-Unis, on est au courant de ce qui se fait en Europe.

De façon similaire, Franz Schüller explique que bien que sa compagnie Indica soit basée à Montréal, elle a une portée et une vision mondiales, qu'il place dans la continuité de Grimskunk, groupe à son origine et qui a voyagé sur tous les continents. Gillian Nycum (Longplay Management) souligne pour sa part : « I have a lot of good relationships with international labels […] I feel in some ways we're less connected to the Montreal scene than other Montreal based management [companies], but […] more connected to the international scene ». Jean-Christian Aubry affirme également que Bonsound se démarque par son développement à l'international.

Si ces compagnies correspondent ainsi fort bien au type établi, celles qui fonctionnent selon le modèle communautaire ne sont pas pour autant confinées à la seule échelle locale. En effet, Marilis, Cardinal, d'Arbutus Records, compare sa propre étiquette avec Psychic Handshake : « C'est un petit peu… nous on est dans le Mile-End, eux ils sont Saint-Henri » et Fixture Records : « c'est un peu la même chose qu'ils font avec [une scène différente], ils sont plus les *bands* d'Halifax qui ont déménagé à Montréal ». Toujours en référence à ces deux étiquettes qu'elle considère similaires à la sienne, elle souligne : « J'imagine [qu'ils] essaient de faire la même chose que nous, […] *break through Montreal* ». Certains artistes qui travaillent avec Arbutus et Fixture Records ont déjà entrepris des tournées mondiales puis Graeme Langdon et Shaun Anderson, à l'origine co-fondateurs de Psychic Handshake, ont souligné plusieurs fois leurs relations avec les États-Unis, exprimant leur appartenance à un réseau punk rock nord-américain et transatlantique. Tous deux mentionnent en revanche ne pas avoir particulièrement cultivé leurs relations avec le milieu local. Ils associent plutôt ces mêmes relations par leur présence à Montréal au moment de créer l'étiquette.

Les distinctions en termes de genres musicaux pour les fondateurs des différentes compagnies que nous avons rencontrées ne se sont pas révélées en général particulièrement affirmées. Il est ainsi ressorti de la moitié de nos interviewés qu'il serait impossible de définir leur compagnie par un son ou un genre. Pour les autres, même s'il ne s'agit pas toujours d'un marqueur important, il est plus facile de reconnaître une parenté en termes de genre musical parmi les artistes qu'ils représentent. Par exemple, Jessy Fuchs définit Slam Disques comme une maison de disques spécialisée dans

l'encadrement d'artistes œuvrant dans le « rock francophone et ses dérivés franco-punk franco-métal » (Jessy Fuchs, Slam Disques) :

> Slam ça vraiment été au début le label qui signait des bands rock francophones pis on était les seuls qui ont pas lâché sur ce créneau-là. Parce que tous les autres labels se sont diversifiés sur le genre sur ce qu'ils font, beaucoup font de la gérance nous autres on prétend être une maison de disques avant tout.

Les créateurs d'Arbutus Records et de Fixture Records avancent que si les albums qu'ils publient sont variés en termes de genres musicaux, ils comportent tous des éléments pop. Graeme Langdon et Shaun Anderson, bien qu'ils soulignent ne pas vouloir confiner les albums de leur étiquette à un style particulier, mentionnent leur appartenance au punk rock et aux valeurs d'indépendance qui lui sont associées. Shaun Anderson (Instant Pleasure), réfléchissant sur l'association à plusieurs genres musicaux des artistes de Psychic Handshake, étiquette à laquelle il a collaboré avant de fonder la sienne, souligne ainsi :

> I don't think Graeme wants to [do some] boring Canadian... CanCon[33] indie label or anything. I mean, I certainly don't see Psychic Handshake [...] on the same light as [...] other labels that are clearly just trying to… capitalize on, you know... different trends that are going on and indie rock (Shaun Anderson, Instant Pleasure).

Si tous les participants n'ont pas exprimé une telle opposition aux programmes de financement publics de la musique et à sa manière, la plupart mentionnent que les artistes avec lesquels ils travaillent appartiennent à un créneau où l'authenticité de la démarche artistique revêt une importance supérieure au potentiel de commercialisation. En ce sens, ils veulent offrir une alternative à ce qui existe. Ces propositions originales (ou voulues telles) semblent d'ailleurs être afférentes à un effet de générations, de cycles. Nous commentions à cet égard au chapitre III le chevauchement graduel observé entre les artistes en lice pour des prix aux GAMIQ et au gala de

[33] L'expression « CanCon » fait ici référence à « Canadian Content ». « CanCon indie label » fait donc référence à une étiquette de disques dont la production serait caractérisée non pas par une vision artistique originale, mais plutôt modulée en fonction des attentes des programmes fédéraux de financement de l'industrie de la musique. Sur ce point, il est intéressant de se rappeler les propos d'Hesmondhalgh (1999) sur l'*indie* comme genre. En effet, Shaun Anderson semble associer l'indie rock et ce qu'il appelle le « CanCon » à un côté établi de l'industrie de la musique.

l'ADISQ, ce alors même que le premier se voulait à l'origine une alternative au premier pour récompenser les artistes ne bénéficiant pas de la reconnaissance de l'industrie établie de la musique.

> Avant on avait un peu l'impression qu'Audiogram c'était un major, pis on avait l'impression qu'il y avait la scène émergente contre les gros méchants labels comme Audiogram. Quand en réalité, c'est tous des labels indépendants, [puis] Universal, Warner, EMI, Sony, ça c'est des majors. Tout le reste on fait partie de la même gang, sauf qu'il y a dix ans c'était pas facile de signer sur des labels qui existaient, ça fait qu'on avait l'impression que c'était la méchante industrie qui marche, commerciale, contre les bands locaux autoproduits. (Jessy Fuchs, Slam Disques)

Les compagnies qui constituent notre échantillon et que nous avons associées au modèle établi témoignent ainsi de l'aboutissement d'un cycle. D'ailleurs, une décennie après la reconnaissance internationale de la scène musicale indépendante montréalaise, Aubry disait sentir cet effet de génération. À propos de la scène montréalaise de 2014 qui s'était structurée depuis l'explosion de la moitié des années 2000, il affirme : « Il n'y a pas beaucoup d'extrêmes […] C'est vite redevenu une scène québécoise traditionnelle, tournée vers l'ADISQ, la radio et l'industrie en général » (Aubry dans Lalande 2014, 116). S'il mentionne que plusieurs des nouveaux musiciens avec qui il travaille prennent peu de risques au final dans leur création musicale, il argue également qu'en dehors de l'univers *rock*, il est possible d'observer la naissance d'une nouvelle génération de musiciens et de groupes comme Dead Obies, Alaclair Ensemble et Loud Lary Ajust qui gravitent autour des soirées Artbeat, hip hop, post hip hop instrumentales et électroniques (Brunet 2013). Au moment de mener notre collecte de données, ces groupes étaient toujours peu intégrés à l'industrie alternative montréalaise. Toutefois, Dead Obies a signé en 2015 avec Bonsound pour la parution de son premier album et Dare to Care/Grosse Boîte avait fait paraître un album de Maybe Watson, membre du collectif Alaclair Ensemble, sur sa plus récente étiquette Sainte-Cécile, dédiée aux parutions digitales.

4.2.4 Le choix de fonder leur entreprise à Montréal

Pour terminer le portrait que nous avons demandé aux participants de brosser de leurs entreprises, nous les avons enfin questionnés sur leur choix de s'installer à Montréal. D'abord, la plupart des personnes rencontrées disent ne pas vraiment avoir choisi d'y fonder leur compagnie. 15 des 18 intervenants nous ont dit avoir créé leur entreprise à Montréal simplement parce qu'il s'agissait de la ville où ils habitaient au moment où cela s'est fait. Plusieurs ont d'ailleurs semblé surpris par cette question. Shaun Anderson (Instant Pleasure), originaire de Montréal, nous a répondu par une interrogation : « What do you mean? Why, why in Montréal? Well, I live here, I mean… ». Tessa Smith et Conor Prendergast, de Fixture Records, respectivement originaires de Sydney et d'Halifax, soulignent : « I guess we didn't really chose to start it here... we were living here and [...] it kind of just happened ». Gillian Nycum (Longplay Management), venue d'Halifax pour étudier le droit à McGill, explique pour sa part, en lien avec ce que nous soulignions quant au lieu de formation de certains: « I just sort of came to go to school, I fell in love with the city and didn't leave ».

Si la ville n'a pas été à proprement dit choisie pour fonder leur entreprise, il n'en demeure pas moins qu'après avoir affirmé qu'elles n'avaient pas réellement *choisi* Montréal, plusieurs personnes ont souligné les opportunités ou les circonstances propices qu'elles y ont trouvées pour la lancer. Graeme Langdon (Psychic Handshake) explique par exemple que c'est la ville, mais aussi une époque particulière, qui ont favorisé la naissance de Psychic Handshake. Ses deux partenaires d'origine et lui appréciaient la musique garage et punk qui se produisait à Montréal au début des années 2000; il y avait donc d'abord un milieu qui les interpellait par ses caractéristiques esthétiques. Graeme Langdon mentionne lui qu'à cette époque, des maisons de disques plus anciennes comme Alien8 et Constellation étaient moins actives que lors des années antérieures, et que la nouvelle vague de petites étiquettes comme Arbutus n'avaient pas encore vu le jour. Conor Prendergast (Fixture Records) souligne pour sa part qu'il avait toujours trouvé difficile de trouver des musiciens avec qui collaborer lorsqu'il vivait à Sydney, alors qu'il n'a jamais éprouvé ce problème à Montréal. Lui et sa partenaire Tessa Smith mentionnent également le travail de Blue

Skies Turn Black, une compagnie de promotion qui, en organisant des concerts d'artistes européens et états-uniens, contribuait à nourrir le milieu musical montréalais.

Si lors des entretiens la création des compagnies à Montréal semble davantage un résultat circonstanciel, il demeure que pour quatre d'entre eux, Montréal a également été présentée comme un choix évident, voire incontournable pour travailler dans le milieu de la musique au Québec. Pour Jean-Christian Aubry (Bonsound), Montréal est ainsi le seul choix possible pour évoluer au sein de l'industrie musicale à l'intérieur de la province :

> C'est pas comme si on s'était dit "oh, est-ce qu'on va à Chicago ou à Montréal ou à New York". J'veux dire, on était ici, on a choisi Montréal parce que c'est ça, c'est pas comme si on avait un autre choix. Au Québec, on n'aurait pas fait ça à Québec. Ça serait la seule autre ville ou peut-être, mais c'est même pas vrai, y'a même pas de peut-être.

Pierre Thibault (C4) exprime un point de vue similaire lorsqu'il signale que :

> T'as pas le choix. C'est dur, y'en a à Québec, j'pense qu'y en a une ou deux à Québec. Mais c'est… t'as pas le choix, c'est centralisé, il faut que tu sois dans l'action, c'est un petit pays quand même le Québec dans le sens où on est sept millions, on est peut-être quatre millions qui parlent français, cinq mettons au pire. Au mieux *(rires.)* Puis devant ça j'pense que t'as pas le choix… ça passe par Montréal.

Franz Schüller (Indica) souligne lui que si Montréal est un choix évident pour l'industrie musicale au Québec, ce n'est pas le cas lorsqu'on adopte une perspective sise à une autre échelle :

> Par contre j'aurais tendance à dire que jusqu'à 2005 ou 2006 c'était vraiment… totalement loser au niveau de l'industrie de la musique de venir de Montréal, c'était totalement inutile […] Ben, sur le plan québécois sûrement utile, mais à part ça, c'était complètement inutile. T'es de Montréal, t'es aussi bien d'habiter à Kuujjuaq.

Lorsque nous lui avons demandé de préciser sa pensée sur ce qui a changé depuis 2005-2006, il a ajouté : « Ah c'est très simple. Ça s'appelle Arcade Fire. Point »! Toute la reconnaissance internationale acquise par Montréal repose à son avis sur ce groupe. Cette idée est appuyée par la revue de presse effectuée précédemment sur le « Montréal Sound » (Gingras et Collin 2013). Le

poids du groupe Arcade Fire dans les articles qui ont alors circulé et qui ont contribué à la renommée de la ville y est apparu très clairement. Franz Schüller mentionne du même coup qu'aujourd'hui, en lien avec cette réputation acquise, des musiciens déménagent à Montréal pour y faire de la musique.

4.3 Montréal ville de musique

Une fois explorée le parcours des participants dans leur évolution au sein du milieu musical montréalais, nous avons abordé plus directement les représentations que nos participants avaient de Montréal. Lors cette troisième partie de l'entretien, nous leur avons demandé de décrire Montréal comme ville et, plus spécifiquement, comme ville de musique, c'est-à-dire d'indiquer ce qu'ils considéraient être ses avantages ou désavantages quant au milieu musical. Nous leur avons finalement demandé si Montréal était la ville où ils souhaitaient poursuivre leur parcours en musique.

4.3.1 Principaux éléments évoqués dans leur description de Montréal

Dans un premier temps, nous leur avons d'abord demandé de faire une description générale de Montréal, puis une plus spécifique en termes de ville de musique. Précisons toutefois que, puisque ces questions étaient posées à la fin de l'entretien et qu'il était question depuis plusieurs minutes de leurs parcours dans le monde de la musique et de l'évolution de leur entreprise, il était difficile pour eux d'évacuer la dimension musicale de leur description générale. De plus, il était clair depuis notre premier contact que nous nous intéressions à la relation entre Montréal et sa scène musicale locale. C'est dire que aborder en dernier cet élément peut avoir « conditionné » leurs réponses. Les thèmes qui dominent leurs descriptions de Montréal sont la richesse de son milieu créatif et artistique (mentionnée lors de 15 entretiens), sa nature bilingue (12 entretiens), le bas coût de la vie (9 entretiens) et le fait qu'elle soit une ville où musiciens et artistes déménagent pour s'adonner à leur art (8 entretiens).

Tout d'abord, sur la richesse de son milieu créatif, c'est d'abord le nombre de créateurs que compte la ville qui est souligné. Lorsqu'on compare cette impression aux statistiques officielles sur le sujet, elle reflète le rang de Montréal au sein des villes canadiennes pour le nombre de travailleurs culturels. Montréal se classait ainsi au deuxième rang des villes canadiennes en 2006 pour le nombre total de travailleurs culturels[34] (56 100), après Toronto, et toujours au deuxième rang pour la proportion de travailleurs culturels par rapport à sa population totale (6,4 %), cette fois derrière Vancouver (Hill 2012). Il faut toutefois relativiser ces chiffres car les proportions d'artistes dans les trois plus grandes villes canadiennes s'avèrent somme toute assez proches les unes des autres (7,2% à Vancouver et 5,9% à Toronto). Le quartier montréalais Mile End est toutefois reconnu comme celui ayant la plus grande concentration d'artistes au Canada (Statistiques Canada 2006 dans Pied Carré 2014). Une étude de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN) effectuée en 2016 sur la forte présence de musiciens dans divers quartiers montréalais, désignait encore ce même Mile End comme premier quartier musical au Canada (Radio-Canada 2016).

Est ensuite souligné par les intervenants interrogés le fait que les artistes y seraient mieux acceptés que dans d'autres villes. En effet, si ailleurs ils auraient selon eux tendance à être stigmatisés, ils recevraient à Montréal un appui et un respect accrus de la part de la population en général. Ceci expliquant peut-être cela, la richesse du milieu créatif montréalais est souvent mentionnée comme liée à la diversité des origines de ses habitants.

> It's a great place for culture and the development of different artistic things because it's really like a melting pot, I mean, people come here from all over the place, from all over Canada, the US, the world, for school, and because of that you meet a lot of different people, [...] walks of life, [different cultures], different… perspectives so… I think that in terms of [...] being able [to get together and share ideas], [create different communities] and things like that, it's really good for that. (Shaun Anderson, Instant Pleasure)

[34] Le groupe des travailleurs culturels inclut 48 professions, dont des occupations de nature technique ou de gestion dans les domaines du cinéma, des arts de la scène et de l'enregistrement sonore. Le groupe comprend également la sous-catégorie "artistes", qui elle se décline en 9 occupations, dont celle de musicien (Hill 2012).

Lorsque les personnes rencontrées caractérisent encore Montréal comme ville bilingue, elles en soulignent l'exceptionnalité à différentes échelles, que ce soit au Québec : « Deux solitudes qu'on sent moins solitaires à Montréal […] qu'ailleurs dans le Québec. Les deux *so called* solitudes » (Stéfane Campbell, La Royale Électrique) ou au Canada : « The culture is different than probably anywhere else in Canada... Majority French, minority English population » (Gillian Nycum, Longplay Management). Ce bilinguisme constituerait d'ailleurs un atout pour la ville et pour ses créateurs musicaux. « C'est vraiment la force de Montréal, c'est la force de Montréal pour plein de choses, mais c'est la force de Montréal […] pour sa scène musicale évidemment » Jean-Christian Aubry (Bonsound). Puis, pour l'un des fondateurs de Secret City : « there's a documentary done about the interactions between the francophone artists and the anglophone artists in Montreal […] I think that creates a really interesting, really interesting environment creatively ». Franz Schüller (Indica) ajoute lui que « le côté multiculturel, anglais-français, le mélange, le melting-pot de Montréal, crée la force de sa musique et de sa créativité, absolument ».

Plusieurs participants commentent dans la foulée qu'ils aimeraient voir les communautés montréalaises moins divisées, ainsi que les progrès ou rapprochements qu'ils ont observés sur ce plan au cours des dernières années. Parfois, l'état des relations entre les deux principales communautés linguistiques du Québec et de Montréal est étendu aux organismes provinciaux de financement de la musique, reconnus pour leur rôle de préservation et de mise en valeur de la culture francophone. Olivier Sirois (Opak) souligne ainsi par exemple, à propos des artistes de provenances autres avec lesquels il travaille et qui ont choisi de s'installer à Montréal :

> Dans ma gang d'artistes j'en ai de toutes les nationalités. […] Pendant longtemps j'pense que c'était moins facile pour eux autres, parce que c'est certain qu'il y a un protectionnisme, puis j'suis pas pour ou contre, mais [de] langue française et du marché francophone [et] québécois. [En] fait, moi j'suis pour, mais pendant longtemps, ça a été un peu plus dur pour ceux qui étaient pas dans [cette] clique là. [C'était] vraiment une clique. [Les] institutions mettaient beaucoup d'argent, puis encore j'suis pour ça. [Ça] pouvait être au détriment [de tout cet] autre milieu là, […] des gens qui arrivaient de partout qui parlaient principalement en anglais. Pas nécessairement parce que les institutions ne voulaient pas leur en donner,

> mais j'pense [que c'est] parce que ces gens-là savaient pas que ça existait. C'tait pas… c'était vraiment des milieux qui ne se parlaient pas pantoute.

Il souligne ensuite que les institutions comme la SODEC, en réalisant le potentiel du marché que peuvent atteindre les artistes de cet autre créneau pour la visibilité de Montréal, ont commencé à faire preuve d'une certaine ouverture et ont accordé moins d'importance à la dimension linguistique. Olivier Sirois ajoute: « J'sais pas si elle a pris son rôle, mais c'est entreprises culturelles, mais entreprises culturelles *at large*. C'est pas français, c'est pas anglais »[35]. Il souligne également l'ouverture croissante de l'ADISQ pour la reconnaissance d'artistes s'exprimant dans une langue autre que le français, bien que la remise de prix annuelle organisée par l'association ait été initialement créée en réaction à la faible représentation des artistes francophones aux JUNO Awards, organisée par la Canadian Academy of Recording Arts and Sciences (CARAS). Pierre Alexandre (Poulet Neige) fait valoir que si chaque communauté linguistique possède sa propre approche de la musique, elles s'influencent mutuellement au niveau des sonorités produites :

> T'sais, il y a une scène anglophone qui n'est pas nécessairement typique de Montréal, c'est juste qu'on l'a associée à Montréal. Étant donné que les gens sont un peu chauvins […] Montréal, c'est vraiment *cool* à cause de nos artistes, mais ça aurait pu arriver ailleurs. J'pense que ce qui nous distingue par contre, c'est le fait qu'[avec] nos traditions de culture française, ben on a plus… on est portés à faire de la chanson, jouer avec les mots, mais là d'un autre côté, on a la scène anglophone qui est plus dynamique puis un peu avant-gardiste, des fois j'ai l'impression [qu'elle] est ailleurs musicalement. [Alors] les artistes sont comme à mi-chemin entre ça. Ils veulent… ils vont dans la chanson, mais ils vont aussi dans les trucs plus expérimentaux, différents.

[35] En juin 2014, le mandat de la SODEC pour le secteur « Musique et variétés » vise généralement à favoriser la croissance de l'industrie québécoise de la musique et du spectacle. Plus précisément, pour ce faire, la SODEC « soutient les entreprises québécoises de production, notamment pour prendre le virage numérique »; « encourage le développement de la carrière des artistes et l'émergence de nouveaux talents »; « octroie un soutien additionnel à la tournée de spectacles québécois, tant sur le territoire québécois qu'hors-Québec »; « encourage la tenue de festivals, d'événements et d'activités promotionnelles qui valorisent la production de musique et de spectacles de variétés »; « sensibilise les étudiants du milieu collégial à la chanson francophone »; « soutient les diffuseurs spécialisés en chanson »; « appuie les associations professionnelles du milieu »; puis finalement « soutient l'exportation et le rayonnement culturel sur les marchés hors Québec et la participation collective des entreprises à des manifestations internationales ».

Parmi les principales raisons évoquées pour expliquer ce rôle polarisateur de Montréal, le faible coût de la vie, rappelons-le, est fréquemment mentionné. Les fondateurs de compagnies rencontrés ont par exemple affirmé à ce sujet : « C'est une ville qui coûte pas cher, c'est une métropole américaine qui coûte vraiment pas cher » (Jean-Christian Aubry, Bonsound); « it is, so far, more affordable, or relatively speaking more affordable, ehm... then most of the places in Canada where you have access to a lot of cultural production and a variety of cultural production » (Graeme Langdon, Psychic Handshake). Elle est aussi comparée sur ce point à d'autres villes, comme Berlin ou Portland.

> On peut voir l'équivalent dans certaines autres villes. Mettons Berlin ou j'pense euh Portland aux États-Unis où le coût de la vie est trop bas comparativement à d'autres grandes villes, puis ça c'est un autre facteur qui tant qu'à moi a fait que les musiciens ont commencé à déménager ici, qu'ils arrivent de Toronto, qu'ils arrivent de New York (Olivier Sirois, Opak).

Pareils propos sur Montréal recoupent ceux de Bader et Scharenberg (2010) qui tentent de comprendre comment Berlin est devenue un centre de créativité, de production culturelle et de l'industrie musicale globale. Les auteurs la comparent à cet effet à d'autres villes qui – comme ce fut le cas à Montréal même s'ils n'y réfèrent pas – ont connu un important processus de désindustrialisation: « The musical styles most closely associated with the Berlin music scene— new wave, techno, electro, as well as, in the national context, hip-hop— originated in the urban ruins of deindustrialized Detroit and Manchester or the dilapidated Bronx » (Bader et Scharenberg 2010, 76). Soit un côté abordable souligné, rappelons-le, par divers participants de notre échantillon: « The affordability of the city while still be an international city helped a lot to build artist who are maybe not interested in making mainstream music but making more independent or interesting music » (Gillian Nycum, Longplay Management); « The ability to... to not pay much rent is... it's a big drawer I think for musicians moving to the city or... musicians from the city. It means you can have a practice space, you can have your apartment, and... you work part time » (Tessa Smith, Fixture Records).

Deux autres traits dits typiques sont aussi évoqués, bien que de façon moins fréquente. Il y a d'abord l'idée pour 5 des 18 entretiens que nous avons menés que Montréal aurait son propre son,

une idée qui, rappelons-le, a largement circulé dans les médias au milieu des années 2000 (Gingras et Collin 2013). Les participants qui l'ont avancée ont cependant tous tenu à nuancer ce trait qu'ils considèrent typique à un passé « révolu »:

> Je pense que s'est super associé à la scène *indie*, des groupes anglophones qui venaient ici. La vague *indie*, c'est plus aussi cool que c'était, tu sais. Les cinq dernières années, il y a comme 60 groupes de Montréal qui ont essayé de copier Arcade Fire, puis là…c'est comme, revenez-en là.
>
> Ah oui, ça, ça a explosé donc on va essayer de faire la même chose. C'est comme, on s'est écœuré un peu de toujours le même style musical (Philippe Renault (Mauvaise Influence).

voire surtout créé par les journalistes.

> À partir de 2004 avec Malajube, Arcade Fire, cet espèce de *boom* là que là les gens parlaient de la scène montréalaise, les gens parlaient de, les gens se demandaient "y'a-tu un son?", les gens se demandaient si Montréal c'était le nouveau Seattle, pis évidemment, l'année d'après c'était rendu Portland! Ça, c'est des trucs de *hype* de journalistes, mais moi je suis venu en fait c'était surtout pour la scène post-punk. Comme, je parlais des *George Leningrad*, *We Are Wolves*, *AIDS Wolf*, c'était des gens qui faisaient tout par eux-mêmes pis qui avaient une espèce de son, mais depuis que je suis ici, je travaille avec des rappeurs, j'ai découvert la scène rap qui est quand même bien différente de la scène plus rock'n'roll qui se déroule coin St-Denis/Mt-Royal (Yann Godbout, fondateur de l'étiquette A Billion Records).

Pierre Alexandre (Poulet Neige), pour sa part, reconnaît l'existence de traditions musicales québécoises et canadiennes distinctes, mais pas de tradition typiquement montréalaise :

> J'pense pas qu'il y ait tant de son, peut-être au niveau… c'est sûr qu'il y a un son au niveau de la musique québécoise, typiquement à cause de la musique québécoise francophone, mais le son de Montréal en tant que tel… (*pause*) je sais pas honnêtement. Je pense qu'il y a un son genre indie-canadien, j'pense que ça, ça existe t'sais.

Jessy Fuchs de Slam Disques souligne l'ambiguïté ou la difficulté de parler d'un son typiquement montréalais. Il n'est pas évident pour lui s'il s'agit d'un son spécifique lié à un genre, ou plutôt lié à un savoir-faire .

> Le son de Montréal n'a rien à voir avec la musique commerciale dans le monde, mais elle a un niveau mondial supérieur incroyable, le monde entier se vire vers nous parce que nous autres on sonne ben. On a *catché* comment bien sonner, on a *catché* comment prendre un micro, mettre ça devant un ampli pis enregistrer ça. Ça tout le monde a *catché* ça à Montréal, y'a des écoles qui peuvent te l'apprendre. Y'a aussi un savoir qui s'est transmis entre artistes pis pas de farce à chaque moment y'a un renouvellement d'artiste qui ont appris par d'autres artistes. Des gens qui s'influencent, là on est rendu au point où tu peux plus renverser ça, c'est impossible.

Il est clair cependant que l'existence d'une scène musicale à Montréal n'est plus selon lui à prouver :

> Bon, tout le monde croit à la scène de Montréal. Personne pense que c'est une fiction, comme personne la remet en doute ça nous permet d'avoir des actions concrètes pour l'encourager. Donc si tout le monde croit à la scène de Montréal, les [organismes subventionnaires] pis les gouvernements n'auront jamais de problème à subventionner des projets dans le quartier des spectacles. Ils vont dire c'est réaliste, c'est concret, ça existe, eux croient qu'il y a vraiment une scène à Montréal. Donc on peut dépenser de l'argent là-dessus puis faire des beaux projets, parce que c'est pas futile, c'est pas ridicule de faire ça. Déjà si les gens y croient que ça existe ça permet au gens de faire des actions concrètes pour l'encourager, t'sais.

Il est intéressant de rappeler à cet égard ce que Straw (2001) mentionnait sur la notion de scène et sur l'espace sémantique qu'elle occupe, ce dernier pouvant se situer entre deux extrêmes. D'abord, il mentionne que la notion a souvent la fonction de desserrer, d'assouplir les analyses sociologiques plutôt que de leur donner forme. Il souligne toutefois sa capacité à participer d'une catégorisation, d'une mise en ordre culturel (« cultural ordering »), en donnant l'exemple suivant :

> The description of people gathered in a bar as a "scene"' presumes that moments of seemingly purposeless sociability are caught up in the production of conspiratorial

> intrigues, projects and group identities [...] In this sense, "scene" is one resource in the elaboration of a grammar of cultural ordering. (2001, 250)

Selon Jessy Fuchs, Montréal est une entité sociogéographique où peuvent se développer des projets, une identité spécifique en termes de production musicale, justement en raison de la façon dont elle a été reconnue comme scène (« Montreal scene »).

Finalement, au sein des descriptions faites par nos participants, il y a aussi la nature chaotique, voire paradoxale de Montréal qui est soulignée :

> un peu *gullywood*[36]. C'est le sale et le croche, dans l'architecture, dans l'urbanisme…
>
> La propreté, c'est le sale, le croche, le disparate, qui côtoie le design, la créativité, le sublime effectivement. Donc, une belle dualité, mais c'est une ville de dualité à mon sens Montréal. Dualité linguistique bien entendu, dualité au niveau des castes sociales, dualité est-ouest, dualité français vs anglais, dualité sale vs hyper propre (Isabelle Ouimet, La Royale Électrique).

Ces derniers propos illustrent d'une autre façon Montréal comme ville de rencontre ou d'entre-deux décrite par Germain (2013).

En parallèle aux thèmes qui sont ressortis de la description que les fondateurs de compagnies de disques et de gérance ont fait de Montréal, lorsqu'on leur demande de décrire Montréal, de nous parler de ce qui la distingue, les participants la comparent aussi fréquemment à d'autres villes, contextes et échelles. Les référents géographiques les plus utilisés sont le Canada (8 entretiens), le Québec (7 entretiens), New-York (7 entretiens) et Toronto (7 entretiens), l'Amérique du Nord (7 entretiens), puis, dans une moindre mesure, diverses références à l'échelle internationale (4 entretiens). Le tableau 4.3 regroupe ces divers référents géographiques.

[36] Gullywood est le titre d'un album et également d'une chanson du groupe *Loud Lary Ajust*, représenté par la Royale Électrique. Selon notre interprétation des paroles de la chanson, l'expression *gullywood* fait référence à un état d'entre deux. La ville, comme le narrateur de la chanson se trouvent entre deux mondes, un trop propre, joli et un trop cru, «street», «raw», «real», «unpolished», «gangsta» : «Trop jolie pour être hood/ Trop gully pour Hollywood/ Pas assez cool pour Métropolis/ Pas assez hostile pour les Foufs».

Tableau 4.3 Référents géographiques utilisés dans la description de Montréal

Amérique
Amérique du Nord; Amérique du Nord; North American city; Villes nord américaines; Amérique du nord; American cultural centers; Amérique du Nord (7)
Amérique (1)
Canada
Canada; Canada; Canada; Canada; Canada; Canada; English Canada; Canadiens (8)
Toronto; Toronto; Toronto; Toronto; Toronto; Toronto; Toronto (7)
Victoria (1)
États-Unis
New York; New York; New York; New York; New York; New York; Brooklyn (7)
États-Unis; États-Unis; États-Unis; Les Américains; Américains (5)
Portland; Portland (2)
Seattle; Seattle (2)
L.A. (1)
Texas (1)
Québec
Industrie québécoise; Marché québécois ; Artistes québécois; Québec; Québec; Québec; Québec (7)
Québec (ville) (1)
Abitibi (1)
Europe
Europe; Europe (2)
France; France; Les Français (3)
Paris (1)
Berlin; Berlin (2)
Suède (1)
International
Musique internationale; International circuit; Journalistes de partout dans le monde; Industrie mondiale (4)
Autres
Sydney (1)
Japon (1)

Tout d'abord, lorsqu'on situe Montréal par rapport à l'Amérique du Nord, c'est la plupart du temps pour souligner sa nature distincte au sein du continent. Pierre Thibault (C4), affirme par exemple :

« C'est ça qui est trippant de Montréal, c'est diversifié c'est riche culturellement, c'est quand même la plus grosse capitale francophone de l'Amérique ». Dans un même ordre d'idées, Isabelle Ouimet mentionne à la fois sa nature francophone et multiculturelle:

> Je pense que ça nourrit une culture qui est assez unique en Amérique du Nord. Ben qui est unique en Amérique du Nord. D'une part, parce que c'est la seule grande métropole francophone, mais plus loin que ça là, Toronto qui est hyper multiculturel n'est pas, à mon sens, aussi riche multi culturellement que Montréal (Isabelle Ouimet, La Royale Électrique).

Pour Tessa Smith et Alexandre Lemieux, la ville se distingue car elle attire des individus originaires de l'ensemble du continent à s'y installer :

> Une ville un peu plus libre que partout ailleurs en Amérique du Nord, c'est pour ça que y'a des gens qui viennent de partout au Canada, des États-Unis, du reste du Québec, qui viennent ici pour créer, que ce soit en arts visuels ou en musique. (Alexandre Lemieux, Artifact)

> There's not a North American city that can really... compare to it. [...] That's why, I think, that's part of the reasons it draws so many people from other parts of Canada, of the States as well. (Tessa Smith, Fixture Records)

Lorsqu'on la compare à d'autres villes, c'est le plus souvent à Toronto ou à New-York, toutes deux reconnues pour leur influence au sein de l'industrie musicale nord-américaine. Parfois c'est la proximité de Montréal avec les deux villes qui est soulignée, une proximité qui faciliterait l'accès à ces villes et les relations avec les acteurs du milieu musical qui s'y trouvent.

De façon similaire, lorsqu'on mentionne le Canada, on qualifie Montréal comme la destination au pays où déménager pour faire de la musique :

> [Je dis] toujours que dans le milieu artistique ce qui est cool à Montréal, c'est que tous les gens créatifs d'autres parties du Canada ont déménagé ici. Donc on a un peu la crème de la crème. *(Rires)* Des musiciens pis des artistes canadiens. Pis aussi des Américains. (Marilis Cardinal, Arbutus).

Les références aux États-Unis, tout comme au Québec, renvoient surtout à l'origine de certains musiciens venus s'installer à Montréal.

4.3.2 Montréal pour faire de la musique : avantages et inconvénients

Nous avons ensuite invité les participants à se prononcer plus spécifiquement sur ce qu'ils considéraient être des avantages et des inconvénients pour travailler dans le milieu de la musique à Montréal, ou du moins de souligner les défis ou les aspects avec lesquels il est plus difficile de composer. Bien entendu, souvent, une même caractéristique peut être à la fois un avantage et un inconvénient, et ce, selon les interlocuteurs ou les circonstances. En général, il s'est avéré plus difficile pour eux de nous parler des aspects négatifs de leur expérience, peut-être parce qu'ils considèrent positive leur expérience en général, et/ou possiblement parce qu'ils ne se sentaient pas à l'aise de formuler des critiques.

Nous avons dans un premier temps demandé aux participants qu'ils s'expriment sur la façon dont Montréal était un lieu plus ou moins intéressant au plan économique. Au-delà du faible coût de la vie à Montréal maintes fois (11 entretiens sur 18), a aussi été évoqué le fait que le Canada, et peut-être encore davantage le Québec, appuient sensiblement la culture et plus spécifiquement la musique. En effet, dans une volonté de préserver la culture canadienne et québécoise vis-à-vis de fortes influences extérieures (des États-Unis pour le Canada et de l'Amérique du Nord anglophone pour le Québec), les gouvernements canadien et québécois ont adopté au fil des ans diverses politiques pour assurer la présence de contenu canadien et québécois dans les médias (Cummins-Russell et Rantisi 2012). Le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) exige par exemple des stations de radio canadiennes anglophones qu'elles présentent 35% de contenu canadien durant les heures de grande écoute et des stations canadiennes francophones 65% de contenu en français.

Toujours dans le but de stimuler la production de contenu canadien et francophone, deux fonds soutiennent l'industrie musicale canadienne : la Foundation Assisting Canadian Talent on Recordings (FACTOR) et Musicaction Canada qui finance son pendant francophone. Au Québec, deux autres fonds sont apparus en 1992 lors de la création de la politique culturelle provinciale : le

Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), qui finance davantage les artistes ou les associations d'artistes, et la SODEC qui appuie principalement les entreprises incorporées. Au municipal, des subventions existent également, notamment pour appuyer les événements culturels comme les festivals ainsi que certains organismes culturels, notamment à travers le Conseil des Arts de Montréal (CAM). Il y a encore des initiatives comme Pied Carré, organisme qui a permis par son action une protection des loyers de plusieurs locaux abritant des studios d'artistes et de musiciens dans le Mile End (Pied Carré 2014).

Ces programmes municipaux n'ont toutefois pas été mentionnés par les fondateurs de compagnies de disques et de gérance interviewés. En effet, lorsque nous avons abordé la question de l'influence des politiques et programmes de soutien à la musique auxquels les artistes montréalais ont accès, deux phénomènes sont ressortis. Tout d'abord, plusieurs ont souligné que les subventions étaient attribuées à l'échelle fédérale ou provinciale, et donc qu'elles n'étaient pas spécifiques à Montréal. Également, est apparue une différence importante entre les compagnies qui avaient pu bénéficier de telles subventions et celles qui n'étaient pas encore assez développées pour y avoir accès[37]. Cela dit, la plupart reconnaissent le rôle positif de ces subventions (13 des 18 entretiens) et soulignent même qu'elles ont joué un rôle majeur dans ce qu'est devenue l'industrie musicale montréalaise. Par exemple, Franz Schüller :

> Euh, le fait d'avoir et, le soutien fédéral et le soutien provincial au Québec, à Montréal, c'est littéralement la différence entre le jour et la nuit, la vie et la mort en ce moment pour l'industrie de la musique, les artistes et les gens qui sont dans la musique. Point. Point. […] Énormément important (Franz Schüller, Indica Records).

D'un autre côté, toutes les compagnies n'ont pu bénéficier de ce soutien financier. Yann Godbout (A Billion Records) fait partie des fondateurs des sept compagnies (celles que nous avons classées dans le modèle communautaire) qui n'avaient pu y accéder lors de notre rencontre :

> les trucs que je fais avec disons le label, les trucs, c'est des trucs qui sont vraiment assez punk, t'sais je viens d'un milieu punk. Ça fait que, pour moi, je fais, je passe pas mon temps

[37] Certains critères sont difficiles à atteindre par les plus petites compagnies pour pouvoir accéder au soutien financier, notamment les attentes en termes de ventes de disques et la distribution physique.

> à faire des demandes, à remplir des formulaires. Je passe mon temps à faire de la musique pis à la sortir. Ça fait que j'touche un petit peu moins à ça.

Il convient de souligner que si ces participants n'ont pu accéder à l'appui de ces organismes officiellement dédiés au financement de l'industrie de la musique, quelques-uns avaient obtenu le support du programme Jeunes volontaires d'Emploi Québec, qui vise à soutenir l'acquisition de nouvelles aptitudes dans un domaine au choix des jeunes travailleurs.

Certains sont toutefois fort critiques par rapport à la façon dont les subventions sont attribuées. En effet, elles contribueraient à récompenser toujours les mêmes personnes et toujours le même modèle d'affaires (Graeme Langdon, Psychic Handshake). Yann Godbout (A Billion Records) cite le cas de la Suède où le support gouvernemental est offert pour le développement de la musique, alors que les programmes de support artistique au Québec et au Canada sont faits dans un but de commercialisation[38]. Jean-Christian Aubry (Bonsound) souligne pour sa part que bien que les programmes provinciaux et fédéraux de subvention soient définitivement positifs, ils n'encouragent pas toujours l'innovation musicale :

> Les subventions, le Star système disons québécois, […] le système de la musique au Québec, reproduit certaines affaires qui sont un peu uniques au Québec. T'sais, il y a des bands, tu te dis "il y a juste au Québec que ça peut fonctionner une affaire de même parce que n'importe où, c'est de la musique qui date de 10 ans".
>
> […] Puis on a notre propre gala, on n'a pas besoin d'aller aux Junos, le gala canadien, on s'en fout, on sait même pas qu'ils existent, on sait même pas c'est quand, on y va pas […] parce qu'on fait notre petite affaire. On n'essaie pas d'exporter. [Donc] cette affaire-là c'est un peu… Montréal souffre évidemment de ça, mais c'est plus [quelque chose de] québécois je dirais que vraiment montréalais.

[38] Il convient ici de rappeler que le financement de la musique au Canada et au Québec est motivé par une volonté d'assurer une présence accrue de contenu canadien et francophone dans les médias, et donc principalement à la radio. La radio commerciale étant reconnue pour ses choix musicaux conservateurs, et sachant que le CRTC exige que les radios privées contribuent aux fonds FACTOR et Musicaction (Cummins-Russel et Rantisi, 2012), le modèle actuel favoriserait selon certains l'appui à des artistes qui font des choix artistiques plus conservateurs ou plus près du format privilégié par les radios commerciales.

La présence d'une communauté musicale à Montréal est un aspect qui est présenté comme un avantage significatif lors de 15 des 18 entretiens. D'abord, on souligne toute l'importance de la collaboration et du support offert par les autres membres de l'environnement musical. D'autres mentionnent le public montréalais, la présence d'individus ouverts et réceptifs, issus notamment des quatre principales universités de la ville.

En comparant Montréal à Toronto, Aubry souligne que la présence d'un public réceptif compterait même davantage que le faible coût des loyers. À son avis, Montréal est une ville où les musiciens peuvent ainsi compter sur un fort support à l'échelle locale, contrairement à Toronto. De façon similaire, Franz Schüller souligne que la taille « moindre » de la ville permet au public d'un artiste de croître de manière graduelle, en relative indépendance avec les médias. D'ailleurs, Plumer (2012) commentait, dans un article du *Washington Post,* une étude publiée par deux chercheurs irlandais sur les villes les plus influentes en termes des goûts musicaux. Analysant les habitudes d'écoute sur le site de partage de musique last.fm, ils ont identifié Montréal comme étant la plus influente pour les tendances d'écoute de musique *indie*, soulignant que ce n'était pas nécessairement les plus grandes villes qui avaient le plus de poids à cet égard, même si ces dernières comptent un nombre supérieur de musiciens. Hracs et *al.* (2011) identifiaient de façon similaire la présence d'une communauté solidaire et d'un public ouvert et réceptif comme des avantages de localisation à Halifax, ce malgré que Toronto rassemble la majorité de l'industrie musicale canadienne. Cette ville de l'Est du Canada ressemble ainsi à Montréal en ceci qu'elle abrite 6 universités, encore que celles-ci soit passablement plus petites, rassemblant environ 35 000 étudiants versus 185 000 pour Montréal (données de 2014-5).

Nous avons ensuite demandé aux personnes rencontrées de se prononcer sur l'idée que Montréal pourrait se distinguer comme ville de musique parce que les frontières entre les genres musicaux y seraient moins définies. 16 personnes sur 18 étaient d'accord avec cette affirmation et ont reconnu qu'il s'agissait d'un aspect positif. Les musiciens rencontrés par Hracs et *al.* (2011) à Halifax ont là aussi mentionné que c'était la taille de la ville (414 129 habitants en 2016 (Statistiques Canada, 2016)) qui encourageait les échanges sinon une plus grande porosité entre les genres musicaux et même entre les disciplines artistiques, contrairement à Toronto (5,9 millions d'habitants en 2016.

À titre comparatif, Montréal comptait 4,1 millions d'habitants cette même année (Statistiques Canada, 2016)).

Là où Montréal diffère à notre sens, c'est dans la façon où ce mélange est associé par nos participants à la diversité des cultures et à leurs rencontres. À ce propos, il convient tout d'abord de préciser qu'à Halifax 7,4% de la population est née en dehors du Canada, alors que cette proportion s'élève à 45,7% à Toronto, puis à 20,6% à Montréal (Hracs et *al*. 2011). Cela posé, certaines personnes rencontrées associent cette absence de frontière entre les genres musicaux et les pratiques artistiques à Montréal à l'hybridité ou à la diversité culturelle qui la définirait. Par exemple, Pierre Thibault de C4 donne l'exemple de Gigi French et de ses différents projets :

> Mais, tu sais, sur Montréal, j'pense que quand t'arrives à des projets éclatés mettons comme une fille qui s'appelle Gigi French qui fait un orchestre, Gisele Weber, qui est vraiment hot la fille, pis a fait un genre d'orchestre avec des amis à elle qui sont juifs mêlé avec de la musique anglophone montréalaise… [elle] était dans un band vraiment punk-rock, avant euh, Gisèle. Pis ça mêlé ensemble, ça ressemble à Montréal (Pierre Thibault, C4).

Olivier Sirois d'Opak met lui aussi en relation le mélange des genres à la diversité d'origines des habitants de Montréal. Alexandre Lemieux (Artifact) associe plutôt ce mélange des genres à l'esprit de communauté qui règne dans le milieu musical montréalais, et ce surtout du côté anglophone. À son avis, les collaborations entre artistes de différents genres naîtraient de ce que ces derniers entretiennent des liens d'abord personnels, pour ensuite découvrir qu'ils ont des affinités artistiques ou esthétiques.

Comparant Montréal à Toronto, Prendergast et Smith soulignent qu'ils trouvent en effet les distinctions de genres moins prononcées en raison d'abord de leur taille respective. Selon Prendergast, la population plus importante de Toronto faciliterait l'existence de sous-cultures plus définies les unes par rapport aux autres, certaines musiques de niche pouvant y croître assez pour développer leur propre public. Smith, bien qu'elle reconnaisse qu'une division existe encore entre les scènes anglophones et francophones, associe le mélange des genres qui a cours à Montréal aux rencontres qui se produisent parfois entre elles. Elle souligne que celles-ci ont ainsi pu développer au cours des dernières années des similarités en termes de genres, ce qui a permis leur

rapprochement et réduit l'importance de la question linguistique. Cette rencontre s'avère à son avis intéressante pour la création musicale :

> When there've been scenes that are separated and then they finally come together, I think that they... progress to a certain point where they have something in common. That's when you get really exciting new sounds and stuff like that... if it's just pop, English electronic or whatever, and suddenly it's mixing with something else, you [suddenly think]: "Oh, you know, I wouldn't, I would never have... taken it in that direction" or whatever [...] when things are separated and then suddenly join... you get exciting new sounds (Tessa Smith, Fixture Records).

Pour Aubry, fondateur de Bonsound, la taille plus modeste de la communauté de musiciens montréalais ne rend pas en effet possible l'existence parallèle de sous-univers très distincts en termes de genre. Tant les musiciens que les compagnies de disques sont dès lors amenés à jouer ou à produire différents styles de musique. Une telle caractéristique est positive selon lui, car elle permet à un nouveau groupe, peu importe le style qui caractérise sa musique, de choisir la compagnie avec laquelle il veut travailler, en même temps que d'instaurer une saine compétition entre les compagnies de disques montréalaises. À son avis, la chanson ou le « standard québécois » sont les seuls genres dans lesquels il serait possible de se spécialiser à Montréal. Olivier Sirois (Opak) ainsi que Stéfane Campbell et Isabelle Ouimet (La Royale Électrique) soutiennent qu'on observe à Montréal non seulement un mélange des genres, mais également un mélange de disciplines.

Certaines personnes interrogées soulignent que ce mélange des genres peut être davantage expliqué par les échanges permis par internet, et par l'accès facile à de plus en plus de musique (Alexandre Lemieux, Artifact; Gillian Nycum, Longplay Management). Ce qui ne ferait pas de Montréal une ville distincte. D'autres critiquent encore une certaine célébration de la diversité et du mélange au sein de la scène musicale montréalaise. En effet, Graeme Langdon (Psychic Handshake) souligne que les genres qui participent aux mélanges célébrés sont souvent les mêmes :

> I think there is a high level of interaction between music makers of all genres and sorts. [...] So that results in music that, I don't know, that's characterized by some amount of hybridity but... I think also, every couple of years the world turns its eyes to Montréal and says [...]

> "here is this exciting music capital". And then, [...] various parties [are] interested in repeating that claim, and generally, one of the things they say is like "Oh, this is generically diverse or genre blurring music". [...] Personally, I think the past few times that this has happened, [the] sort of music that comes up in these international pieces, or in the international focus, maybe it's... inter-genre sort of music, all right, but typically in the same ways, you know? [...]
>
> As much as there's bands working across genres, or across those genres, whatever is happening now... the synth-pop and indie rock and whatever else, there are bands working across other genres. [And] there are bands working very rigorously within a genre [...] There are in the city, 20, 30, 40 punk bands. Like capital P, that's it. There are, in the city, as many rap artists who never get any attention whatsoever, outside of Montréal. [...] There's reggae, and world music here, that is genre music, and there's reggae and world music that is... experimenting their form or whatever. I guess that's something about the city or... maybe more telling about the eh... the industry. That interest that turns to Montréal every once in a while and says "ok, well here's this exciting new sound that defines, defines the city", and it's always... indie rock. So... [but I guess that's] where the money is *(rires)*.

Shaun Anderson (Instant Pleasure) rejoint les propos de son ancien partenaire lorsqu'il avance que le mélange de genres n'est pas garant de qualité, et qu'il ne rend donc pas la musique montréalaise nécessairement plus intéressante. Parmi ses groupes montréalais favoris, plusieurs artistes évoluent dans un genre très spécifique.

Finalement, la place de Montréal au sein de l'industrie de la musique est mentionnée à la fois comme un avantage (4 entretiens) et un inconvénient (7 entretiens), ce selon l'échelle prise en compte. D'une part, à l'échelle du Québec, le fait d'être à Montréal est mentionné comme un avantage, voire une condition essentielle pour réussir. Être à Montréal a toutefois surtout été qualifié de difficulté ou de désavantage lorsqu'on situe cette ville dans un plus large contexte. En effet, il est moins intéressant d'évoluer au sein du milieu musical montréalais parce qu'il ne s'agit pas à l'échelle internationale d'un centre important de l'industrie musicale. Il est donc difficile d'obtenir un succès à grande échelle à partir de Montréal :

> même si on a un peu l'étiquette de cool en ce moment, c'est quand même pas tout à fait le centre de l'industrie, médiatiquement parlant, j'te dirais si t'es un band à Londres, anglais, tu commences à buzzer à Londres là, ben c'est parti après. À part la musique surtout francophone, même anglophone jusqu'à un certain point, la musique pour le Québec, Montréal ben c'est génial y'a pas de problème. Mais si t'es un, si tu fais de la musique à vocation internationale, pis tu te mets à pogner à Montréal, tu réussis à Montréal, ça veut rien dire. C'est ça qui est un peu un problème […] Ça veut dire que, que tu réussisses à Montréal, le monde s'en calisse. Tu comprends, le gars à New York s'en calisse, le gars à Toronto s'en calisse complètement (Franz Schüller, Indica).

Si ce portrait diffère de façon importante de celui dépeint par Stahl (2003), où domine le récit d'une ville en déclin et où on souligne l'impact de la consolidation d'une industrie alternative à l'échelle locale, Montréal ne serait pas un endroit privilégié où s'installer pour obtenir un succès international en musique. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons les propos des autres acteurs interviewés.

Finalement, quelques thèmes sont apparus de façon plus marginale en réponse à cette question. Du côté des avantages, on a cité des aspects soulevés en réponse à diverses questions précédentes: la richesse conférée par la présence des communautés francophone et anglophone, le respect des musiciens par la population en général et la vitalité politique (« more politically energized » (Graeme Langdon, Psychic Handshake)). Du côté des désavantages, on mentionne le clivage qui perdure entre les anglophones et les francophones (3 entretiens), malgré les avancées dont on parle souvent à ce sujet, la difficulté pour les musiciens unilingues anglophones de trouver l'emploi qu'ils doivent presque systématiquement occuper en plus de leur création musicale et d'évoluer dans la ville sans parler français (3 entretiens).

4.3.3 Ville pour leurs parcours futurs?

Lorsque nous avons abordé la question du souhait ou non des interviewés de demeurer à Montréal pour poursuivre leur activité en musique, 14 sur 18 ont dit désirer y rester, ce en vertu d'un ancrage

fort à Montréal, la plupart ayant investi beaucoup d'énergie, de ressources et de temps à leur entreprise.

> Dans le milieu musical oui, parce que je sais pas si je vais faire ça nécessairement toute ma vie, peut-être qu'un moment donné je vais arrêter de faire ça pis faire quelque chose d'autre, pis là je verrai bien […]
>
> Bonsound, c'est une compagnie qui vient d'ici, t'sais, qui va rester ici pis qui, [elle] peut pas vraiment être ailleurs de toutes les façons, ça fait que, si je continue à faire Bonsound tout le temps, ça va être ici. (Jean-Christian Aubry (Bonsound))

Gillian Nycum (Longplay Management) mentionne de façon similaire que demeurer à Montréal est pour elle fortement lié à son travail en musique : « the only reason I would leave Montreal, [would be] because I'd want to stop working in music ». Parmi les 12 autres interviewés, une avait déjà débuté un processus d'expansion à Sydney, et trois considéraient le projet d'agrandir leur compagnie en installant des bureaux dans d'autres villes. Isanelle Ouimet et Stéfane Campbell (La Royale Électrique) parlent de Québec, Toronto ou New York, un co-fondateur de Secret City de Toronto ou New York, puis Ryhna Thompson (Envision Management) de Londres, New York ou Toronto.

Pour 3 fondateurs de 3 étiquettes de disques, cet ancrage à Montréal est moins clair. Certains participants ont à cet égard dit que leur compagnie pourrait fort bien exister ailleurs, ce sans que leur vision ne soit affectée. Par exemple, Shaun Anderson d'Instant Pleasure affirme que s'il déménageait à Toronto, il pourrait continuer avec son projet d'étiquette en conservant les mêmes ambitions. Sur ses intentions de demeurer à Montréal, il affirme d'ailleurs :

> I mean yeah, for, for the immediate future I mean, I'm gonna be living in Montreal and eh… working in Montreal, and, and… you know I'm still interested in doing this stuff, but I think, the label, I could do it anywhere. I mean, it's not necessarily a Montreal thing, I could eh, you know I could be doing the label… you know in, you know, in Europe or in the midwest or… or eh, you know, in, in, in… you know, the middle of nowhere you know. (Shaun Anderson, Instant Pleasure)

En ce qui a trait aux fondements de son projet musical, l'appartenance à une certaine esthétique semble pour lui plus importante que l'appartenance à un lieu. Bref, il nous est possible d'affirmer que son étiquette de disques n'est pas particulièrement montréalaise. Graeme Langdon de Psychic Handshake explique pour sa part que l'absence d'un travail à Montréal qui pourrait lui assurer un revenu pourrait être un facteur l'incitant à déménager. Il ne quitterait donc pas la ville pour son étiquette de disques, encore qu'il croit qu'il pourrait être pour lui plus facile d'opérer à partir des États-Unis :

> I had planned to find great work here, and... support myself with that, but... I mean, my partner teaches at Concordia and she's on a three year contract, so... we will probably stay that long. And... then we'll see. I guess mainly more of my point is that... the decision to stay or not in Montréal has nothing to do with, ehm... the fact that this is where I started the label. [...] and if we moved... the business would continue. And depending where we moved, the business would be easier. In somewhere like the United States.

Graeme Langdon rejoint ainsi le propos d'un des musiciens considérés dans l'étude de Stahl, qui disait être plus reconnu à New York qu'à Montréal, une phrase populaire à l'époque selon lui : « To make it in Montreal means moving to New York » (2003, 248). Sur ce point, les deux fondateurs de Fixture Records rejoignent dans une certaine mesure les propos des fondateurs d'Instant Pleasure et de Psychic Handshake. En effet, tout comme pour Graeme Langdon et Shaun Anderson, c'est plutôt le travail en dehors de leur étiquette qui constitue le facteur décisif pour rester à Montréal ou pour déménager ailleurs.

En somme, si un lien fort à Montréal a généralement été exprimé par nos participants, leur compagnie est davantage liée à Montréal et à sa scène musicale que leur identité personnelle, celle-là étant conditionnelle à des artistes et des employés locaux. Bref, elle est le résultat d'un investissement en temps et énergie et de relations patiemment tissées avec le milieu musical local. Pour les 4 fondateurs des 3 compagnies dont l'attachement à Montréal s'est avéré moins clair, leurs propos ne confirment pas à notre avis l'idée selon laquelle la production musicale serait aujourd'hui libérée de ses attaches et affiliations à des lieux ou territoires. En effet, par exemple, lorsque Graeme Langdon et Shaun Anderson parlent d'une éventuelle relocalisation dans une autre ville, cela demeure toujours plus lié au genre musical auquel ils sont attachés : un milieu de musique

indépendante, de punk rock, qui s'étend à l'échelle de l'Amérique du Nord, et particulièrement ancré aux États-Unis.

À cet égard, si on se réfère à la typologie de Peterson et Bennett (2004), Montréal est une scène aussi bien locale que translocale. S'y manifeste en effet un phénomène qui n'est pas exclusif à la ville. Les musiciens y sont certes attachés, mais aussi à d'autres lieux, ou du moins en même temps ils entretiennent des liens d'affiliation avec d'autres territoires. Convient-il alors d'avancer que la scène locale, dans ses connections avec d'autres lieux et territoires, créerait d'une certaine façon un univers de possibilités pour la mobilité de ces personnes? Ou est-ce que c'est plus la scène musicale indépendante dans ses divers lieux d'expression qui importe davantage que ces mêmes lieux à proprement dit? Chose certaine, il se dégage des propos des participants interviewés un univers de possibles qui n'est pas infini ou foncièrement a-territorial, façonné qu'il est par une expérience qui s'inscrit dans certains lieux, certaines villes. Dans la définition ainsi proposée de cet univers des possibles, ce n'est donc pas uniquement l'identité comme musicien des individus qui compte, mais aussi leurs référentiels, associés à leur lieu de naissance, langue d'origine puis à leur trajectoire professionnelle qui, surtout pour les fondateurs d'entreprises à la taille plus réduite, s'étend au-delà du domaine musical. Pour certains, l'ancrage au Québec semble évident et permanent, pour d'autres, leurs projets musicaux peuvent aisément s'étendre à l'ensemble du Canada ou encore de l'Amérique du Nord, voire jusqu'en Europe ou en Australie. Cette idée d'ancrage est donc à explorer davantage.

Nous avons demandé, même à ceux qui avaient exprimé le désir de poursuivre dans le milieu de la musique montréalais, quelles autres villes ils considéreraient pour exercer un autre travail que celui qu'ils font à Montréal. Les villes mentionnées sont en grande partie les mêmes qui ont été utilisées comme référents pour définir Montréal : tout d'abord, New York et Toronto, puis fréquemment Berlin. Il s'agit souvent d'une ville qu'eux ou leurs amis ont déjà visitée et où ils peuvent imaginer la réalisation de leurs propres projets (notamment exprimé par Alexandre Lemieux, Marilis Cardinal, puis Tessa Smith et Conor Prendergast). Là encore, on peut voir se dessiner Montréal comme participant d'une scène translocale, par ses relations déjà établies avec certaines, et où donc diverses affinités pré-existent.

Il est intéressant de confronter ces réponses concernant les localisations potentielles que les participants envisagent pour leur compagnie, puis les raisons qui les ont amenés à s'installer à Montréal aux réflexions plus larges sur les tendances de localisation des acteurs et entreprises de l'industrie musicale. Florida et Jackson (2010) cherchent ainsi à comprendre si, dans le contexte actuel où les avancées technologiques semblent rendre la localisation géographique sans importance, cette industrie tend vers la concentration ou la dispersion. D'une part, ils soulignent que les avantages conférés par les marchés de grande taille ainsi que la propension des industries créatives à se rassembler en grappes (*clusters*) sont susceptibles d'entraîner la concentration géographique de l'industrie. D'autre part, les nouvelles technologies de production et de distribution de la musique sont susceptibles de causer une certaine dispersion des musiciens, du même coup moins déterminante. Or, leurs conclusions indiquent la nature dominante de la tendance à la concentration. Les auteurs notent ainsi que: « while musicians can come from anywhere, they migrate over time » (Florida et Jackson 2010, 310). Dans un même ordre d'idées, Hracs et *al*. soulignent : « As flows of musical talent grow more fluid, a wider range of city-regions are becoming viable hubs of music production » (2011, 370).

Cela posé, selon ce qui se dégage à ce stade-ci de notre étude, les choix de localisation des acteurs de l'industrie montréalaise de la musique dépassent leur seule participation à un milieu musical donné. Nos entretiens indiquent en effet que ces individus habitaient déjà Montréal ou encore s'y sont installés pour des raisons initiales autres que pour œuvrer dans le domaine de la musique. Autrement dit, les musiciens ne sont pas que des musiciens, ils habitent aussi la ville d'autres façons. Il convient toutefois de rappeler que Montréal n'est pas à l'échelle internationale un centre majeur tout azimut de l'industrie musicale. Il est donc difficile de discuter du développement de son industrie musicale alternative selon les paramètres de localisation qui sont habituellement attribués aux entreprises des domaines créatifs. « Most observers agree that an urban context and atmosphere is essential when debating the potential locations for enterprises in the cultural economy » (Bader & Scharenberg 2010, 77). Le cadrage et les prémisses posés pour l'analyse d'une telle affirmation nous semblent peu appropriés pour la compréhension d'une industrie alternative montréalaise qui s'est structurée à la suite de la naissance de la scène indépendante. En effet, aucun des fondateurs que nous avons rencontrés ne possédait de compagnie avant de

déménager à Montréal. Il serait pour cela intéressant de comparer leur perspective avec celle des fondateurs d'étiquettes comme Ninja Tune, à l'origine créée à Londres et qui a décidé d'installer une branche à Montréal. Cependant, comme nous le soulignions au chapitre III, de telles entreprises sont rares à Montréal, et plus largement au Québec, ou la production musicale est en majorité issue de compagnies fondées au Québec.

CHAPITRE V. LES TRAJECTOIRES MONTRÉALAISES DES MUSICIENS : L'APPROPRIATION DU TERRITOIRE PAR LES LIEUX DU QUOTIDIEN

Introduction

Après avoir dégagé les représentations d'acteurs qui ont directement participé à la consolidation de la scène musicale indépendante montréalaise, ce cinquième chapitre s'intéresse à l'expérience concrète que font du territoire montréalais 25 musiciens. Rappelons tout d'abord que si l'identité d'une ville se construit sur le plan de l'imaginaire, les pratiques territoriales quotidiennes, ainsi que le sens qui leur est conféré, contribuent aussi à construire du territoire, c'est-à-dire des portions d'espace chargées de sens par leurs habitants (Debarbieux 2003; Lévy 2003). Les pratiques et les représentations du territoire qui s'en suivent évoluent également dans une relation constante : si les pratiques influencent les représentations que des individus se forgent d'un territoire, en retour, les conceptions, représentations et perceptions de ces derniers sont susceptibles d'influencer leurs trajectoires, c'est-à-dire leurs pratiques (Di Méo 2004). De plus, nous soulignions lors de la présentation de notre stratégie de collecte de données que la relation au territoire tendrait à être révélée de façon différente lorsque seraient exploités des matériaux récoltés dans le contexte même des pratiques, plutôt que dans le seul contexte d'entretiens (Murray 2009; Duff 2010; Datta 2012; Lamarre 2013). Comprendre la façon qu'ont les musiciens de pratiquer le territoire montréalais, plus précisément de s'approprier certaines de ses portions puis d'en associer d'autres à certains groupes (Kärrholm 2007) devait nous permettre de saisir une autre dimension de la relation entre l'identité montréalaise et la scène musicale indépendante locale, qui, lorsque recoupée avec les représentations de ses artisans « industriels », faciliterait une compléhension plus fine.

Les musiciens et musiciennes sélectionnés sont associés à 7 des 18 compagnies présentées dans le chapitre précédent. D'abord, nous avons choisi des musiciens collaborant avec Bonsound, fondée en 2004 et que nous avons liée à l'univers francophone, avec Slam Disques, une compagnie représentant des artistes œuvrant dans le rock francophone depuis 2002, avec Indica, fondée en 1997 et caractérisée par une double appartenance aux pans francophone et anglophone de la scène,

puis avec Longplay Management, fondée en 2007. Nous avons également retenu des musiciens appartenant à des compagnies au fonctionnement moins établi : A Billion Records, compagnie associée au pan francophone de la scène, puis Fixture Records et Arbutus, elles appartenant plutôt à son pan anglophone.

Analysant leurs trajectoires enregistrées par les GPS, de photographies et de vidéos prises par les participants, ainsi qu'à partir des propos recueillis lors des entretiens de réactivation, ce sont d'abord par les pratiques territoriales, puis le sens qui leur est accordé que nous cherchions à comprendre les processus de territorialisation à l'œuvre chez les musiciens montréalais. Ces trajectoires documentées et réactivées ont d'abord révélé le quotidien multidimensionnel des musiciens, ainsi que son ancrage dans une variété de types de lieux, des plus privés aux plus publics. Dans ce chapitre, en un premier temps, nous abordons le choix de la journée documentée et sa place dans l'ensemble du quotidien des musiciens, ainsi que le territoire couvert par les parcours enregistrés. Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur les lieux où se rencontrent les trajectoires des musiciens, puis sur les types de lieux où l'essentiel de leurs pratiques s'est déroulé. Ces types de lieux, qui se sont avérés les plus photographiés et filmés, sont premièrement analysés par une catégorisation des matériaux photo- et vidéographiques récoltés, puis deuxièmement selon le sens qui leur a été accordé.

5.1 Le quotidien des musiciens de la scène indépendante montréalaise : mise en contexte et regard cartographique

Tel que mentionné au chapitre II, la méthode des parcours documentés et réactivés veut documenter *in situ* les pratiques des musiciens avant qu'ils nous décrivent leur relation au territoire montréalais. En laissant ainsi aux musiciens la responsabilité de documenter leur quotidien, nous voulions leur conférer un pouvoir d'expression accru quant aux pratiques associées à leur activité musicale et à leur expérience de la ville. Leurs trajectoires, tel que démontré plus loin, ont révélé des quotidiens certes complexes, multidimensionnels et variés, mais partageant de nombreux points communs. Cette première section cherche donc à brosser un premier portrait d'ensemble des pratiques qui ont ponctué les périodes documentées par les musiciens, puis à replacer leurs journées dans un temps

long composé de différents cycles, phases et saisons. Elle vise également à mesurer l'étendue de ces pratiques sur le territoire.

5.1.1 Le choix de la journée documentée : premier regard sur un quotidien multidimensionnel

Afin de situer la journée documentée par chacun des participants dans l'ensemble de leur quotidien, nous leur avons demandé d'expliquer pour quelles raisons ils l'avaient sélectionnée. La majorité a justifié ce choix par la variété d'activités qu'ils devaient alors accomplir, une variété représentative selon eux de la diversité de leurs pratiques quotidiennes comme musicien. Certains artistes ont même affirmé avoir planifié la journée afin d'aborder le plus d'aspects de leur vie de musicien et d'en présenter ainsi un concentré. D'autres encore, toujours dans le but de représenter au mieux l'ensemble de leur quotidien, ont adapté l'étendue de la période choisie. Par exemple, Joe Vulgaire a documenté deux soirées et une journée, lui permettant de présenter une réunion avec le réalisateur de l'album à venir de son groupe, l'emploi de gestionnaire d'immeuble qu'il occupe durant le jour, et finalement son travail de DJ au bar La Rockette, soit trois tâches pour lui typiques. Andy White a lui aussi étendu sa documentation sur deux journées, afin d'illustrer toutes les phases de l'organisation d'un spectacle dans un loft multifonctionnel: la mise en place de la salle et des instruments ainsi que le test de son en après-midi, l'accueil des groupes invités et le concert en soirée, et finalement la récupération des instruments puis le rangement de la salle le lendemain[39].

Ces cas illustrent à quel point la vie des musiciens constituant notre échantillon n'est pas routinière ou prévisible. En effet, la pratique musicale est composée de nombreuses phases : création et écriture, enregistrement, lancement puis promotion d'albums, spectacles et festivals montréalais, tournées de spectacles québécoises, canadiennes ou encore internationales. La place qu'occupe la musique au sein de ces différentes phases, et surtout les revenus qui y sont associés, varient grandement. D'ailleurs, sur les 25 personnes qui ont documenté leur quotidien, 16 ont rapporté

[39] L'inclusion d'extraits vidéo s'avérant incompatible avec le format de la thèse, nous n'avons pu utiliser cette partie de la documentation pour illustrer notre propos dans le présent chapitre et dans le suivant. Nous avons toutefois joint le montage préparé à l'occasion de la présentation publique de nos résultats pour illustrer la façon dont diverses pratiques ont marqué différents moments de la journée typique des musiciens (voir Annexe 6).

avoir besoin d'une source de revenu autre que la création ou la performance musicale, et ce de façon plus ou moins continue. La plupart de ces occupations connexes sont temporaires et de nature fort variable: plus intensives en période de création, la musique ne représentant alors pas une source de rémunération, plusieurs musiciens les laissent de côté en période de tournées, bénéficiant alors d'un revenu plus important et se déplaçant constamment d'un lieu à l'autre.

Ces activités professionnelles parallèles se sont avérées plus ou moins liées à l'univers musical montréalais et assez diversifiées. D'abord, quatre des participants auprès de qui nous avons réalisé des entretiens semi-dirigés sur leur expérience en tant que fondateurs de compagnies de musique (Isabelle Ouimet, Jessy Fuchs, Yann Godbout et Conor Prendergast) ont également documenté leur quotidien à l'aide du GPS et de la caméra, mais cette fois-ci en tant que musiciens. De plus, au moment de mener la collecte de données, Marie-Eve Roy travaillait de façon régulière en comptabilité pour Ambiances Ambiguës, une compagnie de gérance et de disques, puis David Payant de façon ponctuelle pour la compagnie de disques Constellation. Les occupations parallèles de ces six musiciens touchent donc également l'univers musical, mais son pendant organisationnel et industriel plutôt que créatif.

Neuf participants étaient rémunérés pour leurs aptitudes liées à leur pratique musicale : 8 travaillaient occasionnellement comme DJs dans des bars ou événements (Alexandre Arthur, Frannie Holder, Yann Godbout, Joe Vulgaire, Charles Blondeau, Isabelle Ouimet, Jackson, Mitz Takahashi), puis Jocelyn Gagné comme technicien de son dans un bar spectacle. Quatre travaillaient parfois dans les bars ou les restaurants, ou au bar de salles de spectacles. Finalement, certaines occupations parallèles touchent des domaines plus éloignés de l'univers musical : édition de textes, poste administratif au département des communications de l'Université McGill, courrier à vélo, design de meubles, design graphique, travail administratif à la Société des arts technologiques (SAT), montage d'expositions dans un centre d'art, ou gestion d'un immeuble de logements. Dans une certaine mesure, cet aspect de la vie des musiciens rencontrés rejoint une réflexion soulevée dans le chapitre précédent, où nous suggérions de replacer l'expérience des acteurs de la scène indépendante dans une perspective plus globale de que celle des seuls milieux de la musique, puisque leurs vies quotidiennes sont composées de multiples dimensions, et par extension, de leur identité en tant que Montréalais. Ces constats appuient également l'idée d'une

perméabilité du milieu musical avec d'autres milieux (design graphique, artisanat, arts visuels), que Rantisi et Leslie (2010) mettent d'ailleurs en lumière dans leur étude des artistes et designers du Mile-End.

Désireux d'illustrer ce quotidien multidimensionnel fort variable, certains ont documenté de façon plus exclusive leur activité de création musicale. C'est notamment le cas de Katie Moore, qui explique le choix de sa journée de la façon suivante: « I felt like I was doing a bunch of music related stuff. So, I knew you wanted to document a day in the life of a musician. That's why I picked that day ». De façon similaire, Caitlin Loney et Mitz Takahashi, qui occupent du lundi au vendredi des emplois qui ne sont pas liés à la musique (elle travaille au département des communications à l'université McGill et lui comme designer de mobilier), ont choisi de mettre à profit nos GPS et caméras durant leur fin de semaine, moment où se concentre leur activité musicale. D'autres, comme Frannie Holder et Marie-Eve Roy, ont décidé de montrer des aspects plus divers de leur quotidien, considérant que ce quotidien composite, au sein duquel il est nécessaire de concilier plusieurs activités et sources de revenus, est plus typique de la vie des musiciens montréalais.

> La raison [pour laquelle] j'ai choisi cette journée-là dans le fond c'est parce que pour moi ça ressemblait à une de mes journées typiques, parce qu'il y avait autant du travail que quelque chose qui avait rapport avec [Random Recipe] ou avec un de mes groupes, puis c'est […] ça la vie que j'essaie de gérer depuis […] cinq ans en fait, c'est jongler travail [et] musique. [Je] travaille un bon… au moins […] quatre soirs semaine dans les bars, que j'ai pris en photo d'ailleurs parce que je suis passée dans les deux bars où je travaille (Frannie Holder, voir Figure 5.1).

Figure 5.3 : Enseigne du Notre-Dame-des-Quilles, lieu de travail
Photographie : Frannie Holder (16/07/2013)

J'ai choisi cette journée-là parce que ça montrait bien toutes les facettes d'être musicien et de vivre de la musique. En tout cas toutes mes facettes de vivre de la musique à Montréal, c'est-à-dire travailler à côté en comptabilité dans un bureau où on gère des artistes, des musiciens, puis tout ce qui vient avec le quotidien… aller porter la paye à l'agent de spectacle, tout ce qui est technique, la caisse, tout ça […] Aussi, j'avais un projet [de composition] qu'il fallait que je finalise. (Marie-Eve Roy, voir Figure 5.2)

Figure 5.4 : Bureaux d'Ambiances Ambigües, lieu de travail
Photographie : Marie-Eve Roy (08/08/2013)

Lorsqu'interrogés plus spécifiquement sur le caractère typique de la journée choisie, la nature multidimensionnelle du quotidien s'est manifestée une fois de plus. Tout d'abord, tous les musiciens rencontrés ont confirmé son caractère typique, tout en ajoutant quelques nuances. Certains ont ainsi mentionné qu'elle s'avère représentative des journées qu'ils consacrent à la musique (dans le cas des musiciens qui ont également d'autres occupations professionnelles), ou encore qu'elle représente une phase particulière de leur vie ou de leur pratique musicale (création, enregistrement d'albums, spectacles, tournée des festivals, etc). Par exemple, Conor Prendergast, qui travaillait lors de la documentation de sa journée sur un album de son groupe Brave Radar : « I guess it was a pretty good representation of what I'm doing if I'm recording ». Katie Moore a soulevé pour sa part que s'il est difficile d'identifier une journée type de l'ensemble de son quotidien, celle choisie représentait bien la phase dans laquelle elle se trouvait au moment de la collecte de données :

> I mean, it's hard because every day is different. So, I didn't play any shows, just had a rehearsal, so it's kind of typical. And I met with people and talked about music. I did some recording, so that's not every day, but for now, I'm finishing an album, so it's pretty typical... for this phase.

Cela précisé, il est à noter que pour les musiciens rencontrés, les trajectoires présentées correspondent en général à leur expérience globale de Montréal; en effet, il n'y a pas pour eux un

Montréal musical, et donc professionnel, et un Montréal personnel, autre. Bien que nous ayons demandé aux participants de choisir une journée qui soit typique de leur pratique de la ville en tant que musiciens, les entretiens de réactivation ont en effet révélé que leurs trajectoires globales occupent la même étendue et les mêmes quartiers. Nous développerons d'ailleurs au chapitre VI sur cette étroite imbrication des vies personnelles et professionnelles des musiciens. Les trajectoires enregistrées, ainsi que le sens qui leur est attribué, dénotent que ce recoupement, mieux cette superposition s'illustre également à travers le territoire fréquenté.

5.1.2 Le territoire couvert par les pratiques: une scène aux pratiques spatialement concentrées sur le territoire montréalais

En ce qui a trait au territoire correspondant à la trajectoire enregistrée par le GPS, outre la visite de quelques lieux et secteurs fréquentés de façon plus ponctuelle, les participants le décrivent généralement comme représentatif de leur vie montréalaise. C'est notamment ce que souligne Andy White, qui affirme avoir fréquenté les lieux et quartiers où il passe généralement la majorité de son temps :

> This day would be the most comprehensively representative day of being a musician in the city, because [...] it contained where I live, which is you know, a big part of my life, I start at my house, and then [...] I went to a venue for a show that I was putting on, on the way to the venue, I passed through the Mile-End/Park area where a lot of the shows that I attend or play are held, I saw the posters either that I put up or that my friends put up, and then after getting to the venue, I went from the venue to my rehearsal space, which is where I also spend a lot of my time.

Appelés à réfléchir sur le territoire qu'ils parcourent habituellement en observant la cartographie de leurs trajectoires, plusieurs artistes ont cherché à expliquer leur concentration spatiale. Charles Blondeau souligne par exemple : « [Je dis] tout le temps que je vis dans comme… trois-quatre kilomètres carrés. J'ai de la misère à me sortir de ce coin-là. Toutes mes activités sont là, mon local est là, mon appartement est là, ma job, le bar [où] je travaille est là ». Matthew Woodley soulève pour sa part le contraste entre sa vie de tournée et sa vie montréalaise:

> That little square there between Bernard and Fairmount you know, and St-Laurent and Avenue du Parc, is where I live, like 80% of my life when I'm in Montreal. Because I have friends there, and I live there, and the studio is there, and the bars I go to usually are there. I could, I can go on tour and travel around North America and Europe, and then come home and not leave that like three blocks radius for a month, so [...] C'est comme un petit village, [a] self efficient village.

Dans un même ordre d'idées, David Carriere, dont la trajectoire s'est avérée la plus concentrée dans l'espace (voir Figure 5.3), souligne que son activité musicale est presqu'entièrement localisée sur une portion fort restreinte de territoire, qui ne couvre qu'un seul îlot. S'il y a d'abord fréquenté un loft multifonctionnel fermé depuis 2009, la communauté de musiciens qui l'entoure a ensuite partagé un local avec les fondateurs d'un autre espace multifonctionnel (La Brique, ouvert lors de la réalisation des trajectoires documentées en 2013, mais fermé depuis 2014), pour ensuite occuper principalement l'espace qui constitue à la fois le bureau de l'étiquette de disques Arbutus Records, puis le studio de pratique et d'enregistrement de plusieurs musiciens :

> The block where the train yard is, where our studio is, I spend so much time at. Cause, first there was the Lab Synthese which was on the corner, and then, La Brique which is in the same building, and then the studio. So, like, I mean I play music at home, but like, 95% of all the music I've made in my life was on that block, yeah. Which is like, hundreds and hundreds of hours. I go there every day for like five or six hours. Maybe more.

À l'opposé, la trajectoire d'Alexandre Arthur compte parmi les plus étendues. À la fin de notre entrevue de réactivation, il relativise toutefois l'ampleur du territoire couvert par ses pratiques constatée en début de discussion (voir Figure 5.4):

> Au début on se moquait, on disait que j'avais le plus grand territoire. En même temps, c'est grand, mais c'est vraiment, tout ce que je fais on dirait c'est faire le tour du Plateau. C'est pas vraiment si éparpillé que ça. Quand j'y pense vraiment. C'est juste à l'extrémité du centre, dans un sens. J'ai pas été comme à NDG, ou… Cadillac.

Figure 5.5: Exemple de trajectoire concentrée (David Carriere)
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Ces propos mettent en évidence le fait que la scène indépendante montréalaise se concentre dans les secteurs centraux de la ville. En effet, la presque totalité des trajectoires est contenue à l'intérieur des limites de cinq arrondissements (voir les Figure 5.5 et 5.6): le Plateau-Mont-Royal, Rosemont-La Petite-Patrie, Ville-Marie, Villeray-Parc-Extension-Saint-Michel et le Sud-Ouest (en rouge sur la carte). Elles débordent parfois en la partie nord-est d'Outremont (à la jonction de l'arrondissement avec Villeray-Parc-Extension, Rosemont-La Petite-Patrie et le Plateau-Mont-Royal), Hochelaga-Maisonneuve ainsi que Verdun, où se centralise l'essentiel des pratiques d'un des musiciens participants (en rose sur la carte). À propos de cette concentration spatiale, Charles Blondeau et Jessy Fuchs décrivent le West Island et Montréal comme deux univers totalement distincts, et précisent comment leur expérience du milieu musical a changé depuis qu'ils ont quitté

ce secteurde l’île, décrivant de façon claire un « avant » et un « après ». De façon similaire, Frannie Holder, originaire de l’Est de Rosemont, évoque l’époque où elle habitait encore ce quartier et les aspirations communes que plusieurs jeunes nés dans des arrondissements comme Anjou ou Saint-Michel partageaient alors. Elle raconte qu’en imaginant leur premier logement à la sortie de la résidence familiale, plusieurs espéraient déménager sur le Plateau-Mont-Royal. De telles idées suggèrent que bien qu’on associe une portée résolument montréalaise à la scène indépendante locale, elle s’ancre en fait dans un territoire plus restreint, auquel est associé un mode de vie spécifique.

Figure 5.6: Exemple de trajectoire étendue (Alexandre Arthur)
Illustration: Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Figure 5.7 : Ensemble des trajectoires des musiciens
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Plusieurs autres constats se dégagent de la comparaison cartographique des trajectoires des musiciens avec d'autres études et représentations de l'ancrage territorial de milieux musicaux, ou plus généralement artistiques, à Montréal. Tout d'abord, mentionnons que les parcours quotidiens des musiciens rencontrés forment un territoire qui inclut les bureaux des compagnies du pendant industriel de la scène indépendante locale abordé précédemment (voir la Figure 2.1). Si nous ne nous sommes pas spécifiquement intéressée aux pratiques territoriales des fondateurs de ces compagnies, nous pouvons avancer que, dans une large mesure, les musiciens et les créateurs d'entreprises partagent un territoire commun. Nous en voulons notamment pour preuve que la cartographie des parcours des 25 musiciens recensés chevauche en grande partie les lieux clés de

l'expérience montréalaise des musiciens indépendants auxquels s'est intéressé Stahl (2003) à la fin des années 1990. Notre collecte suggère toutefois que les pratiques des musiciens semblent avoir évolué au cours des années 2000 pour s'étendre vers le nord. En effet, si les pratiques de nos participants se déploient de façon intensive entre la rue Saint-Denis et le boulevard Saint-Laurent jusqu'à la rue Jean-Talon, les musiciens participants à la recherche de Stahl (2003) n'allaient pas au-delà de la rue Bernard.

Les lieux clés de la « filature » réalisée par Blais (2009) auprès de trois rappeurs montréalais recoupent eux aussi les plus grandes concentrations des trajectoires de nos participants. Dans les deux cas, on note la présence de quelques lieux excentrés dans le Sud-Ouest et dans Hochelaga-Maisonneuve. Lorsqu'on compare la cartographie du quotidien des musiciens de la scène indépendante locale avec la localisation des ateliers d'artistes visuels recensés par Bellavance et Latouche (2008), on observe à nouveau une grande convergence, les secteurs de concentration des ateliers correspondant à ceux où l'intensité des pratiques des musiciens est la plus marquée. Le territoire des musiciens indépendants qui composent notre échantillon semblent donc être partagé avec d'autres artistes, qu'ils soient musiciens appartenant à d'autres genres musicaux ou créateurs d'autres disciplines.

Afin de compléter ce premier coup d'oeil général sur les pratiques territoriales des musiciens montréalais rencontrés, nous les avons également questionnés sur leur façon de se déplacer lors de la journée documentée, ce en comparaison avec leurs façons habituelles de se déplacer à Montréal. Le moyen de transport le plus utilisé a été la marche (14 des 25 interviewés), suivie par le vélo (10), la voiture (8), le transport en commun (4) et le taxi (2). Bien entendu, une partie de ces résultats s'explique par la période choisie pour la documentation, qui s'est effectuée de mai à août 2013 et qui donc peut favoriser la marche et le vélo comme moyens de transport. Si toutes les personnes qui se sont déplacées en voiture n'en possèdent pas nécessairement une, plusieurs en partagent une avec les autres membres de leur groupe. En effet, elles s'avèrent utiles pour le transport d'équipements et d'instruments vers les spectacles. Pour le transport d'équipements, certains ont également recours au taxi, comme ce fut le cas d'un de nos participants, qui jouait le jour de sa documentation au Centre Phi.

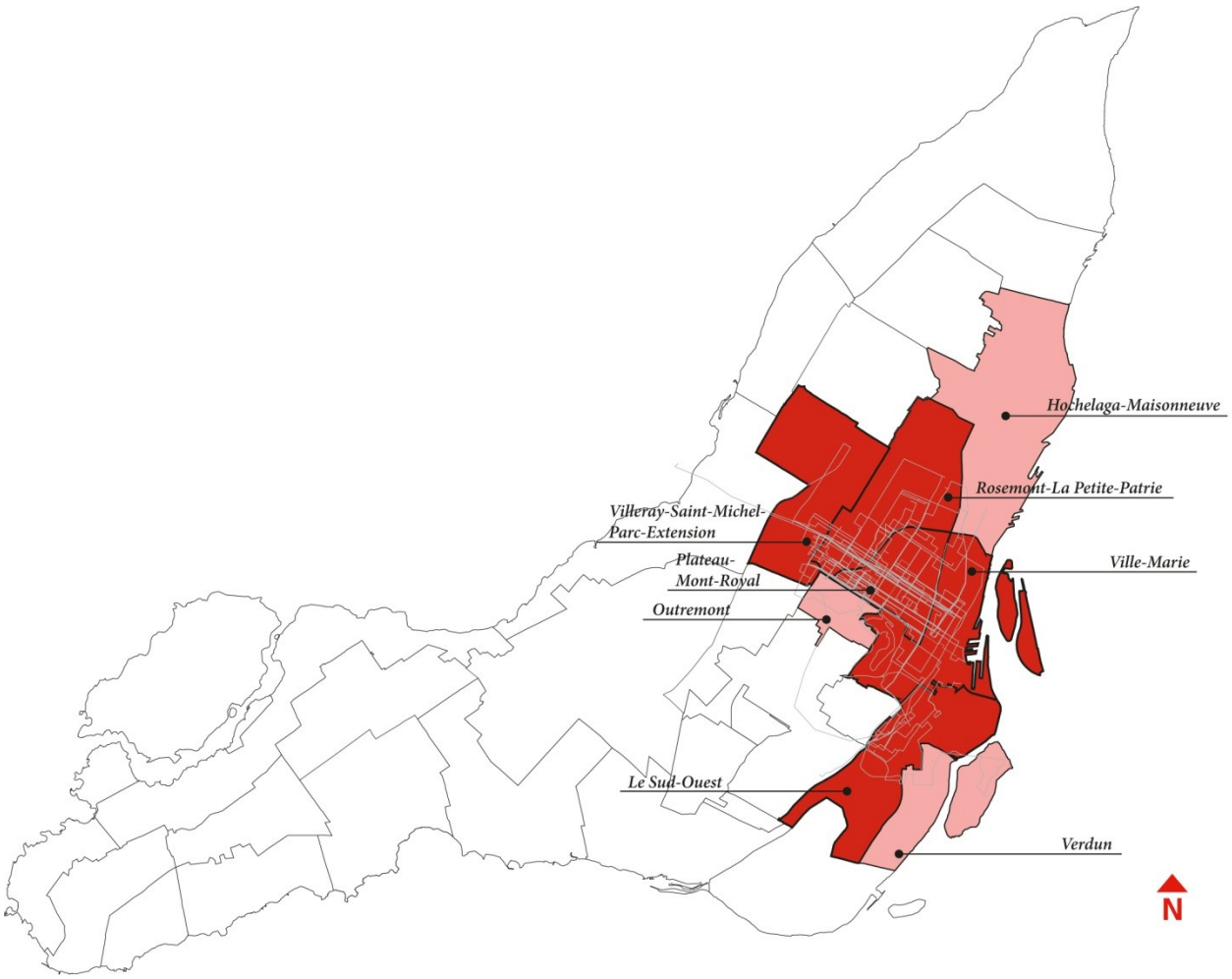


Figure 5.8 : Localisation des parcours par rapport aux limites des arrondissements montréalais
Illustration: Catherine Gingras

5.2 Les lieux des musiciens de la scène musicale indépendante montréalaise : processus d'appropriation et d'associations territoriales

Si la section précédente posait un premier regard sur le quotidien des musiciens montréalais ainsi que sur l'étendue du territoire couvert par celui-ci, celle-ci aborde plus spécifiquement les lieux clés du quotidien des musiciens. Dans un premier temps, nous interrogerons les logiques de localisation sur le territoire montréalais propres aux types de lieux les plus marquants pour nos participants, puis le croisement de leurs trajectoires pour certains d'entre eux. Dans un deuxième

temps, une attention particulière est accordée au sens accordé à ces lieux et aux pratiques qui s'y développent. Que ce soit à travers le contenu des photographies ou les descriptions et interprétations tirées des entrevues de réactivation, nous cherchons ainsi à révéler les processus d'appropriation et d'association territoriales des musiciens à travers leur quotidien montréalais. Si les photographies et vidéos nous renseignent sur les traces matérielles de leur appropriation de lieux ou de quartiers, les propos des participants tirés des entretiens de réactivation nous permettent d'aborder la charge de sens attribuée à ces portions d'espace. Les deux dernières sous-sections posent un regard plus factuel, puis plus subjectif sur les lieux marquants de la vie montréalaise des musiciens rencontrés.

5.2.1 Les nœuds des trajectoires des musiciens : lieux d'arrêts, lieux de convergence

L'analyse des matériaux visuels et cartographiques récoltés par les artistes participants nous permet de dégager certains nœuds dans leurs trajectoires, soit des lieux d'arrêts, d'intense documentation photo- et vidéographique, puis de convergence de différents parcours. En croisant ces nœuds avec la nature des activités réalisées lors des journées documentées (présentées en Annexe 7), trois types de lieux particulièrement importants dans le processus d'appropriation du territoire montréalais par les musiciens ont émergé. Ces trois types de lieux peuvent être situés sur un continuum qui va du plus intime et privé au plus visible et public : le chez-soi, les lieux d'enregistrement et de pratique, puis les lieux de concerts. Notre analyse a révélé une certaine perméabilité des usages entre ces trois types de lieux. Ainsi, les répétitions et l'enregistrement débordent parfois des locaux officiellement dédiés à cet usage pour occuper l'espace résidentiel, les concerts se déroulent parfois dans des espaces qui servent également à la création et à l'enregistrement de musique, etc. Avant d'aborder plus en profondeur les processus d'appropriation et d'association territoriales, intéressons-nous d'abord aux logiques de localisation distinctes qui caractérisent chacun d'entre eux.

Premièrement, la localisation des lieux de résidence des participants se caractérise, d'une part, par une centralité montréalaise dont le cœur se situe à la rencontre du Mile End et de la Petite-Patrie, puis, d'autre part, par quelques points dispersés et peu organisés (voir Figure 5.7). Plus

précisément, 16 des 25 musiciens habitent à l'intérieur du quadrilatère formé par la rue Laurier au sud, la rue Jarry au nord, l'avenue Bloomfield à l'ouest et l'avenue Papineau à l'est. Les 9 autres s'avèrent assez étendus sur le territoire par rapport à cette centralité: 4 à l'est (dans Rosemont et l'est du Plateau-Mont-Royal, dans le district de Lorimier), 2 au sud (sur le Plateau-Mont-Royal, dans le district Jeanne-Mance), et 3 au sud-ouest (à Saint-Henri, Pointe-Saint-Charles et Verdun). La carte de la figure 5.7 illustre que le chez-soi des musiciens s'insère de façon générale dans des secteurs et des rues typiquement résidentiels.

La logique qui se dégage de la localisation des espaces de pratique et d'enregistrement s'apparente, quant à elle, à la logique axiale identifiée par Bellavance et Latouche (2008) dans leur étude sur la localisation des ateliers d'artistes visuels à Montréal. Ces derniers soulignent en effet que l'analyse de leur concentration par arrondissement administratif s'avère trompeuse, puisqu'une large portion d'entre eux se situe à leurs frontières. Ils soulignent donc plutôt la pertinence de la mise en relief de corridors plutôt que de quartiers ou d'arrondissements artistiques. Cette linéarité serait d'ailleurs typique de la morphologie urbaine de Montréal :

> La dispersion des ateliers d'artistes n'est pas le fruit du hasard. Elle s'inscrit dans l'histoire de la morphologie industrielle de Montréal, une morphologie où les lignes de chemin de fer et les voies maritimes occupent une place plus importante qu'un quelconque centre géographique. Ces lignes et ces voies, et les édifices industriels et commerciaux dont elles ont amené la multiplication, encerclent et traversent Montréal comme autant de lignes sur lesquelles les artistes se déplacent. (*Ibid*, 255)

Un des axes identifiés par Bellavance et Latouche (2008) apparaît clairement sur la carte localisant les studios des musiciens participants à notre recherche: celui du chemin de fer du CP (voir Figure 5.8). Tout comme dans le cas des ateliers d'artistes visuels, l'intersection de cet axe avec le boulevard Saint-Laurent, et plus généralement la frontière entre le Plateau-Mont-Royal et Rosemont-La Petite-Patrie, constitue la portion de territoire où on observe la plus grande concentration de locaux pour la répétition et l'enregistrement. Cela s'explique notamment par le type de bâtiments qu'on retrouve aux abords de ce chemin de fer, typiques de l'ancienne activité industrielle de Montréal. Ce type de bâtiments est d'ailleurs emblématique de la séquence réappropriation-réhabilitation artistiques dans de nombreuses villes états-uniennes (Zukin 1982,

1995; Markusen et Gadwa 2010) et européennes (Raffin 1996). En dehors de ces axes, les quelques autres locaux recensés sont dispersés et sans réelle logique spatiale. Tout comme dans le cas des résidences, le Sud-Ouest de la ville se veut ainsi un pôle pour la pratique et l'enregistrement. Comme souligné par Bellavance et Latouche (2008), qui identifient en plus des corridors artistiques certains pôles qui se distinguent par la présence d'ateliers, celui du Sud-Ouest, près du Canal Lachine, se démarque par sa situation isolée par rapport à l'ensemble des locaux du même type.

En ce qui a trait aux lieux de concert et de performance, un autre axe identifié par Bellavance et Latouche (2008) apparaît particulièrement structurant : le boulevard Saint-Laurent (voir Figure 5.9). Cet axe s'avère également central dans les travaux de Stahl (2003) sur les musiciens de la bohème anglophone et de Blais (2009) sur les rappeurs, qui y identifient de nombreux bars et lieux de spectacles importants pour les groupes de musiciens auxquels ils s'intéressent respectivement. En plus de ce premier axe, trois autres moins importants ressortent : l'avenue Mont-Royal (entre le boulevard Saint-Laurent et l'avenue de Lorimier), l'avenue du Parc (entre Saint-Joseph et Beaumont) et la rue Sainte-Catherine (entre l'avenue Atwater et la rue Amherst). Alors que le principal axe des espaces de pratique et d'enregistrement est bordé de bâtiments de type industriel et se situe par conséquent à la périphérie plutôt qu'au cœur des arrondissements ou des quartiers qui les abritent, les principaux axes de localisation des lieux de concert sont eux des artères commerciales largement fréquentées, situés au cœur du Plateau-Mont-Royal/Mile-End pour les premiers, puis dans l'arrondissement Ville-Marie pour le troisième, soit au cœur du secteur aujourd'hui connu comme le Quartier des Spectacles. La presque totalité de ces lieux de spectacles se trouvent le long de ces quatre axes.

Figure 5.9 : Localisation des résidences des musiciens participants
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Figure 5.10: Localisation des studios de pratique et d'enregistrement fréquentés et nommés
Illustration: Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Figure 5.11: Localisation des lieux de concert fréquentés et nommés
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Une fois dégagés ces trois types de nœuds territoriaux, nous nous sommes interrogée sur les lieux où se croisent ces trajectoires (voir Figure 5.10). Ce sont les studios d'enregistrement et les locaux de pratique qui d'abord y correspondent. Citons du nombre La Traque qui, situé près de l'intersection du chemin de fer du CP et de l'avenue de Lorimier, abrite de nombreux locaux pour les pratiques et/ou enregistrements, et qui est le plus mentionné. En effet, 7 des artistes participants s'y sont arrêtés, dont la totalité de ceux recrutés à travers A Billion Records (4 participants) et la moitié de ceux recrutés à travers Bonsound (3 participants sur 6). 3 artistes (tous associés à Longplay Management) se sont pour leur part arrêtés au Treatment Room, 3 artistes (tous associés à Arbutus Records) se sont croisés à La Brique/aux bureaux d'Arbutus, 2 (associés à Fixture Records) dans un loft multifonctionnel situé près de l'intersection de la rue Beaubien et de l'avenue du Parc et finalement, 2 autres (également associés à Fixture Records) se sont arrêtés à un local de pratique facturé à l'heure localisé dans le bâtiment voisin de ce loft multifonctionnel. Il est intéressant de noter que si nous soulignions précédemment que les compagnies de disque et de gérance, dont l'origine se situe souvent au cœur de communautés de musiciens (et dans tous les

cas pour celles qui ont servi de point de départ au recrutement des musiciens participants), constituaient des points d'entrées vers différents sous-univers de la scène musicale indépendante locale, ces sous-univers se retrouvent également dans le croisement des pratiques territoriales.

Figure 5.12 : Nœuds – points de croisement des trajectoires des musiciens
Illustration : Catherine Gingras, adaptée de Conor Prendergast

Les lieux de concerts et de performance n'ont pas été les lieux les plus fréquentés par les musiciens lors de la documentation de leur quotidien, un fait qui sera abordé plus en détails à la section suivante. Cela dit, un croisement de parcours a pu être observé chez 2 d'entre eux: le Quai des Brumes, un bar spectacle de la rue Saint-Denis où se sont arrêtés 3 musiciens (Charles Blondeau, Yann Godbout et Jocelyn Gagné) et le Centre Phi, un centre d'art multidisciplinaire du Vieux-Montréal où se sont produits 2 musiciens (Alexande Arthur et Jackson). Si le premier semble confirmer la tendance qui s'est dessinée avec les locaux de pratique et les studios d'enregistrement, les trajectoires de Charles Blondeau, Yann Godbout et Jocelyn Gagné s'étant également superposées à La Traque, le deuxième constitue un cas différent. En effet, Alexandre Arthur et

Jackson sont issus de sous-univers musicaux totalement différents. Le Centre Phi est un lieu de concert atypique; en effet, lieu d'exposition en premier lieu, sa vocation musicale commençait tout juste à se développer au moment où nous avons effectué notre collecte de données. La section suivante révélera toutefois qu'il existe de multiples types de lieux de spectacles, et que ceux-ci s'avèrent des lieux pratiqués par des cercles de musiciens plus ou moins étendus et variés. En effet, les processus d'appropriation qui s'y déroulent varient.

5.2.2 Du chez-soi au lieu de concert : appropriations et (in)visibitlié dans le paysage

Comme mentionné précédemment, trois types de lieux se sont avérés particulièrement importants dans les trajectoires des musiciens. En témoigne, d'une part, le volume d'images et de vidéos enregistrées au sein de ceux-ci, et d'autre part les propos recueillis lors des entretiens sur le sens qui leur est accordé par les musiciens. Cette appropriation de différents types de lieux par les participants, des plus privés aux plus publics, laisse des traces dans le paysage urbain qui ne sont pas toujours visibles pour l'ensemble des Montréalais. Le chez-soi, le studio de pratique et d'enregistrement puis les lieux de concerts, qui se sont révélés être les lieux ayant la plus grande place dans leur quotidien, seront d'abord abordés. La documentation d'autres lieux sera ensuite présentée, soit : les bars et restaurants, les commerces divers, les moyens de transport, et enfin les espaces de bureau.

Le chez-soi : lieu multifonctionnel, entre intimité, travail et sociabilité

Le chez-soi constitue un lieu photographié ou filmé par 20 participants. Au total, ces derniers l'ont documenté avec 172 photographies et 43 vidéos. Du nombre, 5 ont également photographié ou filmé d'autres résidences. En sciences sociales, le chez-soi est largement défini comme le lieu de l'intimité, du retour vers soi, du recueillement, du refuge ou du *nurturing shelter* (Bachelard 1964; Tuan 1975; Feldman 1990; Le Scouarnec 2007). La documentation du lieu de résidence recensé par les artistes participants met toutefois en lumière un lieu occupé par des pratiques plus diversifiées, où se déploient notamment le travail de création et la sociabilité. Comme l'exprime Bain (2004) à propos d'artistes visuels vivant à Toronto, les musiciens que nous avons rencontrés

semblent constituer un groupe social qui bouscule les associations et séparations spatiales traditionnelles entre le chez-soi, le loisir et le travail. Ainsi, à l'image du chez-soi dépeint par Serfaty-Garzon et Condello (1989) dans leur étude sur l'ouverture de la résidence aux autres, le chez-soi des participants à notre enquête constitue pour eux un lieu d'intimité, parfois ouvert pour y pratiquer une sociabilité privée, et qui est marqué encore par de nombreuses empreintes de leur identité professionnelle.

Figure 5.13 : Illustrations de l'espace résidentiel comme lieu de retrait
Photographies[40] : David Payant (29/07/2013), Francis Mineau (20/06/2013), Alexandre Arthur (30/05/2013), Matthew Woodley (17/07/2013)

[40] Les sources des photographies qui composent une Figure sont toujours présentées de gauche à droite, puis de haut en bas.

Tout d'abord, en ce qui a trait au chez-soi comme lieu de recueillement, plusieurs musiciens ont photographié des arrêts à leur résidence au cours de journées occupées par de multiples autres activités musicales : sessions de pratique et d'enregistrement, rencontres avec d'autres musiciens pour discuter de sujets divers, tests de son, concerts. La résidence est alors présentée comme un lieu de pause, de retrait, ce en vertu de photographies de différentes scènes liées à l'espace domestique : nourriture, cuisines, espaces de repos (voir Figure 5.11).

Les photographies, vidéos et propos recueillis lors des entretiens de réactivation révèlent également la place importante qu'occupe la création musicale au sein du lieu de résidence. L'espace de l'intimité de la vie personnelle se voit donc imprégné de la vie puis de l'identité professionnelle et créatrice des musiciens.

> Ça c'est mon studio. J'avais un studio, mais là il y a un water leak, *so*, ça c'est mon salon. Je branche juste mon ordinateur dans mon set up, le keyboard, l'ordinateur, ça c'est *basically* l'essence de mon *set up*. Le plus important, c'est la bonne atmosphère. Avoir quelque chose à manger, relaxer. Du bois, beaucoup de bois tu vois. (Alexandre Arthur, voir Figure 5.12)

> That's my desk at home. So, the first photo I took, or the first few photos I took [were of] my mixing desk, because I worked on some music that morning. This is a recording program. [...] When I'm being loud, I'll go to the rehearsal space, but I'm very involved with composing and recording music by myself. (Andy White, voir Figure 5.12)

> That's my desk where I work on music at home. Which is something I do a lot, sometimes I spend hours a day, and sometimes not at all, but that's a pretty typical scene. Si on travaille sur de la nouvelle musique, je fais chez moi beaucoup. Et ensuite au studio. L'un et l'autre. (Matthew Woodley, voir Figure 5.12)

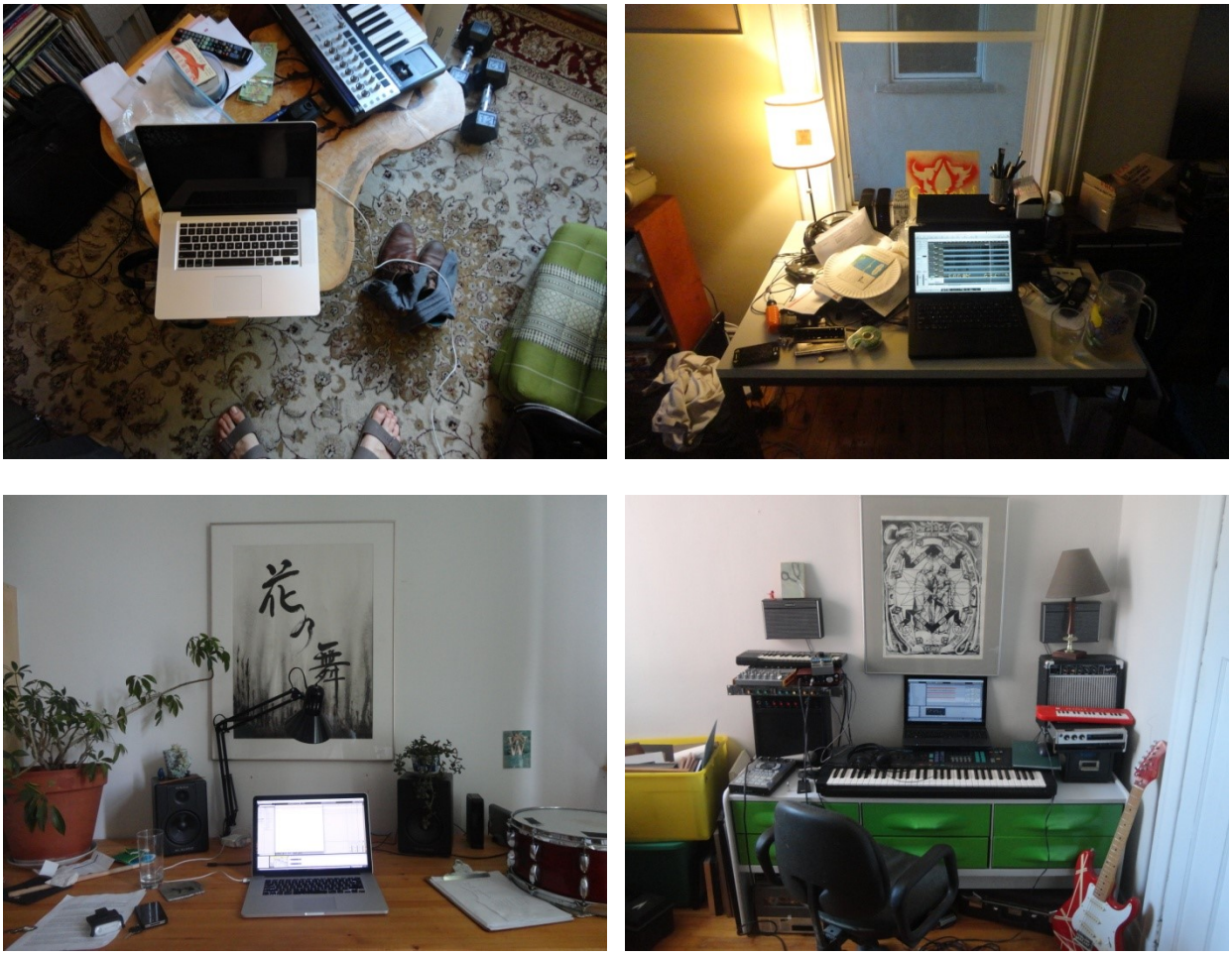


Figure 5.14: Bureaux de travail maison
Photographies : Alexandre Arthur (30/05/2013), Andy White (12/07/2013),
Matthew Woodley (17/07/2013), Gabriel NG (30/06/2013)

Alors qu'Alexandre Arthur, Andy White et Matthew Woodley expliquent la façon dont leur temps de création musicale se divise entre leur logement et un espace de pratique qu'ils partagent avec leur groupe, dans le cas de Caitlin Loney, qui possède un studio-maison localisé au sous-sol de son logement, mais dont certaines composantes se prolongent jusqu'à l'étage, les traces de la création musicale et de l'enregistrement se déploient sur l'ensemble des pièces de vie. Elle exprime cette hybridation avec les photographies prises chez elle, de son lieu central pour la création, la pratique et l'enregistrement de son groupe Freelove Fenner: « My house is just a complete mess, because we're just spending all our time working on our record, so I tried to sort of capture the reality of what my life is like… » (Caitlin Loney, voir Figure 5.13).

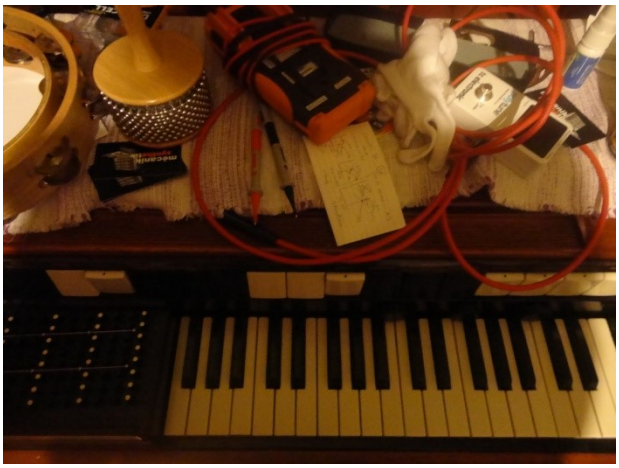


Figure 5.15: Composantes du studio d'enregistrement, clavier et équipements divers
Photographies : Caitlin Loney (21/06/2013)

Tout comme Caitlin Loney, Conor Prendergast ne loue pas d'espace dédié à la pratique et à l'enregistrement. Les photographies de son logement montrent ainsi ses instruments, son équipement pour l'enregistrement, puis des albums parus sur Fixture Records qu'il dirige (voir Figure 5.14).

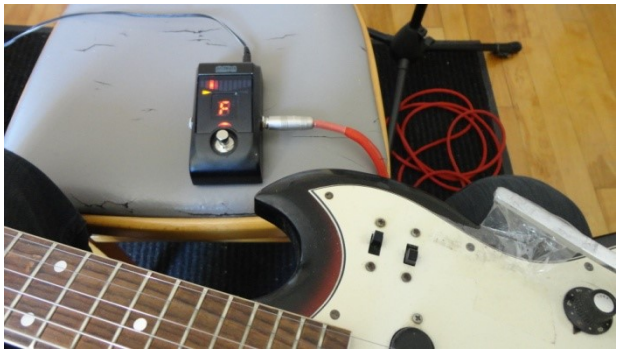


Figure 5.16 : Instruments, équipements et albums
Photographies : Conor Prendergast (20/06/2013)

Au sein des photographies et vidéos colligés, le chez-soi fait également figure de lieu de rassemblement, et ce non seulement pour la création musicale, mais également pour les rencontres amicales, attendu qu'elles concernent très souvent des … musiciens, ou des gens impliqués dans la scène musicale locale. Par exemple, David Carriere a photographié un rassemblement entre amis,

durant lequel sont déterminées les règles d'une fête qu'ils organisent ensemble chez l'un d'entre eux (voir Figure 5.15).

Figure 5.17 : Réunion chez des amis, planification d'une soirée
Photographies : David Carriere (18/06/2013)

Yann Godbout a photographié pour sa part une fête qui a lieu chez des membres du groupe montréalais Nipone, puis explique sa vision de ce genre de soirées, qui peuvent devenir le point de départ de collaborations professionnelles futures (voir Figure 5.16):

> Il faut savoir que j'avais été invité par les membres de Nipone, je les connais pas tant que ça, leurs amis je les connais pas tant que ça non plus, donc c'est le genre de trucs que je fais. […] si tu te fais inviter dans un party c'est que les gens veulent que tu sois là, pis ça fait partie d'un point de vue plus professionnel on peut dire du *PR*. Mais d'un point de vue vraiment plus humain, c'est que c'est important de rencontrer des nouvelles personnes […] C'est un comportement très *scenester*, mais t'sais, c'est le genre de truc que j'aime faire. Rencontrer des gens, pis écouter la musique qui joue (Yann Godbout).

Figure 5.18 : Fête chez les membres du groupe Nipone
Photographie : Yann Godbout (25/05/2013)

Si les musiciens se caractérisent par les usages variés de leurs résidences, cette appropriation mutltifonctionnelle est toutefois peu ou pas visible dans le paysage montréalais. En effet, de façon générale, ce n'est pas en choisissant un lieu de résidence que les musiciens interviewés participent à la transformation fonctionnelle de certains bâtiments et secteurs de la ville, leur donnant du même coup de nouvelles vocation et signification, comme ils le font notamment en établissant des lieux de répétitions, d'enregistrements et de concerts. Ils habitent plutôt des plexs ou autres immeubles à logements typiques du bâti résidentiel montréalais[41], situés dans des îlots de ses secteurs résidentiels (voir Figure 5.6) qui abritent cours intérieures et ruelles. Deux exceptions à ce constat : au moment de mener les entretiens, Jackson habitait l'espace multifonctionnel qu'il gérait avec des amis artistes, puis Marie-Eve Roy relatait avoir habité pendant neuf ans le loft où pratiquait et enregistrait encore son groupe, les Vulgaires Machins, jusqu'en 2008. En somme, si l'implication de certains musiciens dans le développement de modes d'habiter alternatifs est parfois mentionné par certains de nos participants, faisant notamment mention d'exemples à Hochelaga et dans Saint-Henri, il s'est révélé peu significatif au sein de notre échantillon.

[41] Sur les typologies résidentielles typiques des arrondissements habités par les musiciens, voir par exemple la documentation produite à ce sujet par les arrondissements du Plateau-Mont-Royal (http://bit.ly/1Up4wW0) et du Sud-Ouest (http://bit.ly/25S5HnW).

Figure 5.19 : Façade d'un immeuble à appartements et vue sur une ruelle
Photographies : Conor Prendergast (20/06/2013) et Jane Penny (12/06/2013)

La documentation du quotidien des musiciens visait aussi à comprendre les contraintes de cette appropriation de lieux de résidence. À ce sujet, les artistes participants ont surtout fait état de leur migration qu'eux-mêmes ou des membres de leur entourage ont dû faire en raison de la hausse du coût des loyers et du coût de la vie dans certains quartiers, ou encore pour pouvoir accéder à la propriété. Dans cette perspective, c'est surtout le mouvement vers le nord à partir de quartiers comme le Plateau ou le Mile-End vers la Petite-Patrie/Petite-Italie ou Parc-Extension qui est mentionné. Si les propos des musiciens témoignent d'une assez grande liberté dans leurs choix résidentiels, certains expriment une certaine incertitude quant à la possibilité de la maintenir dans le futur. Par exemple, Katie Moore, ayant déménagé du Mile-End vers la Petite-Italie, s'interroge sur les choix dont elle disposera dans quelques années, c'est-à-dire lorsque son loyer ne sera plus abordable pour elle : « I wonder where I will move to next… but, I don't really want to go North of the Metropolitain ».

La documentation réalisée par Gabriel NG confère un sens différent à cette contrainte. En effet, ses images et vidéos illustrent un concert organisé par des membres de la communauté *punk* de Saint-Henri dans une résidence dont les occupants ont été évincés après l'acquisition du terrain par un nouveau propriétaire souhaitant le densifier. Au courant de cette soirée, les personnes présentes sont invitées à démolir l'intérieur du logement, de façon à exprimer leur opinion par rapport à la gentrification qui touche le quartier. À travers ces images, Gabriel NG met d'abord en lumière

l'enjeu politique lié à la possibilité d'occuper un logement dans le quartier de son choix. Elles représentent également le logement comme lieu d'expression des valeurs politiques d'un mouvement musical spécifique (voir Figure 5.18). Si Gabriel NG décrit ses propres créations comme appartenant à la musique électronique expérimentale, il entretient des liens avec la communauté *punk* de Saint-Henri, quartier qu'il habite. S'il n'y a pas d'autres représentations de ce type d'idées au sein de notre échantillon, notons que d'autres musiciens montréalais se sont prononcés sur l'enjeu de la gentrification. Par exemple, le collectif Howl Arts organisait au printemps 2014 une discussion critique sur la relation entre artistes et gentrification, désirant briser, à l'image des mouvements d'artistes à Hamburg et Berlin documentés par Novy et Colomb (2013), le cycle entre occupation de quartiers par les artistes, augmentation de leurs valeurs foncières, puis finalement déplacement de populations.

Figure 5.20 : Concert et fête dans un logement de Saint-Henri, précédant l'éviction des occupants
Photographies : Gabriel NG (29/06/2013)

Les locaux de pratiques et les studios d'enregistrement : lieux de construction et de consolidation de communautés de musiciens

Le local de pratique ou d'enregistrement est le type de lieu qui a été le plus photographié par les musiciens participants. Plus précisément, parmi les 22 musiciens qui ont photographié ce type d'espace, 18 ont illustré leur propre local, qu'ils fréquentent à long terme et régulièrement, 3 autres

un espace qu'ils fréquentent ponctuellement, puis 2 le local de pratique d'autres musiciens[42]. Au total, 21 des 25 musiciens ont un local de répétition qu'ils occupent depuis longtemps et qu'ils partagent souvent avec d'autres musiciens. Pour les autres, 3 fréquentent ponctuellement un local pour la pratique et l'enregistrement, puis une autre pratique surtout à la maison, et fréquente ponctuellement un studio qui appartient à des amis. Ce type de lieu apparaît au total dans 123 photographies et 49 vidéos, ce qui correspond à un volume légèrement inférieur à celui des photographies de résidences.

Katie Moore explique son choix de répéter à la maison par le type de musique qu'elle crée. En effet, le country, le bluegrass et le folk sont des genres musicaux qui ne requièrent ni batterie ni amplification, ce qui lui permet de jouer sans produire des niveaux de bruits qui dérangeraient ses voisins. Gabriel NG, Conor Prendergast et Mitz Takahashi pratiquent eux la plupart du temps à la maison, fréquentant parfois un local de pratique facturé à l'heure (voir Figure 5.19). Conor Prendergast précise qu'il réalise même une partie de ses enregistrements à la maison grâce à un système sans amplification :

> Anytime I want to do anything loud, or drums, we just moved, but in that apartment, we couldn't do anything loud. So, any recording, I do at home, probably still at that apartment, it's like direct input, so no live amp or anything, just plugging the guitars or keyboards straight into the computer, and sometimes singing, sometimes vocal. But if we want to do drums or anything like that we usually go to this space. [...] I've been going off and on to that recording studio space since I moved here, the last five years or so. It's a by the hour rehearsal space. It's the cheapest in town, it's just handy, it's always easy to book. (Conor Prendergast)

De tels propos nous incitent à réfléchir sur l'impact potentiel des avancées technologiques non seulement sur la démocratisation de l'enregistrement et de la production musicale, mais également sur celui des lieux d'enregistrement.

[42] Un des musiciens a illustré à la fois son propre local de pratique et celui d'autres musiciens.

Figure 5.21 : Local de pratique à l'heure
Photographies : Conor Prendergast (20/06/2013)

À l'image des artistes visuels de Toronto (Bain 2004) et de Montréal (Bellavance et Latouche 2008), le studio occupe systématiquement une place centrale dans la création des musiciens. Bellavance et Latouche (2008) soulèvent à cet égard l'importance de la séparation fonctionnelle entre la résidence et l'atelier pour certains artistes, cette séparation servant à distinguer les professionnels des amateurs. Ils relèvent également la valeur pour ces derniers d'occuper un atelier dans un édifice reconnu par leurs pairs. Or, les musiciens ayant pris part à notre recherche n'ont pas eux de réticence quant au brouillage des frontières entre lieu de résidence et lieu de création. Plus encore, il leur est difficile d'identifier un lien entre l'occupation d'un studio dans un édifice reconnu et l'accession à un statut professionnel particulier. Le studio leur apparaît plutôt être le lieu de consolidation de communautés de musiciens, peu importe le type de bâtiment occupé. Les groupes de musiciens qui partagent un espace ou un bâtiment donné s'avèrent ainsi souvent le reflet de relations déjà établies lors de la fréquentation d'écoles de musique, de bars ou de lieux de spectacles, soit en vertu de collaborations musicales passées ou de relations plus personnelles, qui sont par la suite consolidées ou maintenues par la cohabitation au sein d'un même espace de création.

Par exemple, David Payant et Katie Moore fréquentent tous deux le Treatment Room (voir Figure 5.20), un studio d'enregistrement et local de pratique qu'ils fréquentent depuis plusieurs. Selon Katie Moore, qui l'a d'abord connu parce qu'il avait été créé par des amis musiciens, ce local a permis à plusieurs artistes de fortifier leurs relations avec d'autres, ce à la fois personnelles et professionnelles. Elle mentionne également qu'à ses débuts, le studio était caractérisé par un esprit

de collaboration et d'entraide, alors que plusieurs y expérimentaient et apprenaient à enregistrer. Le coût abordable de sa location et son fonctionnement flexible ont permis à plusieurs artistes d'y enregistrer à leurs débuts, malgré des moyens limités. David Payant, qui l'utilise également pour pratiquer (voir Figure 5.21), a forgé avec le temps des liens avec plusieurs musiciens qui y travaillent, dont Katie Moore et son réalisateur Warren Spicer, du groupe Plants and Animals. Alors que son premier contact avec les propriétaires était davantage professionnel, il a développé des relations plus intimes avec la communauté qui y est implantée et avec qui il partage des affinités musicales :

> C'est devenu, je dirais, l'épicentre d'une micro scène de musiciens qui se tenaient là, puis c'est là où tout le monde allait enregistrer leurs disques […] c'était un peu le noyau de toute une gang de monde que moi j'ai connue […] en 2005 ou quelque chose comme ça. Puis de fil en aiguille, c'est devenu mes amis, puis on a fait plein d'enregistrements dans ce building-là. Depuis quelques années, ça fonctionne comme studio, mais aussi comme local de répète, donc, je me trouve à répéter là avec un de mes groupes, un groupe qui s'appelle les Key Lites, on fait de la musique soul et R&B (David Payant) .

Matthew Woodley, autre membre de Plants and Animals, décrit de façon similaire le sentiment d'intimité et de familiarité qu'il entretient avec ce lieu fondé par des amis. Il affirme que bien que le cercle de musiciens qui y enregistrent se soit élargi, le sentiment d'y être chez lui est demeuré.

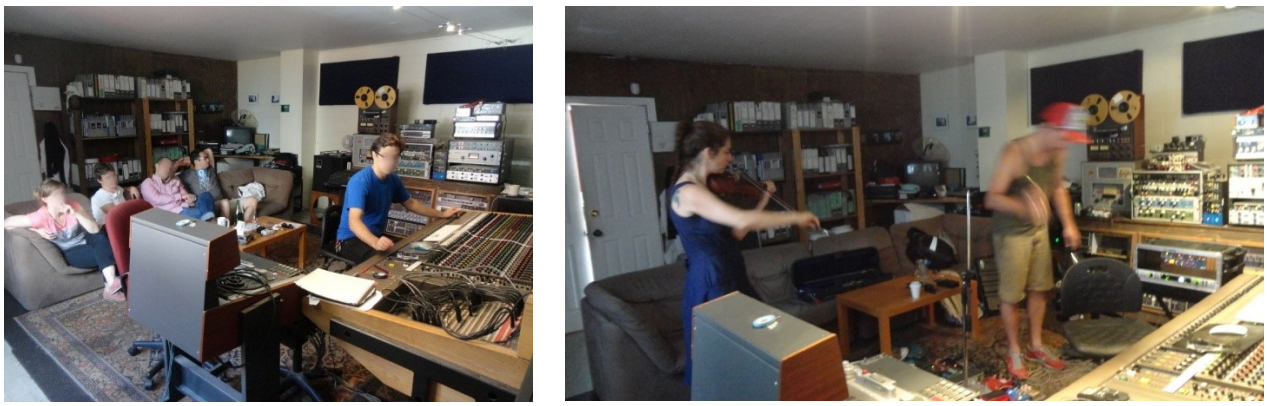


Figure 5.22 : Sessions d'enregistrement au studio Treatment Room
Photographies : David Payant (29/07/2013) et Katie Moore (18/07/2015)

Les expériences de Joseph Carré et de David Carriere illustrent aussi que ces lieux permettent à la fois de d'entretenir des liens existants et d'en créer de nouveaux. Pour le premier, le fait de pratiquer et d'enregistrer à La Traque témoigne du renforcement de la relation qu'il entretient avec les musiciens du groupe We Are Wolves, qu'il connait depuis qu'il est allé les voir en concert au Divan Orange, bar-spectacle situé sur le boulevard Saint-Laurent. Au moment de mener l'entretien avec lui, son groupe fréquentait le même local que les membres de We Are Wolves, et l'un d'entre eux se préparait même à réaliser leur album à venir. Joseph Carré formule de la façon suivante ce que ce lieu représente à ses yeux :

> C'est un repère. C'est vraiment un repère […] de la scène *underground*, puis non *underground*. […] Il y a quand même Malajube, Misteur Valaire, Les Breasts, We Are Wolves. Écoute, des gros noms juste en partant. […] Alors cet endroit-là je trouve que c'est une source d'inspiration profonde. On est très jeunes, on est un p'tit groupe qui vient d'arriver, émergent, [puis] dans le local on est dans la cour des grands. […] Ils riraient de moi à m'entendre dire ça, mais c'est la réaction qu'on a eue quand on est [arrivés], on a fait comme, "on a passé un autre step".

David Carriere raconte lui que lorsque son ancien groupe s'est séparé, il a créé son groupe actuel en s'associant à d'autres musiciens qui pratiquaient dans le même espace multifonctionnel, La Brique. Sentant des affinités musicales avec des gens qu'il entendait souvent jouer, il les a approchés et questionnés sur leur intérêt à démarrer un nouveau projet. Bien que La Brique ait dû fermer ses portes depuis la réalisation de notre collecte de données, les liens entre les musiciens qui ont fréquenté l'endroit demeurent.

Figure 5.23 : Rassemblements de musiciens dans des studios de pratique
Photographies : Joe Vulgaire (27/05/2013) et David Carriere (18/06/2013)

Jackson habite et co-gère pour sa part un local multi-fonctionnel qui sert d'espace de création, de studio d'enregistrement et de lieu de concert: « It's just kind of a DIY art space, sometimes people will come in, paint for a little bit, people will come in and just work on their music ». Il affirme qu'il est occupé par une communauté spécifique, et qu'en dehors des concerts et de quelques sessions d'enregistrement, il est occupé par un groupe de personnes précis:

> Most of the people involved are from the Atlantic provinces. [...] it's mostly people who moved from Halifax to Montreal at around the same time [...] but for the most part, the people that are actually closely involved in it, it is [fairly] tightly knit or, to chose a more negative word, insular group of people who have known each other for quite a long time, and are used to work together in that way. [...] Putting on shows that we hope have some sort of unified esthetic vision. And coming from a very... I guess, guitar rock oriented musical background, would be how I would summarize it.

D'une part, il est intéressant de souligner que la communauté qui occupe ce lieu est largement basée sur des liens entre artistes qui précèdent leur arrivée à Montréal. D'autre part, la nature insulaire de la communauté au sein de laquelle Jackson investit beaucoup de temps n'est pas représentative de l'ensemble des relations personnelles et musicales qu'il a développées au fil de sa vie montréalaise, à l'opposé considérablement plus étendues. Il relate en effet ses premières années à Montréal à fréquenter les quartiers de Rosemont et d'Hochelaga, à co-habiter avec le batteur de Duchess Says, un groupe appartenant à un tout autre cercle musical que la communauté

au sein de laquelle il s'investissait principalement lors de notre rencontre. Ses premières années à Montréal, marquées par une expérience à son avis inhabituelle pour un étudiant en littérature anglaise à l'Université McGill, lui ont conféré une large connaissance de Montréal. C'est toutefois au fur et à mesure que des amis originaires d'Halifax se sont installés à Montréal qu'il s'est de plus en plus impliqué au sein d'une communauté attachée à sa ville d'origine.

Si la façon qu'ont les musiciens de s'approprier différents lieux révèle un flou entre vie personnelle et professionnelle, la documentation des espaces de pratique recueillie souligne également un brouillage entre les différentes phases liées à la pratique musicale : création, répétition, enregistrement. En effet, comme mentionné au chapitre III, la démocratisation de la production musicale a amené plusieurs musiciens à prendre en charge de plus en plus d'aspects de leur carrière. Plusieurs lieux fréquentés régulièrement par les musiciens sont en fait des hybrides entre l'espace de répétition et le studio d'enregistrement. En commentant les photographies de ces lieux hybrides, les musiciens ont souligné que la possession d'équipement d'enregistrement leur permettait d'évoluer de façon plus autonome. Par exemple, Isabelle Ouimet explique le choix de son groupe de toujours occuper un local de pratique qui soit également doté d'un studio :

> En fait, c'est aussi une place où les gens viennent faire de la pré-production. C'est aussi un studio d'enregistrement. Donc, nous on est chanceux, parce qu'on peut pratiquer et s'enregistrer tout le temps. Le dernier local qu'on avait c'était comme ça, et ce local-là c'est comme ça aussi. On a pris la décision de toujours avoir un studio maison dans le local, comme ça, en période de création, on peut faire toute la pré-production en même temps que les pratiques. Pour nous qui sommes très occupés […], c'est comme une façon de rentabiliser notre temps au maximum. Aussi, on se sent plus chez nous quand vient le temps d'enregistrer, puis peut-être plus libres d'essayer des affaires, puis de pas être contraints par […] un facteur monétaire ou un facteur temps.

Jackson raconte que l'espace multi-fonctionnel qu'il a fondé avec d'autres artistes sert parfois à enregistrer les albums d'autres musiciens. Lui-même responsable de la pièce dédiée à l'enregistrement, il mentionne durant notre rencontre que jusqu'alors, ce sont presqu'uniquement des groupes locaux qui y avaient enregistré leurs albums, et principalement des groupes à la recherche d'une solution abordable pour l'enregistrement. Ses propos reflètent, tout comme ceux

de Conor Prendergast, que plusieurs musiciens choisissent d'enregistrer eux-mêmes plutôt que de faire appel aux services spécialisés de studios et/ou de réalisateurs d'album: « I mean, most bands don't even want to go into a studio at all anymore, they record themselves, so... bands are generally unwilling to travel to record, unless they have a real budget. And nobody who records with me has a real budget » (Jackson). Bien entendu, la qualité sonore des albums issus de tels processus varie, mais ces derniers illustrent les stratégies disponibles pour les artistes, variables selon leurs objectifs et moyens.

Marie-Eve Roy exprime elle aussi la liberté que le fait d'occuper leur propre loft doté d'équipements pour enregistrer leur musique a conféré à son groupe. L'espace déjà aménagé par un ami des Vulgaires Machins, ses membres ont ensuite pu profiter des équipements installés, économiser l'argent nécessaire à l'acquisition de telles installations et se consacrer plus rapidement à la musique. Si ce studio est l'endroit où le groupe a réalisé toutes les pré-productions de ses albums, il s'est souvent déplacé pour finaliser leur travail en un studio plus formel. Marie-Eve Roy explique en effet qu'ils ont enregistré dans une multitude de studios, situés à différents endroits :

> Il y [a un album] qu'on a fait au studio Victor à Montréal, qui est dans NDG, puis les autres on les a faits à Saint-Zénon, à New York. Il y a un autre studio à Montréal aussi où on est allés. Des fois on faisait la moitié à Montréal, la moitié à New York, avec un ami qui a un studio là-bas. C'est le réalisateur dans le fond, c'est Gus Van Go, qui était le chanteur de Me Mom & Morgentaler. On a tripé sur ce band là quand on a commencé, alors on a voulu travailler avec lui.

Figure 5.24 : Exemples d'intérieurs des studios visités par les artistes participants
Photographies: Caitlin Loney (21/06/2013), Marie-Eve Roy (08/08/2013),
Jackson (11/06/2013) et Jane Penny (12/06/2013)

Comme l'illustrent ces propos, les artistes complètent souvent l'enregistrement de leurs albums ailleurs que dans leurs propres locaux, c'est-à-dire dans des studios au fonctionnement plus normé et à la fonction plus spécialisée. Par exemple, Alexandre Arthur et son groupe Radio Radio ont partiellement enregistré quelques-uns de leurs albums en Nouvelle Écosse, province d'origine de certains membres. Les lieux choisis pour l'enregistrement peuvent donc refléter l'ancrage des musiciens à leurs communautés tant locales et d'adoption qu'originaires, illustrant par là la dynamique scalo-référentielle des scènes musicales de Peterson et Bennett (2004) pour qui les scènes locales localisées dans des villes spécifiques demeurent liées entre elles pour former des scènes translocales.

Si les studios montréalais plus spécialisés font partie de l'expérience de nos participants (Katie Moore et Ludovic Alarie étaient en processus d'enregistrement dans ce type d'endroit pendant la documentation de leurs pratiques), ces lieux n'ont pas été photographiés par ces derniers. Cela pourrait s'expliquer de différentes manières. D'abord, ces studios plus spécialisés servent uniquement à enregistrer, et ne sont pas utilisés, à l'instar d'autres lieux documentés par nos participants, à la pratique ou aux rassemblements plus informels entre musiciens. Ils se peut donc qu'ils y soient moins attachés. Également, visiter de tels studios est onéreux pour les artistes : ils doivent payer pour le temps qu'ils y passent, sans bénéficier de la flexibilité que leur offre les studios dirigés par leurs connaissances plus proches. Notons toutefois une exception à cette règle, l'Hotel 2 Tango photographié de l'extérieur par Frannie Holder. Commentant cette photographie, cette dernière soulignait que parfois, à travers les studios comme ce dernier ou le Breakglass Studio, soit des endroits témoignant pour les médias de la réputation de Montréal comme centre de musique indépendante, la rencontre humaine permet également celle d'univers musicaux distincts, évoluant autrement de façon parallèle :

> La musique, c'est plus que "ah je veux jouer tel genre de notes de tel style", c'est une rencontre humaine à la base. […] J'travaille tout le temps avec du monde du milieu franco […] Maintenant, j'ai rencontré le monde du Breakglass studio, du Hotel 2 Tango. Peter Peter, artiste francophone d'Audiogram, qui travaille avec Howard Billerman qui est super anglo, pour moi ça c'est nouveau, c'est signe de changement. Disons Jace Lasek qui est dans Besnard Lakes, c'est sûr que c'est drôle pour lui de travailler sur de la musique qui a été configurée dans un *frame* de pensée francophone, influencée par de la musique francophone. Je pense que ça peut être [vraiment] riche si ces deux scènes-là finissent par [se mélanger] (Frannie Holder).

En ce qui a trait à la forme et à la durabilité de l'ancrage dans le paysage montréalais des studios photographiés par les participants, mentionnons que 16 d'entre eux pratiquaient et enregistraient dans des immeubles à locaux multiples, partagés avec d'autres musiciens ou artistes, artisans et entrepreneurs de différentes disciplines. Par exemple, La Traque, où pratiquent Frannie Holder, Liu Kong Ha, Jocelyn Gagné, Joseph Carré, Isabelle Ouimet, Francis Mineau et Charles Blondeau, est un complexe qui abrite uniquement des locaux de musique, alors que Yann Godbout, Jane

Penny, David Carriere et Andy White occupent eux des bâtiments dont les locaux sont loués à des fins multiples (voir Figure 5.25). Certains de ces bâtiments sont d'anciens immeubles industriels aux abords des chemins de fer, notamment celui qui sépare le Plateau-Mont-Royal et Rosemont-La Petite-Patrie (tel que l'illustre également la Figure 5.8). Les 6 autres participants occupent plutôt des locaux dans des bâtiments isolés, souvent d'une échelle moindre, dans des constructions de seulement 2 ou 3 étages, voire des sous-sols de résidences (voir Figure 5.26).

Figure 5.25 : Bâtiments collectifs abritant des studios visités par les musiciens participants
Photographies : de Yann Godbout, Liu-Kong Ha, Andy White (×3) et Ludovic Alarie)

Figure 5.26 : Locaux de pratique isolés
Photographies : Conor Prendergast (20/06/2013) et Jessy Fuchs (06/06/2013)

Tel que mentionné précédemment, en s'installant dans ces espaces périphériques de pratique, certains participants peuvent être associés à la tendance à la réappropriation de bâtiments industriels à des fins artistiques documenté dans plusieurs villes (Zukin 1982, 1995; Raffin 1996; Grésillon 2008; Andres et Grésillon 2011). Plus spécifiquement, à Montréal, le cas des superstructures du secteur Saint-Viateur Est, où deux de nos participants ont respectivement un local de répétition et un atelier d'ébénisterie, a été particulièrement présent dans la presse et le débat public entourant la place des artistes dans la ville (Bergeron 2011, 2013; Paré 2011; Lalonde 2012; Doyon 2013; Charron 2014). Mentionnons toutefois que la présence de musiciens dans les bâtiments phares du secteur, situés aux 5445 et 5455 de la rue de Gaspé, n'est que peu mentionnée dans ces articles de presse. Notre observation documentaire a certes dégagé l'implication d'acteurs de la scène musicale indépendante dans certains conflits d'aménagement, mais ces derniers

concernaient principalement la cohabitation des lieux concerts avec les habitants des secteurs contigus puis l'affichage sur le mobilier urbain. La majorité des participants à notre étude laissaient donc peu de traces de leurs lieux de répétition, de création et d'enregistrement, que ce soit dans le débat public et dans le paysage urbain. Peut-être faut-il y lire, comme Bain, la tension entre la volonté des artistes de maintenir une présence dans l'espace urbain par l'occupation d'un studio et leur relative invisibilité aux yeux de l'ensemble des citadins :

> The studio communicates stability and permanence and it provides artists with a tangible spatial presence in the urban landscape. Ironically, the outward appearance of a workspace as viewed from the street can belie what is within, rendering the studio visible only to those in the know. Thus, although artistic spaces can be found if you know where to look, artists in their workspaces, if they are visible at all, are usually visible only to themselves and, perhaps, to a small circle of friends and acquaintances. (2004, 422)

Si les travaux de Bain (2004) comme de Bellavance et Latouche (2008) suggèrent que l'enjeu de la visibilité des artistes visuels dans la ville s'articule largement autour de l'atelier ou du studio, il semble se situer ailleurs pour les musiciens. En effet, leur présence dans le paysage urbain ne s'exprime ni de la même manière ni pour les mêmes raisons; leur reconnaissance émerge davantage des lieux de concert sur laquelle nous développerons sous peu.

Bien que les traces de mobilisation autour du maintien des studios de musiciens soient modestes dans le débat public, les propos de quelques artistes interviewés mettent en lumière une certaine précarité à cet égard.

> That's a very rare building. Like there's nothing like that in that area anymore. Plateau that far south. Like everything is... north. It's still really shitty, which is awesome. It's really important to have shitty space. Well for artists, just because you need affordable stuff, that you know, that's what, that's part of what made this city vibrant, and it's changing a lot because of real estate stuff. So that's a rare... it's a rare place. Not a lot of it left, and I hope it stays that way. [Someone is probably] going to buy it and turn it into condos. But until then, we're going to keep it going (voir Figure 5.27). (Laurel Sprengelmeyer)

Figure 5.27 : Atelier d'art et local de pratique
Photographie : Laurel Sprengelmeyer (08/08/2013)

Jessy Fuchs relate pour sa part le déplacement des bureaux de sa compagnie Slam Disques et de l'espace de répétition de son groupe Rouge Pompier de Griffintown vers Verdun. Avec la vente du bâtiment où étaient situés ses bureaux durant plusieurs années, il a dû quitter et a choisi de s'installer à Verdun, quartier où les tarifs de location étaient encore abordables. Bien qu'il soit le seul participant au sein de notre échantillon à avoir choisi de s'installer dans ce quartier, de plus en plus d'artistes l'occuperaient à son avis :

> Avec cette photo là je voulais aussi dire, je voulais préciser que le quartier où on était, c'est un quartier qui avait encore quelques rues commerciales comme ça où tu pouvais louer des locaux, pis réussir à faire du bruit, pis tout ça, mais faut expliquer aussi que c'est des quartiers qu'on peut dire qui sont *sketchs*. J'veux dire, quand t'arrives là, tu regardes, t'es pas sur le Plateau nécessairement on s'entend, fait que ça peut avoir l'air un peu… ça peut avoir l'air *weird*, sauf que c'est les seules places qui restent qui sont encore financièrement accessibles pour des musiciens qui n'ont pas d'argent. Tu peux plus aller pratiquer dans des quartiers qui se sont développés. Pis c'est pour ça qu'il y a justement un transfert des musiciens vers des quartiers comme Verdun, c'est que les quartiers comme Griffintown avant qui étaient remplis d'espaces comme ça, comme le nôtre, comme on avait pendant 10 ans, ça été rasé pour faire des condos de 22 étages flambant neufs qu'ils vendent à 3-400 000 chaque, donc ça fait un déplacement massif des musiciens (voir Figure 5.26, à droite).

D'autres musiciens ont également relevé l'incertitude liée à la disponibilité de locaux de qualité et abordables pour la répétition et l'enregistrement. Par exemple, lorsque nous avons mené les entretiens, Alexandre Arthur devait composer avec des fuites d'eau susceptibles d'endommager son matériel ainsi qu'avec des problèmes juridiques avec son propriétaire. David Payant, Katie Moore et Matthew Woodley ont quant à eux évoqué les différentes stratégies déployées par leur ami et propriétaire du studio Treatment Room pour pouvoir le garder ouvert : ouverture de l'espace à d'autres réalisateurs d'albums, conversion de l'étage inférieur en espace de répétition. Ils ont également souligné qu'il ne faisait pas de profit, mais que les solutions développées visaient simplement à ce que la communauté musicale en place puisse y poursuivre ses activités.

Les lieux de concerts : institutions, rencontre du public, signes dans le paysage

9 participants ont photographié ou filmé des lieux de concert, dont 6 qui jouaient dans un spectacle lors de la journée documentée. Les trois autres les ont fréquentés pour y travailler, pour aller y voir un concert, ou encore alors qu'ils faisaient du repérage pour un lancement d'album. Les musiciens y ont pris 152 photographies et enregistré 52 vidéos, soit un volume de documentation supérieur à celui des lieux de pratiques et d'enregistrement, pourtant photographiés par plus du double de participants. Ce nombre s'explique à notre avis par les longues heures passées dans de tels lieux lors des jours de concerts, qui impliquent une multitude d'étapes que les participants ont documenté de façon extensive : installation des instruments, tests de son, arrivée du public, spectacle souvent composé de plusieurs parties, avant et après spectacle dans les loges. Chacune de ces étapes inclut également divers acteurs (responsables de salles, techniciens, musiciens accompagnateurs, public) et espaces (scène, coulisses, loges), qui sont largement présentés en images (voir Figures 5.28, 5.29 et 5.30).

Notons encore que si ce type de lieu a été photographié par moins de participants car fréquentés de façon plus ponctuelle, les entretiens de réactivation ont révélé le rôle de référents largement partagés qui caractérisent certains d'entre eux. En fait, tous les ont décrits comme importants dans leur expérience comme musiciens. La documentation visuelle ainsi que les propos recueillis ont d'ailleurs permis de dégager plusieurs types de lieux de concert, distincts selon leurs vocations et

leur statut plus ou moins formel : les salles multidisciplinaires, les lieux de concerts officiels, les bars spectacles, puis finalement les lieux de concerts informels. Les lieux mentionnés et leur appartenance aux différents types dégagés sont groupés au tableau 5.1.

Conor Prendergast fait ainsi la distinction entre les différents types de salles de spectacles qu'il y a à Montréal:

> It's rather real, legit venues, bars, or it's the loft venue, which there's always been at least a couple since I've been here. Friendship Cove, they don't have shows anymore, they used to be the main loft I think. In terms of capacity, in terms of bars, there's definitely places that I think sound better, like, l'Esco, I think it's the best small venue [...] It's just a nice place to watch a band, it's kind of more intimate. Like a rehearsal or something like that? But then, I guess something like Sala which has a lot of shows, once you get up to something that's more like two hundred people, or two hundred and fifty people, the vibe sort of changes a lot. (Conor Prendergast)

Figure 5.28 : À La Brique, avant et après un concert de Tonstartssbandht
Photographies : Andy White (12/07/2013 et 13/07/2013)

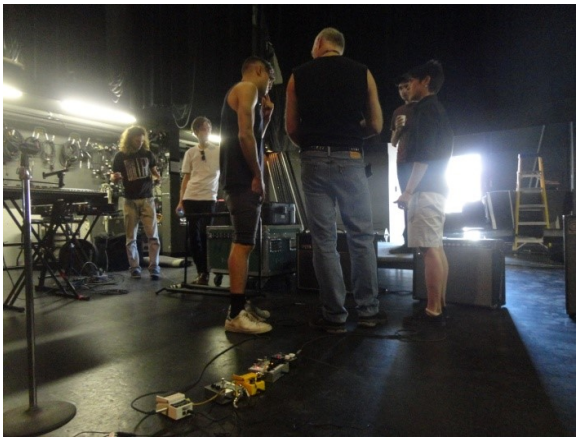


Figure 5.29 : Au Club Soda, test de son et loge avant le concert de Peter Peter
Photographies: Francis Mineau (20/06/2013)

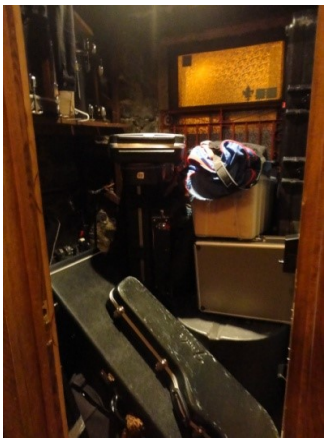
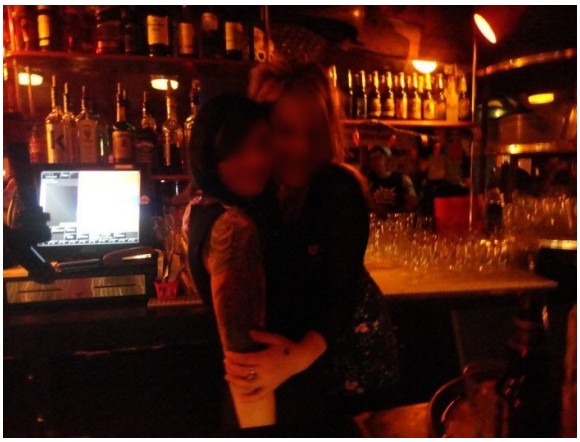



Figure 5.30 : Espace de rangement et gérantes du bar spectacle L'Escogriffe
Photographies : Jocelyn Gagné (01/06/2013)

Tableau 5.1 : Salles de concert mentionnées, classées par types et par nombre de mentions

Types	Nom de la salle	Nombre de mentions
Salles multidisciplinaires	Centre Phi	**3**
	Usine C	1
	Société des Arts Technologiques (SAT)	1
Lieux de concert officiels	Sala Rossa	**9**
	Il Motore[43]	**9**
	Club Soda	4
	Metropolis	3
	Cabaret du Mile-End[44]	3
	Spectrum	1

[43] Le Il Motore a depuis notre collecte de données changé de nom et s'appelle maintenant le Ritz P.D.B.

[44] Le Cabaret du Mile End a depuis notre collecte de données changé de nom et s'appelle maintenant le Théâtre Fairmount.

	Latulipe	1
	Club Lambi	1
Bars spectacles	Casa del Popolo	**14**
	L'Escogriffe	**9**
	Divan Orange	**9**
	Quai des Brumes	**8**
	Barfly	3
	Brasserie Beaubien	3
	Green Room	2
	Résonance Café	2
	Café Chaos	1
	Grumpy's	1
	Snack N Blues	1
Lieux de concert informels	La Brique	**5**
	Drones Club	**5**
	Bureaux d'Arbutus	2
	Death Church	2
	Lab Synthèse	2
	Friendship Cove	2
	Chérubins	1
	The Fall	1
	Nomad	1

Cela précisé, les salles multidisciplinaires forment le premier type de lieu de concert mentionné par nos participants. Bien intégrées au milieu formel de la culture, c'est la cohabitation en leur sein d'événements appartenant à différentes disciplines qui les distingue. Deux de nos participants (Jackson et Alexandre Arthur) présentaient, rappelons-le, un concert au Centre Phi durant leur journée de documentation. Tous deux y ont d'ailleurs joué durant *La semaine de huit jours*, événement multidisciplinaire organisé par la designer de mode Renata Morales qui avait pour l'occasion invité artistes visuels, designers, cinéastes et musiciens. Cet événement témoigne des relations des acteurs de la scène musicale avec des artistes d'autres disciplines. Il a également permis de réunir dans le même cadre des artistes provenant de pans de la scène musicale indépendante tout à fait différents : Jackson, associé à Fixture Records, compagnie de disque au fonctionnement informel, et fondateur d'un lieu de concert informel, puis Alexandre Arthur, qui avec son groupe Radio Radio était alors associé à Bonsound, une compagnie bien intégrée à l'industrie québécoise établie de la musique.

Liu-Kong Ha a pour sa part photographié l'Usine C avec les autres membres de son groupe Random Recipe, ce alors qu'ils cherchaient une salle pour effectuer le lancement de leur album *Kill the*

Hook. Si les concerts tenus au Centre Phi ont permis d'illustrer les ponts entre différentes disciplines artistiques, la visite du groupe à l'Usine C a pour sa part mis en lumière les frontières institutionnelles qui existent entre elles. En effet, Liu-Kong Ha soulève que si la location de l'Usine C, centre de création et de diffusion pluridisciplinaire, peut être abordable pour certaines compagnies de danse ou de théâtre, par exemple à travers les programmes de résidences artistiques, elle devient très coûteuse pour des musiciens comme eux, qui reçoivent du financement public peu adapté au soutien à la présentation de concerts dans des salles coûteuses en main d'œuvre et en technique.

Figure 5.31 : Salle de concert, salle d'exposition et loges au Centre Phi
Photographies : Jackson (11/06/2013)

La deuxième catégorie de lieux de concerts, regroupant elle aussi des lieux institutionnalisés, rassemble des salles dont la vocation est plus spécifiquement liée à la musique. Ces dernières

varient beaucoup en termes de capacité, le Métropolis pouvant accueillir 2 300 personnes et le Club Lambi un peu moins de 200. Deux de nos participants ont fréquenté ce type de salle lors de la documentation de leur quotidien : Francis Mineau, qui jouait de la batterie avec Peter Peter lors d'un concert donné au Club Soda dans le cadre des Francofolies, puis Frannie Holder, qui travaillait au bar du Cabaret du Mile End durant un spectacle présenté dans le cadre du festival Nuits d'Afriques (voir la Figure 5.32). Cette dernière décrit d'ailleurs une programmation variée en termes de genres musicaux pour cette salle, une programmation qui illustre à son avis que les visions de l'ancienne et de la nouvelle administration se chevauchent :

> C'est beaucoup Evenko, puis peut-être pas mal Blue Skies aussi, puis beaucoup de maisons de disques, ça fait que c'est beaucoup… Bonsound [va faire ses lancements] là, Simone Records, Audiogram, disons Forêt. J'ai vu Philippe Catherine la semaine passée, mais en fin de semaine, c'est le *Couscous comédie show*. Il y a aussi beaucoup de soirées Compa, parce que dans le temps c'était le Cola Note qui était vraiment plus world, alors le monde continue à associer la localisation à ça. Il y a un *booking* beaucoup plus actif [maintenant], puis, une administration qui cherche à aller chercher… à donner des deals soit aux maisons de disques, soit aux *bookers* pour rendre la salle attrayante.

À l'image des rappeurs auxquels s'est intéressé Blais (2009), les musiciens participant à notre recherche fréquentent et présentent donc des spectacles dans des salles où se produisent des artistes de multiples genres musicaux. Tout comme le Cabaret du Mile End, le Club Soda, le Metropolis, ou encore le Club Lambi se caractérisent par la diversité de leur programmation. Cette ouverture facilite selon nous le croisement des trajectoires des musiciens participants à notre recherche, ceux-ci appartenant majoritairement aux communautés linguistiques principales de Montréal (francophone et anglophone), et celles d'artistes ancrés dans d'autres langues et d'autres cultures musicales. Frannie Holder souligne à ce propos la façon distinctive de travailler du fondateur du Club Lambi, dont la programmation inclut à la fois musique indépendante et Compa. La place que les artistes de la scène indépendante y occupent varie toutefois au fil du temps : « De plus en plus ça se trouve à être juste des affaires africaines, world, ou haïtiennes parce que c'est leurs contacts personnels, du monde avec qui ils travaillent depuis longtemps, sauf qu'à la base [il y avait]

beaucoup de shows autant de *hardcore* avec Blue Skies, que de Pop Montréal, que des *bookers* indépendants ».

Certaines salles, dont les Sala Rossa et le Il Motore qui sont les plus souvent nommées dans la catégorie des lieux de concerts officiels, sont plus spécifiquement associées au mouvement de la musique indépendante. Notons d'abord, la Sala Rossa, fondée par des membres de Godspeed You! Black Emperor, qui se distinguaient encore au milieu des années 2010 par leur attachement aux valeurs de l'indépendance en musique[45]. Meyer Billircu et Brian Neuman, les co-fondateurs de la salle de spectacle Il Motore, n'avaient pas d'expérience en promotion de spectacle. Ainsi, et tel que souligné par Dunlevy (2005), au même titre que les fondateurs de compagnies de disques et de gérance, les fondateurs de la Sala Rossa et de Blue Skies Turn Black ont contribué à la création d'une scène indépendante multidimensionnelle à Montréal au tournant des années 2000 en lui offrant un lieu d'expression. Laurel Sprengelmeyer souligne comment ces salles s'inscrivent dans un écosystème de salles plus large, au sein duquel un musicien est appelé à naviguer au fur et à mesure que sa carrière ou ses projets atteignent différents stades de développement et niveaux de reconnaissance:

> I'm trying to think of the venues… Casa and Sala of course, and Il Motore, [...] same people own it, and they're really important for the emerging kind of scene, or of a certain type, a certain genre. And then also Cabaret du Mile End [...] and Metropolis, bigger and important too. But I think, [...] whenever we're working on a new project, it's like "Oh, I'll do that at Casa, or, Sala" [...]. It depends on where you're at at any given moment, but those are really great places to have, they're the most regular community places.

[45] En témoignent les portraits du groupe présentés par la presse écrite (Laurence 2000; Cantin 2002b), tout comme l'implication de ses fondateurs dans la tenue de tables rondes à ce sujet (édition 2015 du festival Pop Montréal,*The Politics of Independent Music : an Open Forum*), ou encore les choix politiques qu'ils opèrent dans l'organisation du festival Suoni Per Il Popolo, qui se distingue depuis sa fondation par l'absence de partenariats avec des compagnies multinationales. La description de la mission des salles de spectacles associées que sont la Sala Rossa, la Casa del Popolo et la Vitrola puis du Festival Suoni per Il Popolo suggère d'ailleurs l'engagement des acteurs qui les dirigent envers les valeurs de l'indépendance, et ce davantage qu'à l'*indie* ou au rock indépendant en tant que genre musical.

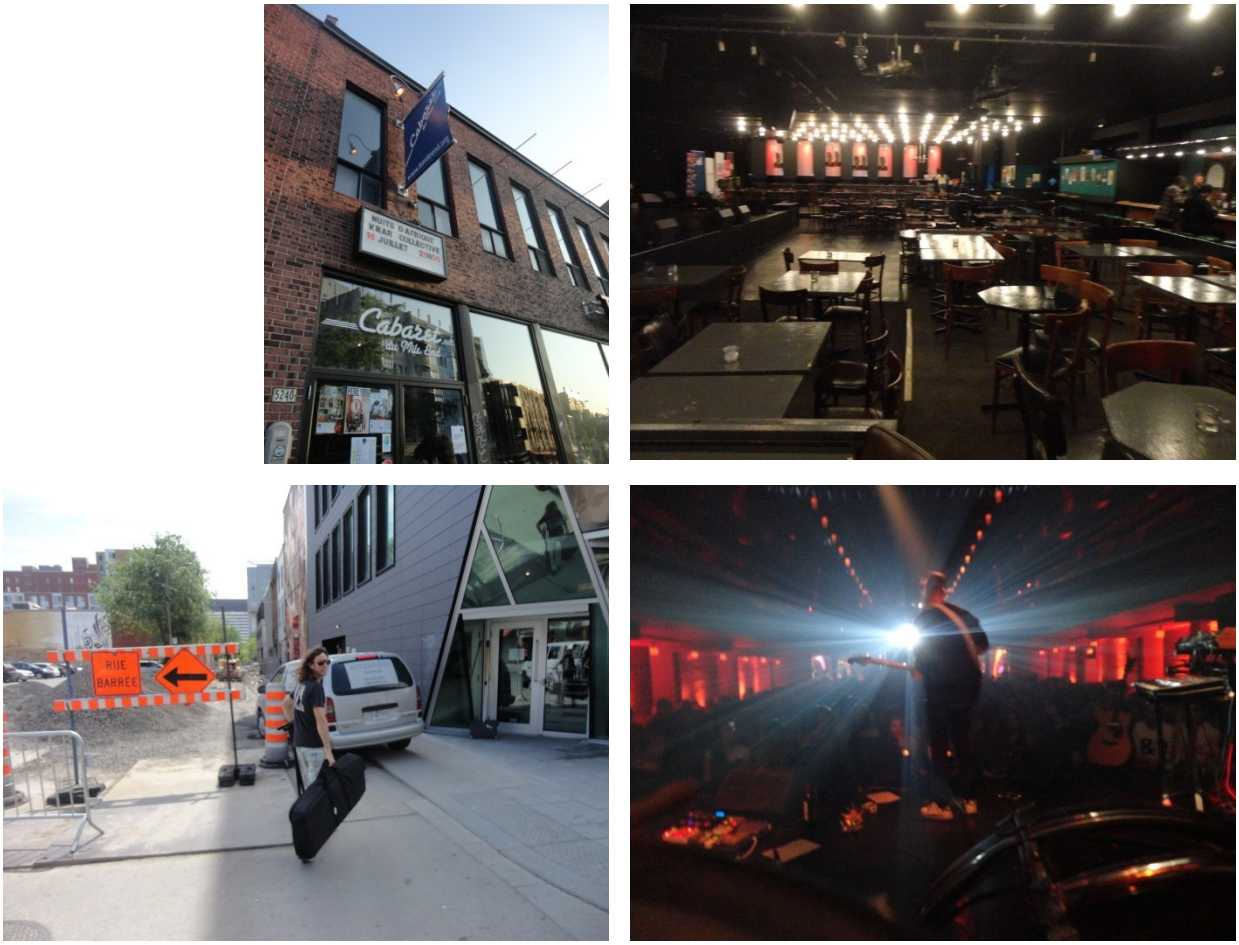


Figure 5.32 : Cabaret du Mile End (haut) et Club Soda (bas)
Photographies : Haut – Frannie Holder (16/07/2013) et bas – Francis Mineau (20/06/2013)

Les bars spectacles, ou les bars que certains promoteurs choisissent d'animer afin de leur donner une vocation musicale, forment la troisième catégorie de lieux de concerts. Trois participants à notre recherche les ont visités lors de leur documentation. Ces lieux se distinguent par le flou de leur statut, entre bar et lieu de spectacle. L'appartenance de certaines salles à la capacité équivalente à la deuxième ou à la troisième catégorie s'avère d'ailleurs ambigüe, et dépend de la place relative qu'y occupe la vocation de bar par rapport à celle de spectacle. Cette ambiguïté est difficilement compatible avec les balises bien définies par le zonage et l'attribution par la Ville de permis d'opération en fonction de l'usage. En effet, au gré de leurs évolutions, plusieurs salles de ce type ont été au centre de conflits de cohabitation avec leur voisinage, les amendes liées aux plaintes de bruit exerçant sur elles une pression financière susceptible d'entraîner leur fermeture. Ces mêmes plaintes ont souvent amené les pouvoirs municipaux à examiner de façon plus stricte la conformité

des activités de ces lieux, forçant certains à interrompre la présentation de concerts pour une période donnée. Ces conflits et fermetures temporaires ou permanentes sont bien couverts par la presse locale et ont souvent entraîné la mobilisation d'artistes et autres acteurs de la scène indépendante[46], solidaires avec les revendications de leurs opérateurs visant à les faire reconnaître comme véritables lieux de culture[47]. Notre recension documentaire (chapitre III) suggère qu'à partir de la moitié des années 2000, les articles faisant état de conflits impliquant des lieux fréquentés par la scène indépendante locale se sont multipliés, comme si au fil de la consolidation de cette dernière, elle devenait plus visible en s'inscrivant officiellement dans le paysage et dans les débats sur l'aménagement urbain montréalais. Ces conflits illustrent également que leur visibilité (et, comme nous le soulignions plus tôt, sur des artères montréalaises importantes) demande un effort, un engagement. Ainsi, comme le stipulent Leach et Haunss, sa présence dans le paysage serait source de conflit pour la scène, entraînant « a physical struggle over territory » (2009, 260).

[46] Notamment, voir sur les conflits du genre impliquant La Casa del Popolo, le Main Hall/Green Room et le Cagibi : Robillard Laveaux 2009b; Équipe Web du Voir 2009a, sur la fermeture du Zoobizarre : L'équipe Web du Voir 2009b, sur les plaintes de bruits relatives à la tenue de soirées de musique électronique à la SAT : Équipe Web du Voir 2010a, Doyon 2010; sur les plaintes et le règlement sur le bruit dans l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal : Nicoud 2010, et finalement sur le conflit et la mobilisation autour de la menace de fermeture du Divan Orange à la suite de la réception de nombreuses amendes pour plaintes de bruit : Papineau 2014, Baz 2014; Ledoux 2015).

[47] Notons à cet effet la création de l'APLAS – l'Association des Petits Lieux d'Art et de Spectacle, qui vise notamment à faire reconnaître la vocation culturelle de nombreux petits lieux de diffusion dont la vocation se situe à mi-chemin entre le bar et la salle de spectacle (voir Péloquin 2012; Campbell 2013).

Figure 5.33 : Extérieur et intérieur de L'Escogriffe (haut) et du Quai des Brumes (bas), rue Saint-Denis, au coin de l'Avenue du Mont-Royal
Photographies : Jocelyn Gagné (haut) et Joseph Carré et Charles Blondeau (bas)

Si la permanence dans le paysage montréalais de ces bars spectacle est incertaine[48], les participants à notre recherche ont été nombreux à soulever leur importance dans leur parcours de musiciens.

> Casa del Popolo, Divan Orange, Barfly. Those were places where you could play for free. And I think it's the main reason why my friends and I played there, I mean now I understand, if you're playing to a bigger crowd and you're gonna make money, you have to pay the venue, but when you're not really going to make money, cause you're just a small band, and just your friends are going to come... It makes sense to play places that are free. I just think that was a big... especially the Casa that was a big, when that opened, and they

[48] La recension d'articles de journaux locaux a révélé qu'au cours de la période documentée (1995-2013), de nombreux lieux de concerts ont fermé, illustrant la nature souvent éphémère de tels lieux. Une cartographie des lieux recensés est présentée en Annexe 8.

> were nice to you [...] They didn't think that musicians were losers, it made a big difference, and I think that's why lots of people went to those places and met people and... just this different concept that music could be, you know, really, you can make it and have a good time, and... same with the venue on Van Horne that Godspeed owned for a while, people came from out of town and would play there, it wasn't like another, you know, annoying venue. Where there were security guards that were looking to kick you out, and stuff like that. So those places are important (Katie Moore).

En plus de leur accessibilité, ces bars spectacle constituent d'importants lieux de rencontre. Nombreux sont en effet les participants qui les ont décrits comme des endroits où se sont développées de multiples relations avec d'autres musiciens et acteurs de la scène musicale :

> Toutes les sorties, justement au Quai, c'est pas mal tout le temps là, […] ça a tellement permis de faire des contacts, […] ne serait-ce que des soundmen, "heille, veux-tu être notre soundman en tournée", […] des bands avec qui jouer aussi, aller voir des bands, après ça tu peux leur demander, "ça te tente tu de jouer avec nous" […] La musique, si t'as jamais de contact avec les gens, tu peux te faire connaître par internet tout ça, mais… si tu veux t'établir à Montréal, établir ton band, j'pense que c'est [la bonne place où être]. Ça puis, du côté anglo, tu vas avoir la Casa pis la Sala, le Il Motore, et tout ça. […] c'est sûr que je généralise là, mais c'est sûr que ça aide, vraiment. En fait c'est comme nécessaire j'te dirais (Sabrina Halde).

De façon similaire, Charles Blondeau affirme que le Quai des Brumes a joué un rôle central dans le développement de relations utiles à sa carrière musicale, et qu'il s'agit selon lui de l'endroit où il a développé le plus de contacts. À l'instar de Sabrina Halde, il croit que pour travailler dans le domaine musical, il est nécessaire de fréquenter de tels lieux pour y développer un réseau de contacts, y exposer son travail aux autres musiciens de la ville, et également pour y voir et entendre celui des autres. Plus d'une vingtaine de nos participants ont ainsi évoqué le rôle structurant de lieux de ce type dans leur cheminement. Matthew Woodley mentionne à cet effet le Snack & Blues: « j'y vais parce que… my network, my friends are often musicians, connected to the music scene, and… there's live music there, and it's a place that I go and there's often other musicians that just hang around with one another ». Mitz Takahashi évoque lui la Casa del Popolo, car il est possible

de s'y présenter à l'improviste et d'y trouver des amis ou connaissances participant à un concert : « if you show up somewhere, Casa or something, you can find a show, somebody playing ». Andy White précise que ce même lieu, où il a donné et assisté à de nombreux spectacles, et où il a aussi travaillé, se distingue par la variété de ses sous-univers musicaux: « there's a lot of people who pass through there every day that are part of dozens of musical circles in the city ». Enfin, Frannie Holder souligne qu'après avoir été en contact principalement avec les musiciens fréquentant le Quai des Brumes durant plusieurs années (où elle est d'ailleurs montée sur scène pour la première fois), elle côtoie de nouvelles personnes au bar où elle travaille, le Notre-Dame-des-Quilles, depuis les dernières années et que sa façon d'imaginer ses potentielles collaborations musicales s'est conséquemment transformée.

De tels compte rendus de lieux où les musiciens vont à la fois pour voir et être vus traduisent de multiples conceptions de la notion de scène développées dans la recherche universitaire. Elles renvoient d'abord à la théâtralité, centrale dans les réflexions de Blum, pour qui au sein de la scène, chacun est à la fois acteur et spectateur, « doing seeing and being seen » (2001, 10). À l'instar des travaux de Straw (2001), de Marchessault (2001), de Leach et Haussn (2009) et de Silver et *al.* (2010), elles convoquent également l'idée de lieux hybridés. Les bars spectacles participent en effet à la fois à la vie nocturne et à la vie culturelle, et des pratiques à la frontière entre travail, relations personnelles et sociabilité urbaine s'y observent. Ils constituent pour plusieurs musiciens le cadre des premiers contacts avec un milieu musical avec lequel ils sont d'abord peu familiers, une porte d'entrée vers différents sous-univers. Comme Leach et Haussn (2009) le soulignent à propos des mouvements sociaux, ce type de lieux où se croisent des individus jouant un rôle actif ou pas qui y sont intéressés, voire attachés, s'avère une composante essentielle des scènes, tout comme un des facteurs assurant leur longévité. Straw avance même que si l'émergence de nouvelles scènes est le reflet des changements dans les goûts et pratiques culturelles, les empreintes de ces dernières sur le territoire leur confèrent une certaine inertie, prolongeant leur durée de vie: « Subcultures with special interests […] deposit artefacts and produce spaces throughout the city in ways which give these scenes traction, slowing their dissolution or obsolescence » (2001, 255). À notre sens, parmi les endroits fréquentés par les musiciens, les lieux de spectacle, et surtout les bars spectacles et les lieux de concert officiels pratiqués plus exclusivement par la scène indépendante, jouent

particulièrement ce rôle. En effet, ces lieux, partagés par les représentants des différents sous-univers qui la composent, deviennent des hauts-lieux à petite échelle pour ceux et celles qui les fréquentent, que ce soit les musiciens qui y jouent ou vont y écouter leurs amis, ou encore les spectateurs attachés à ces lieux. Référentiels, ils deviennent des lieux où s'ancre et se structure leur appartenance à la scène musicale indépendante, des véritables lieux d'identification. Nous reviendrons tout particulièrement sur ce rôle et cette désignation au chapitre VII.

Si ces lieux, comme tous ceux présentés précédemment, sont transformés par les musiciens et autres acteurs de la scène musicale indépendante en fonction de leur usage, afin de s'y reconnaître compte tenu du sens qu'ils leur prêtent, ils sont distingués par nos participants compte tenu de la manière dont ils ont également fait l'objet de ce que Karrhölm (2007) appelle les associations territoriales, qui consistent à associer, de l'extérieur, certains lieux à des groupes sociaux spécifiques. Ces associations, qui concernent l'échelle de la communauté ou du collectif plutôt que celle de la relation entre individu et lieu, constituent en fait une autre manifestation des processus imbriqués appropriation/transformation/identification par lesquelles ils sont en relation avec les lieux, mieux LEURS lieux. Les artistes interviewés, en se déplaçant d'un établissement à l'autre, se sentent tantôt en un lieu familier, tantôt en un lieu de découverte et de rencontre avec l'autre. Ils se situent ainsi par rapport à ces multiples lieux de la ville de façon similaire à celle de Sunny Duval qui, en 2004 et 2005, écrivait une série de chroniques pour *La Presse* voulant illustrer le quotidien sous-terrain d'un musicien rock à Montréal. L'auteur et musicien y relatait, d'une part, un spectacle que donnait son groupe - Les Breastfeeders - à l'Escogriffe, leur bar préféré : « comme si on jouait dans not'sous-sol, chez nous, mais avec 80 amis tassés, avec juste assez d'espace entre eux pour se renverser d'la bière dessus sans s'piler s'es pieds » (Duval 2005a, LP2-4) et, d'autre part, une soirée au Barfly, où il a vécu une expérience inconnue, dont il débute le compte rendu ainsi :

> J'ai commencé à m't'nir dans des bars bilingues. Après 10 ans dans c'te Vieille Ville, i'était temps. Temps que j'me réveille. J'l'ai toujours dit, c'est bin beau, protéger sa langue, mais arrive un moment ou i faut la faire aller sur d'aut' trottoirs. L'user différemment. Par le côté. Ici, plein d'mots courent les rues, j'veux les connaître. Direction: la rue principale, la St-

> Lorange. J'ai déjà joué sur c'te rue-là. D'la guitare dans des bars, des salles, une vingtaine de fois. Mais croiser des mots *live*, moins souvent (Duval 2005b, LP2-6).

Les musiciens de notre échantillon font référence à ces deux types de bars spectacles. En témoignent par exemple les descriptions contrastées que fait de l'Escogriffe Jocelyn Gagné, qui y travaille depuis 15 ans : « L'Esco c'est comme plus p'tite place, plus familiale eh… pas familiale mais t'sais, c'est toute des *chumés*. Tu rentres pis t'sais, tu peux jaser avec n'importe qui », et un autre participant qui fréquente l'endroit de façon ponctuelle : « c'est plus la scène garage, punk, rock n'roll, c'est pas le même genre de monde là […] quand je vais à l'Esco je me sens pas tant que ça à ma place là, parce que c'est… c'est une autre gang de personnes, c'est un autre *crowd*, ils ont leur petit cercle fermé aussi ». Alors que, tel qu'évoqué précédemment, Mitz Takahashi et Andy White se sentent en terrain familier losqu'ils visitent la Casa del Popolo, d'autres décrivent l'endroit autrement : « Ça c'est comme un peu plus froid […] t'sais, c'est moins gros party, mais […] t'sais la petite salle, ça permet une bonne écoute. […] Puis, ouais la différence c'est ça, peut-être que c'est parce qu'on connaît moins la place ». Si le Quai des Brumes représente une « deuxième maison » pour certains, ou comme le décrit Sabrina Halde, un lieu où « tu peux jaser avec le monde, mon Dieu le Quai, le Quai c'est… [un] trou noir, t'es comme aspiré là pis tu sors pus jamais », d'autres peuvent se sentir exclus du cercle de personnes qui s'y sentent chez elles lorsqu'elles le visitent.

La dernière catégorie de lieux de concerts est désignée de multiples façons par les musiciens : *loft shows*, *DIY venues*, *venues* illégales, etc. (voir Figure 5.34). Parmi tous les lieux de spectacles mentionnés, ils sont les moins visibles, ce autant dans le paysage montréalais que dans les médias. Leur logique de localisation ressemble d'ailleurs davantage à celle des studios de pratique et d'enregistrement qu'à celle des autres lieux de spectacles, puisque moins présents sur les artères commerciales importantes de Montréal. Aucun affichage extérieur visible sur rue n'annonce leur présence, et le partage d'informations dans les médias et sur les réseaux sociaux concernant leur localisation et leur nom est plus sensible. Il en existe certes quelques traces, mais les musiciens et les responsables de ces lieux prennent généralement des précautions quant à leur diffusion car, tout comme dans le cas de certains bars spectacles, certaines communautés musicales spécifiques y sont bien ancrées et on veut que cela soit préservé. Cela dit, ces lieux se distinguent par leur nature plus

éphémère et par l'expérience moins officialisée qu'ils proposent, libérés qu'ils sont des habituelles contraintes des lieux plus formels. Également, en raison de la liberté qu'ils offrent, ce sont souvent des musiciens qui à la fois y pratiquent, y présentent et y organisent des concerts:

> It's ususally just easier, or funner to do shows at the illegal venues, because, people come and bring their own drinks, and it's like a little more relaxed, I guess. [...] more intimate or like more wild or whatever. I don't know. People love to party, and so... if you have people coming to your show, you have to allow them to... get kind of loose, whereas if you're at a nice thing, you're like... drinks are more expensive, there's like security, and if you give people, I think if you give them a little slack, they have more fun. (Andy White)

Joseph Carré et Jane Penny soulignent eux que les activités y sont souvent interrompues par des interventions policières, que ce soit en raison de plaintes de bruit répétées ou de la tenue d'activités illégales.

Moins visibles dans le paysage, la portée de ces lieux et les réseaux dans lesquels ils s'inscrivent n'est pas pour autant limitée à l'échelle montréalaise. Andy White et Jackson, participant à l'organisation de concerts dans deux lofts multifonctionnels différents, révèlent en effet les réseaux qui existent entre musiciens impliqués dans le même type de lieu dans plusieurs villes du Canada et des États-Unis. Andy White, originaire d'Orlando en Floride, forme un groupe avec son frère qui au moment de réaliser l'entretien de réactivation habitait New York. Il explique donc que tous les deux effectuent beaucoup d'allers retours entre les deux villes, et que pour cette raison ils ont beaucoup d'amis dans chacune d'elles. Puisqu'il organise le jour de sa documentation un concert auquel prend part un groupe de Baltimore, nous lui avons demandé s'il invitait souvent des groupes états-uniens à prendre part à de tels événements. À travers sa réponse, c'est un réseau de villes de la Côte Est qui se dessine :

> Totally. All the time. As often as I can. I try to... I don't want to make it too regular of a business for me, because it can be stressful to do it too often, but it's really fun to have your friends come, so as often as I can comfortably, I bring bands from... usually just the North East. New York, Rhode Island, maybe Pennsylvania, Boston or something, I'll bring them to Montreal. Or if someone is just on tour, passing through Canada, I'll make sure they come to Montreal.

Nous l'avons ensuite interrogé sur les relations entre le milieu de la musique à Montréal et celui des États-Unis, ce qui l'a amené à réfléchir sur la représentation de Montréal que détiennent les artistes états-uniens :

> Say... New York City, bands move there, people go there and play shows to be discovered, and have their music legitimized financially and publicly, but it definitely has the same kind of vibe than New York in the sense that there's a lot of people here who all make music. And if you're from the States, you don't go to Montreal to make it. It's not like some producer is going to discover you and make you really famous when you're in Montreal, but you go to Montreal because you meet people who are really friendly and open, and have a lot of friends, and when you tap into that network of people, it kind of opens you up and frees you up and allows you to do things… more like DIY, singularly creative, as opposed to in New York when you try to find a manager, a PR agent or something. I feel like Montreal has more of a stronger personal network.

Si ces propos rejoignent ceux de certains fondateurs de compagnies de disques et de gérance présentés au chapitre IV pour qui Montréal est plutôt périphérique au sein de l'industrie de la musique nord-américaine, ils mettent également en lumière que les réseaux entre acteurs de villes différentes ne se développent pas uniquement au niveau industriel, mais aussi entre communautés de musiciens d'origines diverses. Jackson, alors qu'il explique comment il décide des groupes qui joueront dans l'espace multifonctionnel tenu par ses amis et lui, souligne également l'existence de tels réseaux:

> It's mostly through knowing people already. It's actually quite rare that I'll do a show for someone that we don't know at all, either through reputation, if it's a band from another city, cause a lot of the times it'll be bands that are on tour from somewhere in the US, or Canada, probably more frequently the US, often bands from New York, and we'll know about them at least through reputation or through having listened to them or whatever. And local bands, [...] you wind up knowing most of the bands, it's kind of inevitable [...] A lot of the headlining bands will be from the US. Either they'll hear about us through mutual contacts, very rarely will we contact them. Although sometimes… one of my favorite bands from San Francisco, it's this band called Grass Widow, I definitely contacted them, because

> I really wanted them to play [...] But more often it's mutual connection. Friends in common from having gone on tour in the States quite a bit.

Conor Prendergast fait référence au même type de liens entre artistes de différentes villes en indiquant que le Friendship Cove, co-fondé par des membres du groupe montréalais Miracle Fortress et à son avis le principal lieu de concert informel à Montréal durant plusieurs années jusqu'à sa fermeture en 2010, a souvent reçu des groupes en tournée pan-canadienne ou pan-nord-américaine. David Carriere relate lui avoir visité des salles de ce type lors de tournées aux États-Unis, et la description de son expérience illustre aussi l'existence de réseaux de musiciens à l'échelle nord-américaine, et ce même pour les communautés moins intégrées à un réseau formel de salles et de production de concerts: « When you're on tour, playing shows in a place like St.Louis, you show up at some loft space, or a venue, and all these people are dressed the same, they look really weird. I guess this is alternate reality people. If I lived in St.Louis maybe I'd be their friend. And play their wacky music ».

Le documentaire *Montreal Underground* (Bossa 2013) confirme cela. Il raconte en effet une tournée au Nord-Est des États-Unis des groupes montréalais Crabes et Leamers, notamment un de leurs arrêts pour un concert dans le sous-sol d'une maison de Allston, Massachussets. Si comme mentionné par un membre de l'auditoire interviewé dans ce documentaire, ce type d'événement n'est pas annoncé publiquement et donc peu visible dans l'espace urbain, il demeure que de tels lieux sont bien ancrés et affichés à travers des réseaux d'artistes étendus spatialement qui partagent des affinités musicales. Ils font donc partie pour eux d'une spatialité musicale commune, l'importance de ces lieux reposant surtout sur la musique qui peut y être créée et diffusée. C'est en effet une communauté de traits similaires liés aux conditions de création et de diffusion que ces lieux permettent, davantage que les traits de l'environnement spécifique local, qui permet le développement de ces réseaux.

C'est entre autres à travers ces réseaux que Montréal est liée à différentes villes canadiennes et états-uniennes. Il convient toutefois de s'interroger sur la relation qu'entretiennent ces salles avec les villes où elles sont situées, puisqu'elles n'affichent pas officiellement leur usage de ces territoires et le développement de lieux riches en signification pour les personnes qui les

fréquentent (*thick places* selon la terminologie proposée par Duff 2010). Ainsi, ce n'est plus tant Montréal comme vaste entité socio-géographique, mais plutôt LE Montréal des musiciens et du cercle circonscrit de spectateurs dont il est ici question. C'est dire qu'il est possible que l'originalité de la scène musicale indépendante de Montréal émane certes pour partie de son environnement socio-territorial, mais d'abord et avant tout de ce qu'elle permet aux artisans de cette scène d'y prendre leur essor, quitte à y superposer des circuits parallèles hyper-locaux, invisibles ou « en pointillé » en vertu de liens avec des communautés et leurs lieux similaires.

Il serait à notre avis inexact d'affirmer pour autant que les musiciens de la scène indépendante montréalaise choisissent de se désengager de la ville dans laquelle ils vivent. Si nous reviendrons sur cet aspect plus en profondeur dans les sous-sections suivantes, soulignons pour l'instant que la documentation fournie par les musiciens participant à notre recherche suggère une relation plus complexe, ce en vertu d'une charge scalo-référentielle plus fine et ramifiée qu'anticipée. Bien que certains réalisent la plupart de leur activité musicale sans réelle visibilité dans le paysage, la plupart fréquentent tantôt des lieux visibles, tantôt d'autres plus cachés, bénéficiant des avantages que chacun de ces types confèrent en fonction de la nature et du sens de leurs différentes pratiques.

Figure 5.34 : Salles de concert informelles
Photographies : Gabriel NG (30/06/2013) et Jackson (11/06/2013)

Bars et restaurants : lieux de travail et de sociabilité

À l'instar des bars spectacles, certains bars et restaurants correspondent à des lieux hybrides (Straw 2001; Leach et Haussn 2009). Toutefois, plutôt que les performances, ce sont d'autres aspects du travail quotidien des musiciens qui s'effectuent dans des lieux types de la sociabilité et de la vie urbaine. Si ce type de lieux a été moins souligné par nos participants (10 participants en ont capté un total de 42 photographies et 6 vidéos), la façon qu'ils ont eu de nous décrire l'usage qu'ils en font correspond aux définitions de la scène développées sur les mouvements culturels et sociaux sur le développement des villes. D'abord, à l'instar des descriptions des lieux de pratiques d'artistes et d'artisans du Mile End proposées par Rantisi et Leslie (2010), plusieurs les présentent à la fois comme des lieux de réunions, de travail, de réseautage et de sociabilité. À cet égard, la Figure 5.35 présente une séance de travail de Caitlin Loney avec l'autre membre fondateur de son groupe Freelove Fenner au Restaurant Bagel Etc., séance durant laquelle ils discutent des éléments à finaliser jusqu'à la sortie de leur album à paraître, ainsi qu'une séance d'écriture par Sabrina Halde, au Café Cagibi. De façon similaire, Mitz Takahashi décrit le Nouveau Palais comme un lieu où il travaille en tant que DJ, mais également où se déroulent de multiples rencontres impromptues avec musiciens et amis, ou encore des réunions avec les directeurs de Fixture Records, l'étiquette de disques de son groupe Mavo.

Ces bars et restaurants, notamment en raison de leur logique de localisation qui s'apparente, rappelons-le, à celle des lieux de spectacles – c'est-à-dire sur des artères commerciales importantes – rendent visible les musiciens dans le paysage montréalais. Silver et *al.* (2010) ou Lloyd (2002, 2004) suggèrent que, par leur présence en ces types de lieu et donc en vertu de leur association avec un certain mode de vie, ils contribuent à conférer une signification culturelle à ces endroits. Travailler, manger, prendre un café en public revêtirait alors un sens particulier, devenant des manifestations du caractère scénique de la ville (Blum 2001). Caitlin Loney, dans sa description du Café Olimpico, où elle rencontre durant sa journée documentée des amis qui reviennent d'une longue tournée, avance toutefois que si la présence de musiciens dans certains cafés du Mile End fait partie d'un récit du quartier en tant que noyau culturel, ce n'est pas pour cette raison qu'elle

choisit de le fréquenter. À notre sens, elle exprime du même coup une réticence face à à cette représentation du quartier, souhaitant plutôt donner elle-même un sens à ses pratiques :

> It's one of the classic Montreal Italian coffee places. It's not pretentious or anything. Even though [...], you know, Social Club and Olimpico, [...] when they're talking about Mile End as this cultural mecca, those places are very central. And yeah, I guess you see musicians that are... kind of, well known or something. But that wouldn't be why I go there. I mean it's the coffee. But it is definitely part of the neighbourhood, yeah.

Figure 5.35 : Restaurant et café comme lieux de travail
Photographies : Caitlin Loney (21/06/2013) et Sabrina Halde (27/06/2013)

Autres lieux du quotidien : commerces divers, moyens de transport, espaces de bureau

Nous avons dégagé trois autres types de lieux photographiés et filmés par nos participants lors la documentation de leurs pratiques : des commerces divers (8 participants en ont capté au total 27 photographies et 3 vidéos), des moyens de transports (11 participants, 38 photographies, 13 vidéos), ainsi que des espaces de bureau (9 participants, 36 photographies, 14 vidéos). Ce volume total d'images et de vidéos ainsi que les propos recueillis lors des entrevues de réactivation illustre l'importance moindre que ces derniers revêtent pour les musiciens rencontrés. En effet, les descriptions proposées sont moins riches et moins porteuses de thèmes importants. Notons tout de même que parmi les commerces visités, les disquaires et magasins de musique (voir Figure 5.36) ont tenu la place la plus importante, plusieurs participants soulignant d'ailleurs qu'ils connaissaient

des musiciens qui y travaillaient pour tirer des revenus supplémentaires à leur pratique musicale, les photographiant lorsqu'ils les y croisaient par hasard. Certains participants ont également documenté leur visite à l'imprimeur pour aller récupérer des pochettes de disques, au bureau de poste pour l'envoi d'un contrat, ou encore au guichet automatique pour le dépôt d'un cachet. Cette documentation tierce illustre encore les multiples tâches connexes qu'ils ont à accomplir dans leur rôle de musicien.

En ce qui a trait aux moyens de transport, les artistes nous ont expliqué avoir voulu illustrer leur façon de se déplacer : en autobus, en métro, à vélo. Certains ont pour cela filmé des trajets en plus de lieux fixes, et ont même parfois commenté l'environnement qui les entourait, sinon les tâches qu'ils s'apprêtaient à accomplir. Les participants se sont également arrêtés dans des espaces de bureau divers : bureaux de Nomad, espace de travail partagé où s'est déroulé une conférence de presse pour le Festival de Musique Émergente en Abitibi-Témiscamingue (FMEAT), bureaux d'Ambiances Ambiguës et de Preste, compagnies de musique, bureau du gérant d'un des participants, bureaux de Radio-Canada, pour une réunion de préparation d'un vidéoclip. La documentation de ces espaces renvoie tantôt aux emplois parallèles des artistes, et tantôt à leurs liens avec des compagnies de l'industrie de la musique montréalaise.

Figure 5.36 : Amis des participants dans une boutique d'équipement sonore et chez un disquaire
Photographies : Yann Godbout (24/05/2013) et Mitz Takahashi (15/06/2013)

CHAPITRE VI. LES TRAJECTOIRES MONTRÉALAISES DES MUSICIENS : TERRITORIALISATION PAR LES QUARTIERS, TROUVER SA PLACE DANS LA VILLE

Introduction

Au fil des entretiens de réactivation, les participants rencontrés ont non seulement mentionné les lieux particulièrement visés et investis par leurs pratiques cités dans le chapitre précédent, mais ont aussi abordé leur expérience et leurs représentations de certains quartiers. Ils l'ont fait en commentant l'étendue de leurs parcours et des photographies de leurs déplacements, entre les lieux auxquels ils prêtent une intensité de sens particulière. Il appert ainsi que c'est à différentes échelles et selon différents référentiels que les artistes évoluent au sein de lieux plus ou moins visibles dans le paysage. Les rôles différenciés des quartiers de la scène musicale indépendante qui se dégagent des lieux fréquentés par les musiciens interviewés et de leurs trajectoires se sont manifestés à la fois par les logiques et localisation des divers types de lieux investis et par les représentations qu'ils en ont et s'en font.

Au fur et à mesure que les participants ont commenté leur matériel visuel et cartographique, c'est la construction d'un espace social particulier et/ou partagé par leur clan, si ce n'est leur communauté qui a été révélé, soit un processus de territorialisation qu'il nous faut maintenant plus spécifiquement aborder. Ce chapitre VI se propose d'examiner Montréal comme ville composée de divers quartiers et signifiée par différents univers sociaux, et ce, selon les 25 artistes ayant pris part à notre recherche. La première section présente les quartiers montréalais les plus présents dans les trajectoires et les propos de ces derniers : le Mile End, le Plateau, la Petite-Patrie/Petite-Italie, puis Saint-Henri. Elle aborde ensuite comment les pratiques et propos des musiciens contribuent à signifier ces quartiers, puis à les lier entre eux. La deuxième partie présentera comment au fil de leur vécu montréalais, les musiciens se situentpar rapport aux autres communautés habitant cette même ville. Pour reprendre les mots de Lazzarotti (2004) puis les idées de Di Méo (2004) et de Rollero et de Piccoli (2010), nous traiterons alors de leur façon d'être eux-mêmes parmi les autres à Montréal. Pour ce faire, nous reviendrons dans un premier temps sur leurs parcours et sur leur

intégration progressive au sein du milieu musical indépendant local. Dans un deuxième temps, nous présenterons les différentes façons qu'ils ont de délimiter les sous-univers de ce milieu de la production musicale locale, que ce soit en se basant sur des facteurs linguistiques ou encore d'appartenance à un genre musical.

6.1 Montréal et ses quartiers : les musiciens et la ville

La présente section traite de certains quartiers montréalais tels que définis et vécus par les musiciens participants. En plus des photographies de lieux spécifiques, les participants à notre recherche, ayant reçu, rappelons-le, la consigne de documenter à la fois leur expérience de la scène et de la ville, devaient également capter des images de l'espace public et de paysages de rue. Plus spécifiquement, 19 des 25 participants ont capté 208 photographies et 27 vidéos. C'est en commentant ces images, mais également celles de divers types de lieux, qu'ils ont abordé le rôle de certains quartiers dans leur vécu montréalais.

Ce sont les quartiers les plus nommés dans les entretiens de réactivation qui ont formé le noyau de cette exploration de la ville à travers les yeux des musiciens (ces derniers sont classés en ordre d'importance au tableau 6.1). Il importe tout d'abord de signaler que les limites qu'ils posent des différents quartiers de Montréal ne correspondent pas toujours à leurs frontières administratives usuelles. Elles correspondent plutôt à leur compréhension de ce qu'ils sont et signifient pour eux, ce comme quartier vécu (un référentiel qu'ils partagent possiblement avec d'autres habitants de la ville, mais les données recueillies ne nous permettent pas d'en attester). À travers l'analyse de leurs propos, nous explorerons notamment l'idée de frontière, nous intéressant à la façon dont les musiciens caractérisent différents secteurs de la ville, certains étant bien appropriés et définis, d'autres toujours en cours de définition, une catégorisation qu'ils associent à la traversée d'une frontière pour entrer en terrain nouveau.

Nous aborderons d'abord le Mile End, qui constitue le noyau territorial des représentations recensées auprès des musiciens interviewés de la scène musicale indépendante montréalaise, mais également le noyau de ses pratiques. Nous aborderons ensuite comment certains ancrages établis par les acteurs de la scène plus au sud, sur le Plateau, sont demeurés, puis apparaissent de plus en

plus au-delà de la limite que constitue la voie du chemin de fer du CP pour s'établir dans la Petite-Patrie et la Petite-Italie. Finalement, nous verrons pourquoi, en plus de ce mouvement continu le long des axes majeurs séparant l'Est et l'Ouest de Montréal, certains acteurs de la scène occupent des quartiers plus excentrés.

Tableau 6.1 : Quartiers montréalais, classés par nombre total de mentions

Quartiers	Nombre de mentions
Mile End	**15**
Le Plateau	**11**
Petite-Patrie/Petite-Italie	**10**
Saint-Henri	**8**
Hochelaga	5
Village Gai	4
Notre-Dame-de-Grâce	4
Parc-Extension	4
Rosemont	3
West-Island	3
Pointe-Saint-Charles	2
Quartier des Spectacles	2
Outremont	2
Verdun	2
Villeray	1
Anjou	1
Chinatown	1
Griffintown	1

6.1.1 Le Mile End : « self efficient village » et saturation de l'imaginaire

Notre collecte de données s'appuyant en premier sur la documentation *in situ* des pratiques, la forte présence du Mile-End lors des entretiens de réactivation s'explique d'abord par la fréquentation intensive de cette portion de territoire par les musiciens participants. Si plusieurs d'entre eux y résident, ceux qui habitent des quartiers voisins[49] le fréquentent en raison du grand nombre de salles de concerts et de bars qui s'y trouvent et qui sont associés à l'univers musical ou culturel en général. S'y situent d'ailleurs la *Casa del Popolo* et la *Sala Rossa*, soit, rappelons-le, deux lieux phares pour la présentation de spectacles et qui sont devenus des hauts-lieux partagés par des artistes appartenant à différents sous-univers de la scène musicale indépendante. On y trouve également d'autres types de commerces qui ont été appropriés par et associés à la scène musicale locale,

[49] Dans les propos de tous les participants, le Plateau et le Mile-End sont présentés comme deux quartiers distincts.

comme les cafés *Olimpico* et le *Club Social*, tel que l'illustrent notre propre collecte de données ainsi que l'étude de Rantisi et Leslie (2010) précédemment citée. Comme il fut établi aux chapitres III et V, ce quartier se distingue par sa situation à la fois au cœur des représentations (notamment médiatiques (Carr 2005; Perez 2005; Gingras et Collin 2013)) de la scène et des pratiques des musiciens. Ceci explique sans doute pourquoi ce quartier comporte de nombreuses traces visibles – dans le paysage comme dans le débat public – d'appropriation par ces derniers, mais également moins visibles : résidences, studios maison, locaux de pratiques, lieux de concerts informels. Sa particularité réside donc dans la possibilité qu'il offre aux musiciens d'évoluer entre visibilité et invisibilité au sein d'un territoire concentré.

Les propos de Matthew Woodley et d'Andy White, qui commentent tous deux des images prises sur l'avenue du Parc, illustrent bien le genre de rencontres rendues possible par la cohabitation de tous ces types de lieux. Matthew Woodley qualifie d'ailleurs le Mile-End de « self efficient village », de « petit village où [les musiciens font leur] chemins ». Commentant une photographie (voir Figure 6.1), ce dernier raconte qu'alors qu'il promenait son chien, il s'est arrêté par hasard au lancement d'un album au Café Résonance auquel participait une amie musicienne, alors qu'Andy White relate avoir vu deux musiciens impliqués dans le spectacle qu'il organisait se croiser (voir Figure 6.2) :

> Je [promenais] mon chien en fin de soirée, j'étais fatigué et je pensais aller dormir, mais j'ai vu… "I saw a harp in the window at a thing which is right across the street from my place, and [...] there's like two harpists in town, one of them is Sarah Pagé who's a good friend, plays with the Barr Brothers, and I saw her harp sitting out there, so I crossed the street and then saw friends, and saw that she was playing, so I said "Oh, ok, I'll come". And that's the good thing about [...] this city, Mile-End and all that, is you can just walk around and meet friends and go join the fun. (Matthew Woodley)

Figure 6.1: Matthew Woodley aperçoit des amis donnant un concert
Photographie : Matthew Woodley (17/07/2013)

These are two of the guys that played at the show. They both live on this block, this is Park between Bernard and Van Horne, and [...] they saw each other and they [...] started chatting. I wasn't hanging out with either of them, and I thought it was very representative because a shit ton of... at least a lot of anglophone musicians that live in the Mile End live on this block. They all live in the same building. It's really crazy. There's probably like thirty people that live in one or two buildings on this block. (Andy White)

Figure 6.2 : Deux musiciens se croisent par hasard sur l'Avenue du Parc
Photographie : Andy White (12/07/2013)

Plusieurs participants vivant dans le Mile End ont commenté l'impact de sa visibilité médiatique sur le quartier et sur leur propre expérience. David Payant, qui a habité différents logements dans le Mile End et Petite-Patrie, souligne le fait qu'au tournant des années 2000, certains groupes montréalais ont obtenu une importante reconnaissance à l'étranger. Une telle visibilité gagnée par la ville, à partir de certains de ces quartiers, leur a conféré selon lui une attractivité nouvelle :

> Je suis convaincu, [en fait], c'est mon idée, je suis pas sûr que tout le monde la partage, mais c'est ça qui a attiré plein de monde ici, [dans] des quartiers spécifiques, c'est sûr que ça a contribué. Moi quand j'ai commencé à fréquenter Saint-Viateur, c'était en 2001 ou *whatever*, déjà en 2001 les gens [disaient], "ah, c'est plus comme avant". Puis maintenant en 2013, ça n'a plus rien à voir avec ce que ce quartier-là était en 1995, par exemple. C'est quand même il y a 20 ans, c'est beaucoup de temps. Mais je suis sûr que la scène musicale montréalaise a joué un rôle dans l'attrait de cette ville, puis du quartier, absolument. En conclusion, Arcade Fire a tout changé!… *(Rires)* Non.

Se penchant elle aussi sur l'image du Mile End, Caitlin Loney identifie deux types d'acteurs qui nourrissent un récit sur lui : la presse écrite, mais également les promoteurs de spectacles qui, en choisissant d'y présenter des concerts d'artistes associés à des genres musicaux spécifiques, définissent une certaine communauté de musiciens et de son territoire, les amenant de ce fait à en faire partie. Elle s'interroge dès lors sur la possibilité de définir son expérience en dehors de ce récit, et sur la possibilité d'y apporter certaines nuances :

> There's so much media around Mile End… with all of these bands, and even articles in Spin magazine and all [this hype] around things. And I never really felt part of that. [...] Obviously there is a music environment in that neighbourhood, like Pop Montréal, that network of people, and it overlaps with these different promoters that in a way are like curators, and so they sort of chose different bands. And I guess we've sort of been a part of that in some ways, although we don't consider ourselves part of some kind of community related to those promoters [...]
>
> If we're talking about the relationship between space and music culture, it is this interesting thing where, and I keep going back to this, there's a lot of hype, and all of these sort of ideas about that area, [...] there's this myth about it, this idea about all of these people that are not

> originally from Montreal, mostly the rest of Canada, who've come here to create bands. But I think that doing a study like you're doing, it ends up being more unexpected. I guess that is a pattern, that people are from other areas, but I also know a lot of people who are from Montreal, and end up being in bands, […] people that are francophone and from Montreal, there are a lot of unexpected things. It's not always that idea that people come from somewhere else to make music. I didn't come here to make music.

Laurel Sprengelmeyer mentionne elle le caractère prévisible de son quotidien concentré dans le Mile End: « I mean, Mile End, it's just so typical. I'm sure most of the people you're interviewing it's all Mile End. I know a lot of people who never leave the Mile End ». Ludovic Alarie et Mitz Takahashi expriment tous deux une idée semblable, le premier affirmant que, sans surprise, lui et des amis musiciens se réunissent souvent au *Café Olimpico*, et le deuxième indiquant qu'il assiste régulièrement à des concerts à la *Casa del Popolo*. Les propos de plusieurs des artistes rencontrés soulignent ainsi la façon dont le quartier tiendrait un rôle fort dans l'imaginaire collectif. À cet égard, il est intéressant de faire un parallèle avec l'analyse que Radice propose du type de cosmopolitisme propre à l'avenue Saint-Viateur, principale artère commerciale du Mile-End qu'elle qualifie de « self-conscious cosmopolitism ». Elle précise:

> The multiethnicity of St-Viateur can thus be easily "read" by visitors to the street. Reflected back to its inhabitants, the supposed cosmopolitanism of St-Viateur has been made into an explicit virtue, woven into a local narrative, a founding "myth" (Simon, 1995, 1997a) of the area that is recounted by old-timers and newcomers alike [...] St-Viateur's cosmopolitanism appears to be more of a discourse than a daily accomplishment. (2010, 298).

Alors qu'elle révèle une conception de la cohabitation interethnique qui dépasse l'expérience réelle de celle-ci[50], notre collecte de données témoigne d'un quartier des pratiques quotidiennes des musiciens de la scène musicale indépendante. Le sens conféré à ces pratiques par les artistes alimente l'identité de noyau culturel du quartier. De l'humour et l'autodérision au désir de

[50] En octobre 2015, dans une présentation au 33e Colloque des Écrivains de l'Académie des Lettres du Québec, Annick Germain soulevait d'ailleurs que la diversité ethnique y avait été en décroissance au fil de la décennie précédente.

différencier leur expérience personnelle et le sens qu'elle confère à ce récit largement partagé, ils prennent des positions diverses par rapport à la représentation dominante du quartier.

Si de nombreux participants décrivent ce quartier de l'intérieur en tant qu'initiés (*insiders*), d'autres y font plutôt référence en tant que visiteurs occasionnels. D'abord, une musicienne, parlant d'un local de pratique qu'elle y a déjà occupé, affirme : « [c'était] un peu *hippie style* l'ancien local. Ouais, ouais. […]. C'était… Mile Endeux, là. Il y avait des gens qui habitaient là dans des tentes, puis… c'était spécial. C'était un autre esprit ». Un autre participant, dont les activités se concentrent sur le Plateau, le dépeint pour sa part comme un territoire qu'il fréquente pour découvrir de nouvelles sonorités, un ailleurs pour découvrir une musique hors du commun. Référant ensuite à la relation entre la communauté musicale du quartier et sa couverture médiatique, il ajoute :

> Dans le Mile End, c'est là que j'ai trouvé justement les trucs les plus *undergrounds*. C'est là que ça se donne dans la découverte de groupes que j'avais jamais… Chevalier Avant Garde, […] tous ces groupes-là vraiment plus de la marge. J'aurais tendance à dire, c'est pas nécessairement un mouvement qui est vraiment éphémère, mais vraiment dans le *trend* du moment. T'en as entendu beaucoup sur Pitchfork[51] des groupes comme ça. […] C'est un beau bassin.

Il souligne du même coup que, à son avis, le Mile End est habité par une communauté musicale distincte de la sienne. Ainsi, bien que ce territoire se soit avéré le noyau des pratiques d'une majorité de participants, certains d'entre eux vivent et se définissent ailleurs, surtout dans sa périphérie.

Finalement, plusieurs musiciens parlent des loyers qui y sont de moins en moins abordables, poussant certains à se relocaliser dans les quartiers voisins comme la Petite-Patrie/Petite Italie, ou encore Parc-Extension. C'est notamment le cas de Katie Moore, qui habite la Petite-Italie et qui décrit ainsi les changements qu'elle a observés au fil du temps dans le quartier :

[51] Pitchfork Media est un site web musical basé à Chicago spécialisé dans la critique de musique indépendante, qui se présente comme « the essential guide to independent music and beyond ».

> When I first got involved [in the music environment], most people lived in Mile-End, it's nothing new, because it was cheap. And then, it's just, I think, the story of any little creative conclave, people move there cause it's cheap, and they have spaces to have a studio, and... live nearby, and all these ideas of collective spaces where people come work together, and it's inexpensive, and then it gets popular cause creative areas do, and the rent gets expensive.

Ses propos illustrent bien que les acteurs de la scène ainsi que ses lieux d'ancrage sont en mouvement constant. Si le chapitre V a dégagé que les types de lieux investis par les musiciens se distinguent notamment en vertu de leurs logiques de localisation, ces types se différencient également par la temporalité de leur rôle dans diverses parties de la ville, tantôt plus éphémère, tantôt plus durable. Les descriptions du Plateau et de la Petite-Patrie/ la Petite-Italie formulées lors des entretiens confirment d'ailleurs cette idée.

6.1.2 Le Plateau : quartier de plus en plus délaissé, territoire toujours d'attachement

Tel que souligné précédemment, le Plateau constitue pour les personnes interviewées un territoire bien distinct du Mile End, bien que tous deux fassent partie de l'arrondissement administatif du Plateau-Mont-Royal. Plus spécifiquement, le Plateau correspond selon eux à la partie de l'arrondissement située au sud du boulevard Saint-Joseph, où résident uniquement deux des musiciens participants. Ce quartier est décrit à la fois comme le territoire de certains lieux phares de la scène musicale locale (rappelons les bars spectacles *Quai des Brumes*, *Escogriffe* ou *Divan Orange*), puis comme un quartier qui a été peu à peu délaissé par les musiciens, en raison encore une fois de son coût croissant du logement et de la vie. Frannie Holder signale d'ailleurs qu'il occupe une place de moins en moins importante dans ses pratiques :

> Avant j'allais tellement dans le Plateau, j'y vais presque plus. T'sais, je passais pas mal mon temps à St-Denis/Mont-Royal quand j'avais du temps si je pouvais aller à l'*Esco*, puis au *Quai des Brumes* et compagnie, puis ça a juste *shifté* vers le Mile End [il y a quelques] années parce que la ville, les gens, ont complètement changé sur le Plateau à mon avis, dans les trois dernières années.

Laurel Sprengelmeyer, habitant cette partie de la ville, souligne qu'elle fait en cela figure d'exception : « I live in Plateau, so that's like further South than most people these days ». Elle décrit également les changements qu'elle a observés dans le quartier au cours de ses 10 ans de vie montréalaise:

> So definitely over the last decade there's been two or three different shifts and it's just, you know, continued in the direction of increasing. You used to be able to find industrial buildings, industrial lofts, and be able to rent them, or take them over, which is very much like the story of artists in a lot of cities, and then, it's just getting gentrified very quickly.

Charles Blondeau, un résident plus récent du quartier, explique lui la façon dont son rapport à la scène musicale locale a changé lorsqu'il est déménagé du West Island au Plateau :

> Je suis né dans le West Island de Montréal. Donc la partie anglophone de Montréal. Mais ça fait presque cinq ans que j'habite sur le Plateau, quatre ans […] Ça a juste fait que je me suis mis à rencontrer plus de monde. […] T'sais des artistes que je [connaissais par] *Bande à Part* mettons […] je savais c'était qui, je les avais déjà croisés, je leur avais pas parlé. Puis un moment donné tu les rencontres, puis tu joues avec eux […] Le fait d'habiter dans ce quartier, sur le Plateau, tu sors beaucoup aux mêmes places, comme [au] *Quai des Brumes* par exemple, c'est comme un repère. C'est là que je me suis fait le plus de contacts.

Pour ce participant, c'est la proximité avec différents lieux de concert importants qui caractérise le mieux son expérience du Plateau. Si de moins en moins de musiciens y résident, il demeure que des lieux repères pour ces derniers y sont toujours.

> Ah, mon coin, le coin où je suis le plus souvent depuis les six dernières années. Saint-Denis/Mont-Royal. Je mange tout le temps dans le coin, je suis tout le temps dans les bars dans le coin, c'est mon *spot*. C'est mon *spot* nocturne le plus visité et revisité. C'est aussi juste Mont-Royal en tant que telle, souvent ça part sur l'avenue Mont-Royal pis ça explose ailleurs, ça s'étend. […] la plupart de mes… mes activités normales et nocturnes se trouvent sur le Plateau. Comme la plupart des activités, c'est là qu'il y a la culture beaucoup. Le bassin culturel à Montréal c'est dans ce coin-là, je parle pour les représentations. Pour chercher, tu vas là. C'est sûr que tu vas trouver des spectacles facilement. (Joseph Carré)

Figure 6.3 : Coin Saint-Denis/Mont-Royal
Photographie : Joe Vulgaire (01/06/2013)

Tel que mentionné plus tôt, de nombreux articles font état depuis quelques années de la difficulté de cohabitation, dans ce secteur du Plateau-Mont-Royal, entre ces lieux centraux pour la scène musicale indépendante locale et la population changeante de ce quartier. Un conflit opposant le *Divan Orange* et la locataire du logement du même immeuble a par exemple entraîné la mobilisation de nombreux acteurs de la scène pour que la salle puisse continuer ses opérations. Même si notre échantillon suggère une tendance chez les musiciens à quitter les logements de ce quartier pour en habiter d'autres, le support à cette salle illustre néanmoins un attachement important à certains des lieux les plus visibles de la scène musicale indépendante montréalaise.

6.1.3 La Petite-Patrie/la Petite-Italie : marge en cours de définition

Le secteur Petite-Patrie/Petite-Italie, situé au nord du Mile-End et adjacent au chemin de fer du CP, occupe le troisième rang des quartiers les plus mentionnés. Rappelons d'abord que plusieurs musiciens y résident et que de nombreux lieux de rencontre importants s'y trouvent (notamment le studio Treatment Room, des lieux de concerts informels, les bureaux d'Arbutus Records qui tiennent aussi le rôle de studio de pratique et d'enregistrement pour plusieurs musiciens), ce bien qu'ils soient généralement peu visibles, tant dans le paysage que dans les débats publics. À cet égard, Mitz Takahashi décrit cette migration vers le nord de nombreuses personnes qui font partie

de son cercle de musiciens et qui le visitent au *Nouveau Palais*, bar et restaurant de l'avenue du Parc dans le Mile-End où il est DJ tous les samedis soir , alors que l'heure avance au fil de la soirée :

> They're open until 3 am, on Saturdays and Fridays, so... I'm DJing and people come and ask "Oh Mitz, there's a party, after party, or somebody's playing a show, 4am, you want to come?" [...] People tell you where the party is and where the shows happen. [...] It's funny. And other people come in, "I want to party, where's the party?", "Oh, I just heard about *blablabla*, go there".
>
> *(Se référant à la carte interactive, Mitz Takahashi pointe trois endroits qu'il connait où se déroulent de tels concerts ou soirées après l'heure de fermeture des bars)*
>
> This area is semi-industrial, so noise complaints, people don't complain much [...] So... people go North. Nobody goes South. From what I know. [That's where] all of my friends go.

Les affiches font en effet partie des traces laissées par les musiciens dans différents quartiers, et de leurs stratégies de visibilité et d'invisibilité dans le paysage. Au nord du chemin de fer, dans la Petite-Patrie à la limite du Mile-End (voir Figure 6.4), elles font partie de traces certes perceptibles, mais surtout significatives pour un réseau d'initiés.

> Le postering, j'adore ça […] j'aime ça me promener à Berlin pis voir c'est quoi les types de graphisme qui se passent, les bands, le nom des bands, le genre de *posters* qu'ils font, les quartiers. Autant à New York, Paris n'importe où, qu'à Montréal […] Pis quand tu y penses, quand tu regardes c'est quoi une ville, quelqu'un qui connaît pas Montréal… il y a rien là, c'est tellement pas une rue passante, […] c'est comme entre trois blocs de béton, mais quand t'es Montréalais, tu sais qu'il faut que tu passes par là tout le temps […] C'est à côté de l'Hotel 2 Tango, c'est à côté de… c'est à côté justement de plein [d'endroits où] les artistes ont affaire. […] des lofts de musique puis des lofts d'artistes… (Frannie Holder)

Figure 6.4 : Affichage sur le mobilier urbain
Photographies : Frannie Holder (16/07/2013) et Andy White (12/07/2013)

Cette participante mentionne également le conflit entre la Ville et divers acteurs du milieu culturel sur l'affichage sur le mobilier urbain. En 2010, de nombreux artistes et organisations[52] qui avaient alors reçu des amendes dont le montant total s'élevait à 215 000$, se regroupaient sous le nom de COLLE (Coalition pour la Libre Expression). Ils voulaient ainsi s'opposer plus efficacement à la lutte contre l'affichage menée par la Ville de Montréal, une lutte à leur avis illégitime. Les membres de la coalition firent valoir que ce type d'affichage était protégé par la section Liberté d'expression de la Charte canadienne des droits et libertés (Journet 2010; Équipe web du Voir 2010b). Ce conflit révéla que ces affiches, bien qu'elles soient discrètes, incarne un enjeu de l'occupation de l'espace public, et des conflits entre acteurs qu'elle sous-tend. L'affiche déchirée photographiée par Andy White, promouvant un concert qui avait eu lieu le jour même de la prise de la photographie, en témoigne. Elle révèle également que ce conflit n'oppose pas uniquement la Ville aux acteurs de la scène indépendante, mais possiblement à d'autres habitants, voire même, selon White, à d'autres acteurs de cette même scène musicale indépendante montréalaise.

Si le fait d'avoir quitté ou délaissé le Plateau est une décision consciente et motivée, puisqu'elle est vécue par certains participants comme une coupure, le mouvement du Mile-End vers Petite-Patrie/Petite-Italie revêt encore une autre signification. En effet, bien que le déplacement d'un

[52] Parmi ces organisations et artistes, on comptait notamment Pop Montréal, la Casa del Popolo, le Cagibi, l'APLAS, le Il Motore (devenu Ritz P.D.B), Ghislain Poirier, Win Butler (du groupe Arcade Fire) et Mauro Pezzente (de Godspeed You! Black Emperor).

quartier à l'autre implique la traversée d'une limite physique, la Petite-Patrie semble plutôt être le prolongement de l'univers propre au Mile End. Les pratiques des acteurs de la scène musicale indépendante sur cette portion de territoire font en effet peu de cas de leurs limites et traduisent plutôt un brouillage des frontières, encore que la migration ici concernée se traduit par des activités moins visibles. En fait, c'est un peu comme si une aire de vie « intersticielle » se dessine à la rencontre de plusieurs secteurs : la Petite-Patrie, la Petite-Italie, Parc-Extension, le Mile End, le Nord d'Outremont[53]. Frannie Holder commente son intégration dans la communauté de musiciens du Mile-End en parlant notamment des nouvelles rencontres qu'elle a pu faire au Notre-Dame-des-Quilles, un bar de la rue Beaubien situé dans … la Petite-Patrie. D'autre part, les multiples photographies des viaducs du boulevard Saint-Laurent et de l'avenue du Parc prises par les participants, qui ont été nombreux à le traverser, témoignent également de l'émergence de ce territoire « instersticiel » de pratiques:

> J'ai pris des photos pas mal du viaduc, parce que je me rends compte que c'est un des points de repères pour moi [près duquel] je passe au moins à tous les jours, je passe en dessous de ce viaduc-là. Il est symbolique quasiment de tout ce quartier-là. (Frannie Holder)

> I went to take a photo because the two rail lines that run over Park, going under them, is a very, sort of like, border experience for me [...] Wherever you're going to, you go under, then you're there. They're sort of like gates or something, it's weird. Especially because

[53] La définition d'un tel territoire de pratiques ne semble d'ailleurs pas exclusive aux musiciens, mais bien partagée par plusieurs habitants des deux quartiers. À ce titre, Héritage Montréal organisait à l'automne 2015 dans le cadre de ses ArchitecTours, une marche intitulée « Petite-Patrie/Mile-End – un chemin de fer, deux quartiers ». Pour un compte rendu de cette dernière : http://plateau.pamplemousse.ca/2015/09/une-balade-aux-abords-de-la-voie-ferree/. De plus, Leventhal (2014), dans son recueil de nouvelles *Sweet Affliction*, aborde la transformation du rôle de cette frontière, sa nature de zone de transition, puis l'ambiguïté quant à l'usage des bâtiments qui la bordent. Elle écrit à ce sujet dans la nouvelle *Horseman, Pass By*: « Alex walked down Van Horne Avenue, which ran parallel to the train tracks separating Mile End and Outremont from Parc Ex and Petite Patrie. It's a city of divides, he thought, St. Laurent marking the East-West Anglo-Franco schism […] Van Horne, or the train tracks it mirrors, splits north from south, the complicated system of fences and overpasses forming a bottleneck that slows the flow of trendsetting twentysomethings into the old-man coffee clubs of Little Italy. At one historical point the split may have worked to keep the immigrants of Montreal North – the Haitian, Pakistani, Ethiopian, Congolese, Ghanaian, Indian, Syrian, Lebanese, Iranian, Jamaican population – from crowing out the older arrivistes of Mile End, the Greek, Portuguese, Ashkenazi Jewish, Quebecois *pur laine*. But now the barrier works the other way, as the young clamour ever north. Named after the railway CEO who dreamed it into being, Van Horne should have been a majestic avenue of luxury hotels, café bistros and microbreweries […] But Montreal's Van Horne, opening with a cold storage warehouse where the street juts diagonally from St.Laurent, continues on a distinctly unglamourous arc. It was possible, Alex noted, to walk blocks along Van Horne without passing a single retail enterprise. It was all warehouses and abandoned-looking apartment buildings and empty lots » (2014, 58-59).

everyone lives either on Van Horne or just below Van Horne, in the scene, to get to like either *La Brique* or *Drones*, or any of these like venues or rehearsal spaces, you go under the railroad tracks. Which I think, I don't know, I went under it and... (*clap! bruit de claquement de doigts*) this is a very city… music experience. (Andy White)

Figure 6.5 : Viaducs sous le boulevard Saint-Laurent et sous l'Avenue du Parc
Photographies : Frannie Holder (16/07/2013) et Andy White (12/07/2013)

À l'instar du Plateau et du Mile-End, la Petite-Patrie/la Petite-Italie est présentée comme un quartier en mutation. D'abord, Marie-Eve Roy, qui y réside depuis près de 15 ans, relate :

> Ah non mais moi quand je suis déménagée en 2000 là, c'était trash là! Il y avait une piquerie en face de chez nous, puis […] je marchais jamais du métro à chez nous le soir parce que, j'ai déjà vu des gars avec des *guns*, puis c'était vraiment *trash*. Puis en l'espace de… puis à partir de 2005 ça a commencé, puis là, c'est fou. Ça s'est développé vraiment vite.

Il est à noter que cette participante n'est pas intégrée à la communauté de musiciens qui ont migré du Mile-End vers le Nord, et que son installation dans le quartier ne s'inscrit pas dans la même logique. Son groupe, les Vulgaires Machins, est en effet plutôt associé à un mouvement punk rock, dans la lignée de Grimskunk et d'Indica. À mesure que les pratiques territoriales des acteurs de la scène ont investi le secteur, l'ancrage du groupe et de son studio sur le territoire est devenu de moins en moins excentré par rapport à celui de l'ensemble des participants à la recherche.

David Payant met lui en lumière la succession de plusieurs générations de musiciens dans le quartier :

> En fait l'autre soir, j'étais assis à l'extérieur du studio et on remarquait le trafic humain qui montait sous le viaduc et qui redescendait, c'était… quand je suis arrivé, quand j'ai commencé à me tenir dans ce coin-là, c'était mort. Jamais les gens traversaient la voie ferrée. Ou pas jamais, mais […] là il était comme minuit, puis ça… plein de jeunes, qui montaient puis qui descendaient. Donc là, ça c'est vraiment un phénomène plus récent que j'attribue à l'ouverture de certains bars, et aussi des bars qui sont là depuis longtemps qui soudainement sont devenus comme, cool.
>
> *Comme la Brasserie Beaubien?*
>
> Comme la Brasserie Beaubien. J'en revenais pas l'autre jour, il y avait comme cinquante, ben je dis jeunes parce que je me sens de plus en plus vieux, mais cinquante jeunes adultes […] dehors à fumer une cigarette. J'étais comme, "qu'est-ce qui se passe?" Mais c'est rendu un lieu de musique populaire, il y a plein de shows. Moi, mes souvenirs de la Brasserie Beaubien, c'était autre chose là. Je me souviens, il y a pas si longtemps, c'est le genre de bar, c'est dur à croire, mais ils montraient, c'était de la porno sur les TVs, à la journée longue. Il y avait zéro femme, c'était vraiment encore une taverne. Il y a comme 7-8 ans de ça. Ça a changé pas mal!

Ces propos renvoient aux premiers signes de transformations de quartiers par les artistes dont Lloyd (2002, 2004) fait mention. Ce dernier souligne en effet, dans son étude du quartier Wicker Park à Chicago, que l'appropriation du quartier par les artistes s'est d'abord traduite par la transformation de la vocation d'anciens commerces. Ainsi, et bien que dans ce secteur de la ville, le processus de territorialisation engagé par les musiciens commence à laisser des traces, leurs pratiques territoriales s'y effectuent dans une large mesure en continuité avec celle du Mile End. Cela dit, la présence des artistes y revêt un caractère moins formel, moins cristallisé, moins permanent, ce territoire étant en cours de transformation où tout donc demeure possible.

6.1.4 Saint-Henri et le Sud-Ouest: noyau excentré, traverser la frontière

Saint-Henri, et plus largement le Sud-Ouest, tel que le révèle la cartographie des trajectoires présentée au chapitre V, constitue un noyau excentré. Ce quartier est à la fois en relation et en rupture avec le Mile-End, cœur, fut-il établi, des représentations et pratiques de la scène musicale indépendante selon nos répondants. Il en est ainsi car, d'une part, quelques artistes les fréquentent tous les deux. Signalons les cas d'Andy White et de Gabriel NG qui habitent respectivement Pointe-Saint-Charles et Saint-Henri et qui ont maintenu divers ancrages dans le Mile-End, Parc-Extension, Outremont, et la Petite-Patrie/la Petite-Italie, ce alors même que, au moment de nos échanges, s'y tenaient toujours des pratiques musicales. Andy White considérait être en transition entre deux quartiers :

> I just recently moved to the Pointe. There are plenty of venues and practice spaces down there, I think actually I'm going to begin working more in that neighbourhood, but because I just moved there, I think my personal musical trajectory in the city is still centered in the Mile End. But who knows, if you did the study in like three months, it might be like, more St-Henri, Charlevoix, Verdun [...]
>
> It's almost like I'm tying up the loose ends. Like the jam space that I have in the Mile-End, I'm moving out in two weeks, I'm moving to a place in Saint-Henri. Even if I've already moved to the Sud-Ouest, it's like, sort of the remnants of what my old residence in the Mile-End is still lingering. But it should shift, I think.

Gabriel NG, pour sa part, a assisté au cours de sa période de documentation à un rassemblement organisé par la communauté *punk* de Saint-Henri dans une résidence, qui s'est poursuivie le long du Canal (voir Figure 6.6) pour terminer dans un loft multifonctionnel, et a visité Tessa Smith et Conor Prendergast, amis et fondateurs de sa compagnie de disques, dans leur nouveau logement de la Petite-Patrie. Il conçoit ainsi le Sud-Ouest et le Nord de la ville comme deux univers distincts de la scène musicale. Un autre participant décrit lui l'expérience d'amis qui se sont établis temporairement à Saint-Henri, désirant à la fois se loger à un coût plus abordable et être à une certaine distance de la vie nocturne du Mile-End. Ces derniers sont toutefois retournés dans leur

quartier d'origine après quelques mois, trouvant trop éprouvante la distance à parcourir entre le Sud-Ouest et la plupart des lieux de rencontres de la scène qu'ils avaient l'habitude de fréquenter.

D'autre part, si certaines expériences relatées illustrent les relations entre les deux quartiers, certains acteurs désiraient inscrire une activité musicale, et particulièrement celle de musiciens œuvrant dans le *punk rock*, dans le territoire spécifique qu'est le Sud-Ouest. Soulignons à cet égard les objectifs de Graeme Langdon et Shaun Anderson, co-fondateurs de la compagnie de disques Psychic Handshake, en s'impliquant dans la création de la compagnie de promotion *Pirates of the Lachine Canal*, une organisation dédiée à la promotion de concerts et à la tenue de soirées de DJs. À l'apogée de son activité en 2007-2008, ils voulaient d'abord offrir à des groupes du quartier l'opportunité de présenter leur musique, mais également de faire venir à Montréal des groupes états-uniens faisant partie d'un réseau de musiciens indépendants et partageant des affinités musicales avec ces groupes montréalais. Si les fondateurs ont pu à travers les activités de cette organisation faire de nombreuses rencontres, ces activités ont également permis à d'autres musiciens d'entrer en contact et de former de nouveaux groupes. Graeme Langdon souligne les raisons qui expliquent à son avis la longévité de *Pirates of the Lachine Canal*, qui a rassemblé de multiples acteurs dans un mouvement qui n'existait pas auparavant dans le quartier :

> It was able to run for a long time because... there were also lots of people who identified with what we were doing, or the music we were playing, who lived in this neighbourhood. You know, from here to Griffintown, and Pointe-St-Charles and Verdun. So... there were many bands that formed out of the neighbourhood, or... operating in the neighbourhood, and also... related, but unrelated scenes as well, in the neighbourhood too [...] Since then, a lot of the original crew has moved out to other places, but the bands themselves that did form out of that were you know... active all over the city.

Le recrutement de musiciens résidant dans le Sud-Ouest ayant été peu fructueux, nous n'avons pas pu explorer de l'intérieur ce territoire autant que d'autres secteurs de la ville. Les propos de certains participants (Graeme Langdon, Shaun Anderson pour la phase d'entretiens semi-dirigés et Gabriel NG (qui y a également fait une incursion), Andy White, Mitz Takahashi et Joseph Carré (pour la phase des parcours documentés) permettent tout de même de l'identifier comme un territoire où s'est implanté un univers musical distinct. En effet, les représentations que font de ce quartier les

participants rejoignent l'imagerie et le langage de la frontière auxquels Bain réfère de façon plus marquée que lorsqu'ils relatent les relations des autres quartiers de la ville les uns avec les autres.

> This neighbourhood, where art is underexplored and where there are visible signs of decay and poverty, is precisely the urban cultural frontier where he, an aspiring self-made artist, intends to make his future. This frontier is a "border between a world of possibilities and one of actualities, a world theoretically unlimited and one defined by its limitations" (Soltkin 1985, 45). (2003, 310)

Pour cette auteure, la frontière culturelle est la limite à franchir entre un territoire bien approprié et transformé par un monde culturel et d'autres où ce dernier est absent, ou du moins peu structuré. Les propos des participants cités ci-haut sur Saint-Henri et le Sud-Ouest correspondent à ceux de Bain, mais que dans une certaine mesure. L'idée de s'ancrer territorialement en dehors d'un noyau de production musicale est en effet bien établie pour ces derniers, tant dans son infrastructure que dans ses représentations. En témoignent notamment les propos de Graeme Langdon sur la volonté de créer des lieux de rassemblement pour des musiciens liés à différents degrés à l'univers du *punk rock* et ses dérivés dans certains bars et lieux de concerts du quartier, qui n'existaient pas avant la création de sa compagnie de promotion. L'absence d'un milieu musical structuré et visible à Saint-Henri semble offrir une possibilité d'appropritation territoriale plus aboutie, par rapport à un quartier comme le Mile End, où certains acteurs et lieux fondamentaux pour une représentation spécifique de la scène dominent déjà. Dans la même logique, le *punk rock* et les valeurs oppositionnelles qui lui sont propres peuvent être associés à un territoire spécifique (Sud-Ouest), distinct de celui de l'*indie rock* (Mile-End). Si les résultats de notre recherche ne nous permettent pas d'affirmer la valorisation de territoires urbains en déclin par les participants, on sent tout de même une certaine volonté chez les créateurs des *Pirates of the Lachine Canal* de se distancer par rapport au noyau symbolique de la scène musicale indépendante, ce pour ne pas souffrir de sa survisibilité, et dès lors de la domination de ses représentations et conceptions. Cette mise à distance permet selon eux de fonder un univers musical distinct.

6.1.5 Les autres quartiers de l'expérience montréalaise des musiciens

Parmi les autres quartiers mentionnés, mais apparemment moins structurants dans l'univers référentiel des musiciens participants, citons Hochelaga qui, à l'image de Saint-Henri et du Sud-Ouest, constitue un noyau excentré et distinct, puis Notre-Dame-de-Grâce qui, tout comme le Village Gai, constitue pour certains participants les premiers quartiers de résidence. Parc-Extension est dépeint comme un quartier où l'accès à la propriété est davantage possible pour les musiciens. Tout comme pour Outremont, c'est l'expérience du Mile-End qui s'y poursuit. De façon similaire, Pointe-Saint-Charles et Verdun participent de l'univers du Sud-Ouest, dont Saint-Henri forme le cœur. Le West Island est un endroit qu'ils ont quitté pour s'installer dans les quartiers centraux, davantage appropriés par les acteurs de la scène musicale. Finalement, le Quartier des spectacles, spécialement aménagé par la Ville pour rendre visible l'importance de la production culturelle pour l'identité de Montréal, et, plus précisément, de l'un de ses quartiers[54], fait peu partie du quotidien de nos participants. Poirier (2011), dans son étude sur les perceptions d'artistes montréalais du projet du Quartier des spectacles, affirme d'ailleurs que ceux-ci se sentaient peu concernés par ce projet, dédié qu'il serait plus à la diffusion qu'à la création artistique. Certains des 25 musiciens interviewés l'ont tout de même fréquenté lors de la documentation de leurs pratiques, Francis Mineau y présentant par exemple un concert durant les Francofolies de Montréal (voir Figure 6.7), et Isabelle Ouimet le visitant dans le cadre de ses fonctions pour sa compagnie de relations de presse et de gérance. Cette dernière a soulevé la grande concentration de compagnies de presse, de disques et de spectacles qui s'y trouvent, puis le fait que le quartier devient, durant la période estivale, un point de rencontre important entre artistes et médias. Pour les artistes de notre échantillon qui ont atteint un certain niveau de professionnalisation et d'intégration à l'industrie établie de la musique, le Quartier des spectacles constitue en effet un territoire de visibilité

[54] Thibert (2015) en présentant la genèse du projet de Quartier des spectacles, c'est-à-dire celui du réaménagement de la portion est du centre-ville de Montréal pour en faire une destination culturelle, mentionne une volonté de réanimer un imaginaire de cette portion de territoire. Sur les différentes couches temporelles constitutives de cet imaginaire, il évoque le déclin du Red Light et l'essor du théâtre professionnel montréalais propres aux années 1950, la consolidation d'une concentration artistique dans les années 1960 avec l'implantation de la Place des Arts, puis les années 1980 et la création d'une diversité de festivals musicaux extérieurs.

ponctuelle, de participation momentanée aux événements annuels qui contribuent à faire de Montréal une ville de musique aux yeux de tous.

Figure 6.6 : Fin de soirée au Bassin Peel
Photographie : Gabriel NG (30/06/2015)

Figure 6.7 : Quartier des Spectacles, Francofolies 2013
Photographie : Francis Mineau (20/06/2013)

En somme, les quartiers au centre de l'expérience montréalaise sont multiples : à certains est associée une image bien définie, nourrie de la visibilité des musiciens en leur sein (le Plateau, le Mile-End). D'autres, tout aussi significatifs mais de façon moins visible car les lieux qu'y s'y

trouvent sont surtout des résidences et lieux de pratiques, ou encore des lieux de concerts informels, constituent pour eux des territoires en cours de définition (la Petite-Patrie/ la Petite-Italie et les autres quartiers qui partagent des frontières avec le Mile-End). D'autres possèdent encore une image bien affirmée de territoire propre, par exemple au *punk rock* pour les acteurs de cette scène musicale, mais ils sont peu visibles pour l'ensemble des Montréalais (Saint-Henri et le Sud-Ouest – un noyau en dehors du cœur de la représentation dominante de la scène indépendante). C'est d'ailleurs un peu pourquoi Bain (2003) propose de comparer la traversée de la frontière d'un quartier – qui divise un espace déjà conquis, ordonné, acquis, d'un autre espace qui demeure à conquérir et à (re)définir – à celle du pionnier, prêt à prendre des risques pour affronter des endroits inconnus. Cette différence entre artistes qui demeureraient en un territoire conquis et d'autres qui, à l'opposé, s'inscriraient ailleurs, nous semble inappropriée dans le contexte de notre propre terrain, ce compte tenu de la mobilité de la majorité des musiciens interrogés entre lieux visibles et d'autres moins visibles, et offrant toujours davantage de possibilités de transformation. Notre groupe-cible révèle plutôt un « écosystème » dynamique et évolutif de lieux, de communautés, et donc de quartiers divers, parmi lesquels les musiciens gravitent, certains avec plus d'aisance que d'autres, ce en vertu de la nature et de l'ancienneté de leurs relations aux lieux ciblés, ou encore de leur volonté de développer une connaissance étendue du territoire. Joseph Carré, qui s'est distingué au sein de notre échantillon par ses qualités d'explorateur de la ville, illustre fort bien cette idée.

> Montréal, j'ai été élevé à Montréal […] J'adore cette ville, j'pourrais difficilement m'en départir, peu importe c'que j'entends à son propos. Fait que j'ai fini par bien la connaître en essayant de la découvrir de façon plus approfondie. […] C'est vrai que la plupart de mes activités dites normales et nocturnes se trouvent sur le Plateau. Vu que la plupart des activités du bassin culturel francophone se passent généralement dans ce coin-là. Je parle pour les représentations musicales, un peu moins pour les expositions. […] Si tu veux chercher plus dans la scène underground, les *after hours*, tu t'en vas plus… un p'tit peu plus dans le Mile-End. T'sais mettons Parc et Rosemont, Jean-Talon et St-Lau, pour pas trop les nommer non plus, même s'il y en a eu une tonne, disons c'est là qu'il y en a eu le plus[55].

[55] Notons que les intersections nommées par Joseph Carré ne sont pas situées dans les limites officielles du Mile-End. Cette description appuie donc l'idée que l'esprit du Mile-End s'étend au-delà de ses frontières, et particulièrement à travers des pratiques qui se veulent plus discrètes dans le paysage.

> Des vrais petits champignons. Un des plus mythiques, il y a eu Friendship Cove pendant un bon bout, mais ça c'est plus dans le coin de Verdun[56]. Il y [en a] plusieurs dans Saint-Henri, un genre de squat près du chemin de fer. Il y a aussi des shows qui se donnent, un peu cachés. Tu vas aller mettons au métro Viau pour des free partys, ça va être des raves à l'extérieur, proche d'une *track* de chemin de fer abandonnée, ça c'est proche du métro Pie IX, du métro Viau. C'est sûr que ça, vu qu'ils cherchent des endroits plus… un peu plus à l'écart, parce que c'est illégal, les autres aussi le sont, mais ceux-là attirent plus de gens, fait qu'ils se mettent plus à l'écart. Plus proche des endroits désaffectés. Le milieu nocturne, surtout ces *venues*-là, c'est un autre monde. T'apprend à haïr le soleil. Là, j'ai surtout dénombré certains endroits, vu que la liste est longue. Mais l'expérience est dure à décrire. Autrement dit, faut le vivre, *I guess*.

6.2 Les musiciens et la construction de communautés : Montréal comme espace social

Les trajectoires des musiciens rencontrés sont pour la plupart le fait de Montréalais d'adoption. Seuls 5 des 25 musiciens interrogés sont nés à Montréal, et 2 y ont déménagés très jeunes (de Hong Kong et de la Louisiane) et y ont grandi. Des 18 restants, 6 sont originaires d'autres villes québécoises, 8 de villes canadiennes hors Québec, 2 de villes états-uniennes, un d'Osaka, un de Sydney. 8 parmi eux se sont installés à Montréal de 1994 à 2001, puis 10 de 2004 à 2008. Les artistes participants, rappelons-le, étaient âgés en moyenne de 30 ans lors de la réalisation de leurs parcours documentés, et ceux qui n'ont pas grandi à Montréal avaient en moyenne 20 ans lorsqu'ils s'y sont installés. La majorité ont donc construit ou reconstruit leur identité de musicien à Montréal. Comme le mentionne Bain (2004), leur identité contextuelle et relationnelle en est une d'abord de construction. En effet, alors qu'ils pratiquent et s'approprient le territoire montréalais, ces musiciens tentent simultanément de trouver leur place parmi sa scène musicale (Lazzarotti 2004; Di Méo 2004, Rollero et de Piccoli 2010). Dans cette section, nous aborderons dans un premier temps comment et à quel rythme les musiciens se sont intégrés à Montréal, notamment dans des

[56] Le Friendship Cove était bien situé dans le Sud-Ouest de la ville, mais à Griffintown plutôt qu'à Verdun.

communautés personnelles et professionnelles. Dans un deuxième temps, nous réfléchirons sur les facteurs définitoires de ces différentes communautés, les musiciens distinguant différents groupes ou univers sociaux en fonction de la langue ou des genres musicaux. L'idée de scène renvoyant non seulement à des lieux spécifiques, mais également au rassemblement d'acteurs sur la base de diverses affinités communes, nous nous intéresserons à la façon dont les musiciens ont décrit la formation de groupes sur la base de leurs différentes appartenances.

6.2.1 Une intégration progressive à Montréal : consolidation de communautés professionnelles et personnelles

En observant la cartographie de leurs trajectoires, plusieurs participants ont relaté leur intégration progressive à Montréal, racontant comment leurs parcours ont changé au fil du temps. Par exemple, Mitz Takahashi et Conor Prendergast parlent de leurs premières années comme d'une phase d'exploration pendant laquelle ils cherchaient encore leurs repères. Alors que Mitz Takahashi insiste sur le temps qu'il a dû mettre pour pouvoir associer des activités et groupes précis à certains lieux et parties de la ville, Conor Prendergast relate qu'il ratissait plus large dans ses activités lors de ses premières années montréalaises, qu'il allait voir plus de concerts dans des lieux plus diversifiés. De façon similaire, Laurel Sprengelmeyer a travaillé durant plusieurs années pour une compagnie de théâtre, pour des ONG œuvrant auprès de communautés sud-asiatiques, à Concordia comme assistante de recherche puis finalement à Pop Montréal avant de se consacrer davantage à la musique, à l'image de son objectif premier en déménageant à Montréal. Au moment de notre rencontre, ses activités s'ancraient dans une communauté beaucoup plus définie, avec qui elle avait développé des affinités sur le plan de la création musicale :

> When I first moved here, I went everywhere all the time. [...] I didn't have any boundaries defined, I was checking out everything, visual arts and dance, and music... and wherever it was, all over the city. I was far more open, and over time, I just got narrower and narrower, and now it's just [...] yeah, more [of a] community feeling. So it's far more predictable.

Dans un même ordre d'idées, Caitlin Loney affirme qu'il lui a fallu plusieurs années avant de trouver une communauté au sein de laquelle elle pouvait à la fois partager ses affinités musicales et développer des relations personnelles. Elle se considère aujourd'hui partie prenante d'une

communauté (associée à l'étiquette Fixture Records) qui investit des lieux transformés en accord avec certaines de ses valeurs et aspirations et auxquels elle peut par la suite s'identifier, dont l'espace multifonctionnel fondé par Jackson. Durant ses premières années à Montréal, elle mentionne avoir développé des relations d'amitié et partagé la scène avec des artistes avec lesquels elle avait peu en commun du point de vue musical :

> I've been friends, band friends with... you know, and often just because of a personal connection [with]… a French garage band. And we ended up playing shows with them, and then like this punk band, that, who are more sort of kids from the West Island [...] even though we have nothing musically in common.

Elle a de la même façon cherché sa place parmi les salles de concert de la ville, et a réussi à créer certains ponts à certains moments, notamment en raison de la sonorité de son groupe : « For a while we were playing Escogriffe a lot, or Barfly, and all of these weird places. Cause sometimes, it does work, people like Peter's guitar playing, it sort of works in that garage environment ».

Après avoir œuvré au cours des années 2000 dans des groupes formés surtout parmi ses amis de l'époque, David Payant a lui accompagné en 2007 Vic Chestnut dans une tournée de spectacles, soit un chanteur états-unien qui partageait à cette époque la route avec Silver Mt Zion, un groupe qu'il décrit comme des vétérans de la scène musicale montréalaise[57]. Il a par la suite joint ce groupe, et a observé l'atténuation progressive des frontières divisant les différentes communautés de musiciens auxquelles il se sent appartenir :

> Aujourd'hui [Silver Mt Zion] sont devenus mes très bons amis, mais à l'époque c'était comme, c'était beaucoup de nouveau pour moi, c'était toute une autre scène puis une autre… un autre style de musique, une autre façon de penser puis de travailler […]
>
> Mais là c'est drôle, parce qu'après toutes ces années-là, tu rencontres des gens, les cercles s'élargissent, puis aujourd'hui, mes amis et les gars de Silver Mt Zion se connaissent et sont amis, il y a des collaborations. Katie a chanté sur le disque de Efron, qui est le chanteur de Mt Zion, puis Jessica, violoniste de Mt Zion, a enregistré sur l'album de Katie, donc…

[57] Tout comme le groupe Godspeed You! Black Emperor, Silver Mt Zion est formé de musiciens actifs à Montréal depuis les années 1990. Les deux groupes partagent également une vision politisée de leur démarche artistique.

> aujourd'hui ça s'est plus… mêlé. C'est pas complètement, c'est pas comme *une* grande famille, mais au début, je trouvais qu'il y avait plus des lignes qui divisaient les gens dans le groupe, puis ces lignes-là s'effacent de plus en plus.

Cette place à Montréal que se sont forgée les musiciens ici interviewés est donc à la fois personnelle et professionnelle. À ce sujet, lorsque nous avons demandé à Caitlin Loney si le territoire qu'elle avait pratiqué était plus typique de son activité musicale ou de ses relations sociales/personnelles, elle a souligné la difficulté pour elle de distinguer ces différents aspects de sa vie : « Personal and social stuff, it greatly overlaps with music. And it's only occasionally that I see people that are not related to music. Friends that are outside of music, it's a special thing ». Elle a d'ailleurs photographié lors de sa journée une fête d'anniversaire qui a lieu dans l'espace multifonctionnel de son ami Jackson, normalement dédié à la création artistique et aux concerts (Figure 6.8).

Figure 6.8 : Fête d'anniversaire
Photographies : Caitlin Loney (23/06/2013)

Dans un même ordre d'idées, en commentant une série de photographies sur un pique nique organisé pour l'anniversaire d'un de ses amis musiciens, David Payant précise :

> Au parc au coin de Saint-Zotique, c'était pour la fête d'un ami, Mike O'Brien justement, c'était comme un BBQ secret, un pique-nique secret. […] Donc là on a toute la *gang* qui était au studio, là il y a ma copine, ensuite à sa gauche il y a Nicolas Basque de Plants and

Animals, en gilet bleu, à droite il y a Gill de Longplay Management avec son nouveau bébé, là t'as l'enfant de Gilles en Angela. […] À la gauche tout à fait c'est le bassiste de Katie Moore, ça c'est Simon qui était au studio, à sa droite Mike Feuerstack, un musicien qui vient d'Halifax, qui fait carrière au Canada avec différents groupes depuis 20 ans, il jouait dans Bell Orchestre à l'époque, il jouait avec The Luyas, et son propre projet, Snailhouse.

Alors c'était avec des amis et collègues?

Exact. Souvent les collègues sont amis aussi. Et les amis sont collègues. La plupart de mes amis sont musiciens.

Figure 6.9 : Pique-nique d'anniversaire pour un ami musicien
Photographie : David Payant (20/07/2013)

Si les vies personnelles et professionnelles des musiciens sont somme toute très perméables les unes aux autres, les entretiens de réactivation ont également révélé des liens entre la scène musicale indépendante et d'autres milieux de design et des arts. Plus de la moitié des musiciens rencontrés ont spontanément mentionné cette intrication entre les différents domaines artistiques dont ils faisaient l'expérience à Montréal. Frannie Holder décrit le milieu dans lequel elle évolue comme un mélange de personnes qui œuvrent dans le graphisme, le cinéma et la musique; pour Laurel Sprengelmeyer ce sont la musique et les arts visuels. Marie-Eve Roy expose elle comment son cercle de connaissances s'est peu à peu ouvert aux mondes du cinéma et des arts visuels, ce alors qu'elle s'est plus intensément investie dans la composition de musique de films. Conor

Prendergast, designer graphique, précise lui qu'il échange fréquemment des services avec des amis vidéastes ou graphistes pour la conception de sites webs ou d'affiches. Jane Penny est ainsi impliquée dans un magazine de mode dirigée par une amie et impliquée dans un site web sur la culture, pour lesquels elle et d'autres collaborateurs étaient formés grâce à l'aide d'un ami designer web. Charles Blondeau parle de la communauté associée au bar spectacle le Quai des Brumes, qui compte de nombreux musiciens, mais également des illustratrices. Alexandre Arthur évoque l'interdisciplinarité du Centre Phi, ainsi que la proximité qu'un membre de son groupe entretient avec le milieu de la gastronomie montréalaise; Jackson relate la multidisciplinarité de l'espace multifonctionnel qu'il a co-créé, et Andy White de celle de La Brique. Finalement, la démarche créative de Caitlin Loney, en plus de la création musicale, inclut toute la dimension visuelle et vidéograghique.

6.2.2 La scène comme référentiel d'appartenance : définition par la langue et les genres musicaux

En présentant la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013), nous en avons esquissé une scène spécifique, avec son moment d'émergence propre et ses acteurs clés. En nous basant sur notre observation documentaire, nous avons fait au chapitre III une mise en contexte élargie pour valider que ce découpage était approprié pour les acteurs auxquels nous nous intéressions. Or, à travers leurs commentaires lors de la réactivation de leurs parcours, les musiciens participants ont en proposé d'autres, évoquant des scènes, communautés et milieux dont les frontières varient, des plus intimes aux plus ouverts et plus englobants. Cela rappelé, nous aborderons maintenant comment les participants interviewés ont effectué ces découpages en lien avec leur appartenance aux communautés linguistiques anglophone et francophone, puis avec divers genres musicaux.

Les relations entre les communautés linguistiques francophone et anglophone ont été abordées par des réflexions sur la présence ou l'absence de rencontres entre elles, qu'il soit question de création musicale ou de certains lieux et territoires spécifiques. Nous avons eu des discussions sur ce thème lors de 15 entretiens de réactivation, c'est-à-dire lorsque le participant l'abordait de lui-même. L'appartenance à des communautés linguistiques apparaît donc être une façon passablement importante pour plusieurs de décrire les divers milieux et référentiels qui composent, selon eux, la

scène musicale à Montréal. Les artistes qui s'y sont intéressés ont d'abord associé aux communautés francophone et anglophone des milieux créatifs tantôt distincts, tantôt qui se chevauchent. À cet égard, il a été parfois suggéré que les francophones et les anglophones, possédant un bagage musical et culturel différent, constitueraient des milieux créatifs bien particuliers. Frannie Holder réfère par exemple aux « artistes francophones de la chanson », qui seraient plus susceptibles de recevoir du financement de la part du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ) pour la production de leurs albums, relate l'exception que représente la musique d'un artiste francophone « qui plait aux radios universitaires américaines », puis mentionne le contraste entre la production musicale francophone et le « son indie de Montréal », ainsi qu'aux créateurs francophones d'un « son franco indie pop émergent ». Trois autres participants abondent dans le même sens et qualifient des milieux francophones et anglophones définis à la fois par la langue et par le genre musical : « la scène francophone folk rock » (Charles Blondeau) ; « a certain type of music that's very anglo for the most part, and it's of a certain genre I'd say, […] experimental folk » (Laurel Sprengelmeyer); « an anglo indie rock sort of scene which […] tends to be more university students oriented » (Jackson).

Certains artistes soulignent d'autre part des collaborations musicales entre anglophones et francophones. Matthew Woodley soulève la proximité de son groupe Plants and Animals avec Karkwa, un groupe francophone. Frannie Holder souligne que de telles collaborations brouillent les frontières établies par l'ancrage au sein d'environnements influencés par tout l'univers culturel attaché à chacune des langues :

> Peter Peter qui travaille, artiste francophone d'Audiogram qui travaille avec Howard Billerman qui est super anglo, que, pour moi, ça c'est nouveau. T'sais, pour moi ça c'est […] signe de changement, puis, il a un léger succès aussi dans le milieu anglo même s'il est francophone à cause de ça. Parce que t'sais, il y a un son qui est associé à la langue. Tu travailles, tu parles d'une certaine façon, tu vis ta vie, fait que c'est sûr que dans ta tête il y a un schéma linguistique, t'sais, t'intègres des informations différemment puis tu les exprimes différemment, puis, tu vas pas lire les mêmes articles de journaux parce que tu lis en anglais, fait que tu lis ce dont l'article anglophone parle, pis ça parle pas de la même

> musique. […] Je pense que ça peut être riche si ces deux scènes-là finissent par [se mélanger].

Ces propos illustrent que les questions linguistiques se superposent en réalité à bien d'autres dimensions : la proximité avec les institutions de financement de la musique, l'appartenance ou l'identification à un genre musical en particulier, les réseaux de diffusion de la musique à l'échelle nord-américaine, ou encore l'implication des musiciens dans le milieu universitaire, qui à Montréal est fait d'institutions appartenant à l'une ou l'autre des deux cultures linguistiques. Divers univers moins franchement découpés se profilent ainsi, ce bien au-delà des deux principales communautés linguistiques. À ce titre, Frannie Holder considère appartenir au milieu francophone de la musique à Montréal, ce même si son groupe chante en anglais. Sur cette appartenance et à ce que cela implique dans sa création musicale, elle ajoute :

> On prend pour acquis qu'on peut avoir de l'argent quand [on est] dans le milieu francophone, parce [qu'on sait] que toutes ces ressources-là existent depuis des décennies, pour la conservation de la langue, puis qu'en découlent des profits de… [qui peuvent profiter à] n'importe quoi qui est artistique. […] Quand j'suis allée au show de Pat Watson justement en-dessous de Nomad que j'ai filmé, je regardais le show, puis [je me disais que] j'oublie des fois c'est quoi la musique, juste faire un show pour faire un show, […] il faisait juste *jammer* avec ses amis anglos. […] Tu rentres dans le cercle francophone, c'est tellement plus planifié, le plan de marketing… ton show faut qu'il soit pensé, parce qu'il va y avoir telle ou telle personne dans la salle, puis tu perds des fois le focus de juste faire de la musique.

En somme, lorsqu'il est fait référence lors de nos entrevues de rétroaction au « milieu franco », au « milieu anglo », à la « scène franco » et à la « scène anglo », à « l'industrie francophone », au « milieu francophone », à une « English speaking sort of scene », ces distinguo concernent d'autres facteurs que la seule langue parlée par les individus de ces univers. Par exemple, pour Isabelle Ouimet, les relations entre musiciens issus des communautés linguistiques francophone et anglophone se déroulent de façon différente pour les acteurs de l'industrie et pour les musiciens œuvrant dans un univers plus *underground*. Elle donne l'exemple de son travail dans les bureaux de la maison de disques Indica, pour laquelle sa compagnie de relations de presse travaille

beaucoup, puis, tout comme Frannie Holder, sur le mandat de protection de la langue française de certaines organisations publiques:

> Ben moi j'ai l'impression que dans l'industrie à proprement parler, dans la *business* dans laquelle j'évolue, il n'y a plus vraiment de césure franche, là. T'sais Indica c'est un vraiment bon exemple. Kyria parle anglais, moi je parle français, pis on est collègues. On travaille ensemble tous les jours. Moi je lui parle en français, elle me parle en anglais, pis il y a pas de barrière. Indica travaille vraiment au… dans les deux langues officielles au quotidien. […] T'sais, les labels, les gérants, les producteurs de spectacles, les diffuseurs, pas mal tout le monde est ouvert aux deux langues. C'est sûr qu'il y a des institutions plus délicates comme les Maisons de la culture, je sais qu'ils ont un quota francophone à respecter. T'sais ça c'est, bon, là on tombe dans de la politique pis du financement public. Mais dans l'industrie privée, dans la production, dans la business à proprement parler, je pense pas qu'il y ait de discrimination sur la langue.

Elle poursuit en abordant l'expérience des musiciens qui évoluent surtout en dehors des grandes structures de l'industrie musicale. À son avis, le fait que leurs réseaux se soient largement développés sur la base de relations interpersonnelles pour former des *communautés* artistiques maintiendrait une séparation involontaire entre communautés linguistiques :

> Là on tombe dans quelque chose qui ressemble plus à de la communauté artistique. C'est sûr qu'il y en a toujours qui font le pont là, Red Mass est un bon exemple. T'sais Roy Vucino […] c'en est un ça qui est un francophone, mais qui a toujours évolué du côté anglophone, pis qui est comme vraiment un lien solide entre les deux scènes. Son groupe Red Mass, il y a autant de francophones de d'anglophones d'impliqués dans ce projet musical là, pis il va jouer autant en circuit francophone qu'anglophone, il connait autant les gens de la scène francophone que les gens de la scène anglophone. Fait qu'il y a certains artistes comme ça qui font le pont entre les deux scènes, mais oui je pense faute de moyens, faute d'organisation, on y va avec ceux qu'on connait. Avec la famille entre guillemets, j'ai l'impression que là, c'est des cercles peut-être un p'tit peu plus fermés. Pas nécessairement parce que les gens ont envie que ce soit fermé, je pense juste que naturellement, c'est ça. Mais j'ai jamais vécu moi… de la discrimination par rapport à ça. Si je vais dans un bar

> anglophone voir un p'tit band *underground* que je trouve ben bon, il y a personne qui va me regarder de travers. Pis au contraire si je les approche pis je jase avec eux, ils vont être intéressés, "ah oui, tu joues dans un band?" T'sais, il y a un échange qui se fait assez naturellement, mais je pense que, c'est ça, de prime abord, c'est des petits réseaux qui sont peut-être un p'tit peu autarciques entre guillemets.

Joseph Carré corrobore cette idée car, à son avis, les musiciens évoluant dans les milieux moins professionnalisés ont tendance à travailler avec les gens de leur entourage, soit des gens partageant de facto le plus souvent leur langue. Les professionnels de l'industrie développeraient des relations plus variées, échangeant des contacts à travers des réseaux plus étendus, et traversant par défaut les barrières linguistiques.

Les musiciens rencontrés se sont également prononcés sur l'association exclusive de certains lieux à l'une ou l'autre communauté, sur l'existence de lieux favorables à leur rencontre, puis sur celle de territoires linguistiques à Montréal. Isabelle Ouimet affirme que les bâtiments où sont localisés deux espaces de pratique qu'elle a fréquentés étaient tous deux occupés par une majorité d'artistes francophones. Elle suggère du même coup, au même titre que Frannie Holder, l'existence de grands territoires linguistiques à Montréal, selon la traditionnelle division Est/Ouest qui a longtemps modulé l'espace social montréalais :

> Il y a encore un gap entre la scène anglo pis la scène franco. Là-dessus oui. Je pense. Il y a pas tant d'anglos que ça à La Traque. Il y en a, mais il y en a pas tant. Tu vois j'suis dans les studios De Rouen dans Hochelaga pis c'est la même chose. Il y a pas tant de groupes anglophones. Sont plus dans… c'est drôle, mais je pense géographiquement aussi, ils habitent plus dans l'Ouest en général. Je pense qu'ils sont aussi plus dans des locaux à l'Ouest de la ville, ou au Nord là. Fait que… mais je dis ça pis en même temps t'sais, c'est pas un absolu, mais c'est vrai qu'il y a une majorité de francophones à La Traque pis il y a une majorité de francophones dans le studio De Rouen. Ça je peux le dire.

D'autres participants associent eux des lieux de spectacles à des communautés linguistiques spécifiques, par exemple le *Quai des Brumes* à la scène francophone et la *Casa del Popolo* au milieu anglophone.

> J'te dirais que la plupart des shows sont soit au Quai des Brumes, soit au Divan Orange sur St-Laurent ou soit eh... T'sais, à l'Esco à côté ou... Il y a pas tant de salles que ça là. T'as sûrement remarqué, la plupart des bands que t'as rencontrés. En tout cas pour les francophones, je sais que pour les artistes plus anglophones, je pense qu'ils vont plus dans le coin de la Casa pis de la Sala Rossa. (Charles Blondeau)

Certains musiciens avancent d'autre part qu'il existe certains lieux qui rendent les rencontres possibles, malgré les distinctions linguistiques. Jocelyn Gagné souligne que de nombreux réseaux de musiciens s'y croisent. Il s'interroge d'ailleurs sur le maintien apparent de la division Est/Ouest entre francophones et anglophones:

> C'est de moins en moins vrai. Ouais, ouais. C'est, comme j'te dis, Saint-Denis, t'sais à l'époque… L'Esco, c'est rendu *half and half* anglophone francophone. Ouais, ouais, ouais. Il y a beaucoup d'anglophones.
>
> C'est des bands t'sais, il y a plus de bands anglos, t'sais c'est plus eh… *hipsters* tout ça qui débarquent, fait que ça amène une clientèle […], leur gang, c'est ça. […] T'as une clientèle de base, mais le show c'est, c'est leurs *chummys* pis leurs fans, ça fait juste emmener une autre gang. […] C'est quand même eh… ça bouillonne là. C'est ça, t'as plusieurs *crowds*.

Jackson souligne lui le lieu de rencontres multilinguistiques qu'a constitué *La Brique*, loft multifonctionnel fondé par des artistes francophones et lieu d'émergence d'artistes comme Grimes, originaire de la Colombie-Britannique qui a connu ,au cours des années 2010, un succès international :

> La Brique has a fairly like long and colourful history of being like, that's where... I mean that's where Grimes kind of started playing music, it was at La Brique and... all this. And it's kind of interesting for being, or having been a real kind of like meeting point for the francophone and anglophone music scenes .

En ce qui a trait à l'association d'une langue à des quartiers ou secteurs spécifiques de la ville, les musiciens de notre échantillon se sont d'abord prononcés sur le West Island, et donc sur la

traditionnelle division Est/Ouest. D'abord, Jessy Fuchs, lui-même originaire de cette partie de l'île, avance qu'on y trouve un milieu d'influence appartenant largement à la culture anglophone :

> t'écoutes des bands en anglais, tu vas voir des shows en anglais, dans les bars le monde parle en anglais, ça fait qu'au final, t'es plongé dans un environnement qui fait que tu composes de la musique anglophone pis que t'écoutes des bands canadiens, pis, t'sais t'es pas du genre à écouter les Cowboys Fringants.

A contrario, il identifie une zone vers le sud et vers l'est où les activités culturelles se déroulent en français. David Payant y fait également référence :

> Il y a une barrière, il existe une barrière linguistique je pense. Pas pour tout le monde mais, il y a beaucoup de groupes québécois qui n'ont jamais entendu parler de plein de musique qui se passe à l'Ouest de Saint-Denis. Et davantage vice-versa. La plupart des musiciens anglophones ignorent ce qui se passe en français. Mais, il y a plein d'exemples de collaborations entre musiciens francophones et anglophones. Ça il y en a.

Le Mile-End a aussi fréquemment été décrit selon sa composition linguistique. Si plusieurs le considèrent comme un territoire anglophone, Matthew Woodley le présente comme un quartier multilingue.

> Ça toujours été un quartier très multilingue. Ouais, ouais. Anglais, français, beaucoup d'autres langues aussi. C'est une des choses que j'aime le plus du Mile End, c'est… […] c'est ouvert comme ça, ouais. [...] I think there's lots of Francophones in that neighbourhood, and same in Petite Italie, and there's also lots of Anglophones, but then if you go East of Saint-Denis, it's still very francophone. There's still not many Anglophones, just because I think, people are just still afraid to leave their little concentrated bubble.

À un autre moment, alors que David Payant décrit la grande concentration de musiciens qui caractérise le Mile End, nous lui avons demandé s'il existe à son avis plusieurs noyaux créatifs à Montréal. Il a répondu en opposant la tendance à la concentration des anglophones à celle à la dispersion des francophones:

> Pour la scène indie, et plutôt virée dans le monde anglophone, je dirais que c'est le Mile End. Du côté francophone, je pense que c'est plus dispersé. Ça dépend d'où on vit, mais… je pense que les anglophones ont plus peur de sortir de leur petite bulle.

Le Mile-End est pour Frannie Holder le territoire du « début de la fin », c'est-à-dire de la division entre musiciens francophones et musiciens anglophones : « T'sais on parle tout le temps du gros *divide* de la scène anglo/franco, mais le Mile End est vraiment en train de peut-être comme, le début de la fin de ce gros *divide* là, avec des bands qui sont beaucoup plus bilingue ».

Même si les rencontres entre communautés linguistiques sont possibles, le choix de parler dans une langue ou dans une autre demeure toujours un enjeu à Montréal, une négociation nécessaire dans de multiples situations : lors du choix de composer et de diffuser sa musique, et lors de la rencontre de nouvelles personnes à Montréal. Lamarre (2013) souligne à cet effet que bien que la composition des quartiers populaires ne forme plus un territoire anglophone à l'Ouest et un autre francophone à l'Est, cette répartition type est toujours bien présente dans les représentations de jeunes Montréalais multilingues et influence les choix de leurs pratiques linguistiques. À cet égard, Caitlin Loney relate des rencontres avec des travailleurs de différentes salles de spectacle, et des attentes qu'ils ont souvent envers elle. Si l'enjeu linguistique demeure présent dans son expérience montréalaise, elle apprécie lorsqu'il est possible de dépasser ce dernier:

> So, there is linguistic politics and stuff [...] it does come up where... if I'm playing at a place that is more francophone and, I mean, generally, it's... you know, people who are working somewhere like *Casa*, or *Esco*, or whatever, the sound guy might be francophone or... and so often they expect me not to speak French. But I tend to... I don't know, I just always speak whatever language someone speaks to me in. When I speak French back, then, they can tell that... I'm *Anglophone*[58] but... I always make this effort. Because I can, why wouldn't I... it is a really, it still is a touchy thing. [...] It is something that still exists, but it's really cool when [...] people overcome it and it doesn't really matter.

[58] Anglophone: prononcé avec un accent francophone par la participante.

Finalement, certains interviewés ont remis en question cette façon de concevoir les divisions entre les sous-univers musicaux en termes linguistiques. D'abord, Jackson affirme à propos de l'insularité relative de sa communauté qu'elle ne doit pas être interprétée comme faisant partie du repli d'une communauté linguistique sur elle-même. Cependant, il semble que le contexte montréalais, avec son histoire de ville où dominent deux langues à la fois, confère une signification particulière au choix de créer dans une communauté « tissée serrée », et dans un lieu peu visible dans le paysage urbain. C'est la même opinion qu'exprime Jackson en parlant des musiciens et artistes avec qui il partage un espace multifonctionnel:

> I feel like my own particular scene is disgracefully sort of segregated in that way, just being almost purely Anglophone […] It's just how it happened. Because everyone's from Nova Scotia. […] as more people moved from Nova Scotia, I got dragged into that, [been]sucked into this weird kind of... mostly English speaking sort of scene as deeply as I have been, but it's also... these people were willing to start a space with me. [...] So, yeah, you never make your decision based on language, it just kind of... that's just a part of life here, it happens, but it's never based on language I think. For me at least. Because I speak both languages, yeah.

Jackson fait également référence à d'autres communautés artistiques similaires à la sienne à Montréal, notamment à celle de la compagnie de disques Arbutus, dont fait partie David Carriere, un de nos participants. Ce dernier relate d'ailleurs lui aussi une expérience de retrait, voire d'insularité à Montréal, indirectement imputable selon lui à la question linguistique, et qui s'allie avec des aspirations d'autosuffisance, des choix de consommation spécifiques, de mode de vie liés à la création musicale, puis à un faible sentiment d'engagement envers la ville, sinon d'appartenance à la collectivité montréalaise.

> Well, I guess the people involved with the record label, the artists are primarily English people from... not Montreal or Quebec, that moved here to make music. And naturally they gravitate towards each other, cause... most of the people from the label when it started were from Vancouver and Edmonton and somehow met each other. And just created a group of friends, and then, there were other people who [...] met at McGill. [...] I think a lot of us feel accepted in Montréal, but I don't feel like, we're... that engaged with the pre-existing

community. I think there's a bit of like... an outsider thing. I feel very sketchy a lot of the times, I don't speak French so, I don't talk to... strangers ever on the street. So when I show up in New York, or Toronto, and I walk into a store, and sometimes they talk to me, I get surprised that I can talk back. I don't know.

So there's a little bit of that outsider feeling?

Yeah. But not in a... teenager way at all. More like, it's good to forge a path by yourself. I could try and make the government help me. But, I don't want to.

So that's also what you mean by being engaged? It's also...

I don't really seem to support the economy of the neighbourhood that much. I don't buy anything new, I don't think really, anybody that's on the label does even. [...] None of the shops that are the fancy shops on the streets, I ever go into. [And] there's this whole world in the neighbourhood that really likes it [...]

So you live simply in that environment but don't necessarily feel engaged with the city as a whole, is that what you mean?

Yeah, yeah. Definitely. So very like, small world. It feels like it.

Si la perspective linguistique est fort importante pour distinguer les différents sous-univers musicaux cohabitant à Montréal, pour certains, l'appartenance à un genre de musique spécifique s'avère également un facteur important.

En ce qui a trait au punk, il a déjà été dégagé qu'il est à la fois associé à certains lieux de diffusion précis (L'Escogriffe) et à un territoire spécifique (le Sud-Ouest). Ce genre musical s'est distingué dès la phase des entretiens avec les fondateurs de compagnies de musique par des valeurs et des manières de faire propres qui semblent être déterminantes pour le développement d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Pour Marie-Eve Roy, si elle considère évoluer dans un milieu surtout francophone, c'est l'appartenance à ce style musical qui fait qu'elle évolue dans des lieux différents des autres artistes qu'elle connaît :

Il y a des artistes que j'ai… que j'ai jamais rencontrés, puis que j'aime, […] j'habite à Montréal, [donc] je dois croiser, on doit… mais que j'ai jamais rencontrés. […] Ou on n'a jamais joué ensemble. Nous on est dans le *punk rock*, fait que c'est comme un créneau

> que… c'est rare qu'on joue avec d'autres styles de musique, [alors] des artistes comme Jimmy Hunt ou, t'sais beaucoup d'artistes de Dare to Care, […] on s'est jamais rencontrés.

Le jazz apparaît également comme un genre qui réunit plusieurs artistes, sans égard à la langue maternelle ou d'expression des musiciens. Par exemple, Sabrina Halde, en parlant de la *Casa Obscura*, un lieu de diffusion de musique et d'arts en général, mentionne qu'elle y rencontre plutôt des musiciens liés à sa formation en chant jazz :

> J'te dirais que c'est plus le monde jazz. T'sais comme, j'vois pas souvent ces gens-là mettons au *Quai*, t'sais. Mais c'est vraiment des gens qui sont, vraiment dans leur shit là, vraiment jazz, ils ont le goût de jammer pis de… c'est ça, sortir le méchant là, alors ils vont là. […] des amis de… du Cégep et de l'Université dans le fond. Qui ont étudié en musique. Dans ce temps-là je me tenais plus dans ces jams-là, j'étais plus dans le jazz si tu veux. Mais là, j'suis rendue plus dans le pop, fait que je vais moins là-bas.

Matthew Woodley et Laurel Sprengelmeyer, en référant au *Café Résonance*, placent également le jazz comme un univers à part.Les propos de Katie Moore illustrent enfin que certains musiciens considèrent appartenir à plusieurs groupes, tous définis par le genre musical.

> There's a little country community, and bluegrass community, and... there's, I feel like maybe I'm part of a few communities? Yeah there's an overlap probably. And... I have Plants and Animals friends, an East Coast band, they're kind of more *rock n roll*. And then I also really like just the old people that play at the *Wheel Club*. I feel like, yeah, there's a bunch of communities, and, but, it sort of all often overlaps, there's some people that overlap in all of them. And, when you go to a picnic you see them all.

Selon nos participants, l'idée de scène est ainsi parfois synonyme de communauté, d'un réseau de proches collaborateurs et d'amis. À cet égard, David Payant parla de la « micro scène de musiciens » qui fréquente le studio *Treatment Room*, Charles Blondeau a évoqué pour sa part « la scène » qui gravite autour du bar spectacle du *Quai des Brumes*, nommant les personnes qu'il y croise souvent. Conor Prendergast essaya lui d'expliquer le phénomène en revenant sur la façon dont il a rencontré les autres membres de la communauté associée à son étiquette de disques et en évoquant un effet sensible de génération :

> I think we met a lot of the […] other bands that […] have come to be part of Fixture, like Chevalier and Freelove, [at] shows. […] I think we met the guys from Chevalier Avant Garde at *Zoobizarre*, we played a show with them, we had only played like three shows at the time, […] and pretty much the same [with] Alex, *Dirty Beaches* and Gabe, it was just a matter of all being started at the same time.
>
> Scenes are really weird things. Everyone has a different feeling about it. But, you form a group of friendships when […] you're all starting out. And it's just waves of different scenes.

David Carriere aborde de façon similaire sa communauté en parlant de « our scene », formée de personnes venues de l'Ouest canadien pour vivre à Montréal à la même époque, puis qui ont fini par développer entre elles des amitiés et collaborations musicales. De telles descriptions rendent comptent de la dimension temporelle et évolutive puis, ceci entraînant cela, de l'effet de génération présent dans la consolidation d'une scène musicale indépendante montréalaise.

CHAPITRE VII. LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE : ENTRE SPÉCIFICITÉ MONTRÉALAISE ET TERRITORIALITÉ RÉTICULAIRE

Introduction

Ce dernier chapitre est consacré à l'interprétation des divers résultats dégagés lors des chapitres III à VI et au retour sur nos objectifs secondaires. Il veut également revenir sur la notion de scène à partir du cas ici examiné afin de déterminer dans quelle mesure les relations de la scène musicale indépendante au territoire montréalais sont constitutives de l'identité montréalaise. Ce faisant, nous souhaitons éprouver notre hypothèse principale selon laquelle la scène musicale indépendante, par ses représentations, pratiques et appropriations du territoire montréalais, contribue à l'identité montréalaise, mais est également façonnée par cette dernière.

Notre démarche, rappelons-le, s'est intéressée à la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013) à partir de la signification que lui donnent les individus qui la composent. En effet, nous avons analysé les comptes rendus des acteurs, enjeux et moyens à l'origine de sa consolidation présentés par des quotidiens et hebdomadaires culturels montréalais, puis les propos de fondateurs d'étiquettes de disque montréalaises sur leur vécu au sein de la ville. Finalement, nous avons tenté de saisir le processus d'appropriation à l'œuvre chez les 25 musiciens interviewés.

Les données recueillies sur la signification accordée par les uns et les autres à la scène musicale indépendante montréalaise l'ont donc été selon des distances variables par rapport à la réalité de cette scène. Réalisée en trois phases pour nous permettre de nous approcher au mieux de l'expérience de ces trois types acteurs, notre analyse a permis de dégager des relations différenciées à la scène musicale indépendante montréalaise, cette dernière incarnant, par les multiples lieux qu'elle investit ou là elle s'exprime, divers vécus et imaginaires socio-territoriaux. Cette diversité de types de relations au territoire repose, selon nos constatations, sur une territorialité aux facettes multiples, c'est-à-dire sur un processus d'attribution de sens aux lieux et territoires différent selon les modes de territorialisation des uns et des autres. C'est dire que la séquence appropriation-

transformation-identification territoriale qui leur est afférente est non seulement plus ou moins aboutie, mais modulée différemment selon qu'il s'agit d'une quête d'appartenance, d'attachement ou d'affiliation.

En explorant ces nuances inhérentes aux processus de territorialisation des fondateurs de compagnies de disques et de gérance, nous pourrons affiner l'idée de lieux plus spécifiquement chargés de sens, soit de *thick places* proposée par Duff (2010). Du même coup, nous reviendrons sur la distinction qu'il y a à faire entre les perceptions, conceptions, représentations et affections du territoire, soit ces différentes incarnations de la manière qu'ont les acteurs ou groupes d'acteurs de penser le territoire. Selon Bédard (2016), ces différents procédés présidant à nos relations au territoire se distinguent notamment par leur rapport à la réalité matérielle et scalaire du phénomène visé, leurs horizons temporels, fonctions et registres de signification. S'ils sont distincts, ces processus sont aussi intriqués et déterminent largement, au final, la nature et la portée du sens que nous accordons au territoire, mieux à « notre » territoire.

Cet affinement des relations au territoire de la scène se réalisera également par l'exploration des diverses fonctions symboliques attribuées aux lieux au sein desquels les musiciens ont opéré un processus d'appropriation-transformation-identification plus ou moins abouti. Sans faire nôtre à proprement dit les trois figures liant lieu et territoire élaborées par Debarbieux (1995) ou encore la typologie du haut-lieu proposée par Bédard (2002), les apports de ces deux auteurs serviront à enrichir notre analyse. Ainsi, nous basant sur la définition que Bédard propose du haut-lieu, nous chercherons à saisir la dimension symbolique des lieux pratiqués ou évoqués par les musiciens qui contribuent à en faire des « marqueur[s] référentiel[s] structurant[s] » (2002, 51). Ce rôle se réalise en interpellant et illustrant « un territoire plus vaste que celui qui est immédiatement présenté par le lieu lui-même »; « un temps plus long et plus complexe que celui que pose sa seule présence, là, aujourd'hui » et « un nombre d'éléments distincts de sa seule qualité d'objet qui seraient sans lui demeurés épars, inaccessibles, ignorés » (Bédard 2002, 52). En somme, ce chapitre cherchera à approfondir la complexité et la dynamique des relations au territoire des musiciens qui se sont révélées lors de nos trois phases de collecte de données, des relations aux fonctions référentielles symboliques et identitaires variables. Les trois sections suivantes proposent donc respectivement

de présenter 1) l'interprétation des résultats présentés; 2) la réponse à notre question principale de recherche; 3) les apports potentiels de notre démarche à la notion de scène.

7.1 Les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise : quels rapports au territoire?

7.1.1 Une territorialité réticulaire et multiscalaire

Les résultats des trois phases de notre collecte de données témoignent de la construction, par les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise, d'une territorialité réticulaire et multiscalaire. En effet, ces caractéristiques ont d'abord été suggérées par le portrait des acteurs, enjeux et moyens de l'avènement d'une scène musicale indépendante montréalaise au milieu des années 1990 que nous avons dégagé des articles de presse locaux colligés. Ces articles illustrent qu'au fil de la consolidation de la scène musicale indépendante à Montréal, ses acteurs ont interpellé de multiples territoires de référence, que ce soit le Québec, les États-Unis, sinon d'autres villes. Notons à cet égard la référence que fait Godspeed You! Black Emperor au *Knitting Factory*, lieu de diffusion multidisciplinaire new-yorkais, lorsqu'ils relatent la fondation de la Constellation Room (Cantin 2002a), ou encore l'ambition de Franz Schüller d'introduire au Québec une mentalité, une nouvelle manière de produire de la musique, pour Montréal et le Québec (Labbé 1997), mais qui existe déjà ailleurs (notamment aux États-Unis). En examinant ces articles de presse, nous avons pu saisir que, pour les observateurs locaux, l'émergence d'une scène musicale indépendante à Montréal participe à l'inscription de la ville dans un réseau de scènes translocales, pour reprendre l'expression de Peterson et Bennett (2004). Sachant que l'identification réfère tant au fait de se distinguer qu'au fait de se situer par rapport à l'autre et à l'ailleurs sur la base de similitudes (Lazzarotti 2004; Rollero et de Piccoli 2010), les données issues de l'observation documentaire ont ainsi dévoilé chez les acteurs de la scène une volonté de transformer Montréal tout comme de l'identifier, par affiliation, à d'autres lieux.

Cette translocalité de la scène, et donc sa multiscalarité, ont toutefois surtout été saisies lors des entretiens menés auprès des fondateurs d'étiquettes de disques et de compagnies de gérance puis des parcours documentés et réactivés des musiciens. Ces traits de la scène se sont manifestés de

manière différente en fonction des processus engagés (conception, représentation, appropriation ou affection), et donc selon leur manière d'opérer dans une proximité plus ou moins grande avec la réalité des pratiques territoriales des acteurs de la scène. Pour reprendre la distinction établie par Scannell et Gilford (2010), les qualités translocales, multiscalaires et réticulaires de la scène se sont manifestées par une relation aux lieux qui se développe tantôt par la cognition (la mémoire, les croyances, la connaissance), tantôt davantage par l'affection (un lien émotionnel). Ces traits se sont aussi exprimés au fur et à mesure que nous avons pu saisir, à divers moments, une territorialité plus ou moins aboutie chez les acteurs, selon qu'ils référaient à des lieux et territoires d'appartenance (issus d'un triple processus d'appropriation, de transformation et d'identification), d'attachement (issus d'un double processus d'appropriation et d'identification) ou d'affiliation (issus d'un simple processus d'identification sans appropriation et transformation) (Bédard, à paraître), parfois localisés à Montréal, et parfois ailleurs.

Du côté des fondateurs d'étiquettes de disques et de gérance, et alors que nous cherchions à saisir leurs représentations de la ville et de la scène, l'inscription territoriale qui s'est dégagée s'incarne dans leurs relations avec (i) les territoires où ils ont vécu ou qu'ils ont visités par le passé, (ii) des territoires qu'ils connaissent, sans nécessairement les avoir visités, (iii) Montréal, puis (iv) ceux que certains envisageaient pour poursuivre leur activité musicale. Ces 4 types de territoires constituent ainsi un réseau de référents distinct au sein duquel Montréal est considérée comme l'un d'eux, ou encore à partir duquel Montréal est entendue comme l'un des points d'ancrage d'une identité pluriterritoriale, et donc d'une territorialité polycentrée.

Selon leurs termes, Montréal correspond pour certains d'abord à un territoire d'appartenance. Leur manière de raconter leur parcours et celui de leur entreprise à Montréal témoigne en effet d'une volonté de *transformer* ce que la ville offre en opportunités pour la production musicale indépendante (principalement pour les fondateurs de 6 des 11 entreprises associées au modèle établi, fondées entre 1997 et 2004: Indica, Dare to Care/Grosse Boîte, C4, Slam Disques, Bonsound). Si nous n'avons pas cherché lors de la phase des entretiens à comprendre plus avant comment les fondateurs avaient pratiqué, voire s'étaient approprié certains lieux montréalais (nous avons seulement cartographié la localisation des bureaux de leurs entreprises, qui pour certains, sont établis à même la résidence de leurs fondateurs), la façon dont ils parlaient de Montréal comme

d'une ville qui offrait auparavant peu de possibilités pour diffuser la musique indépendante, puis leur décision d'offrir de nouveaux services et dès lors plus d'opportunités à des musiciens de leur entourage, témoignent à notre avis d'une réelle volonté de transformation de ce territoire afin qu'il réponde mieux aux ambitions des musiciens. Les transformations ainsi induites de Montréal ont permis de consolider leur appartenance au territoire au fil du développement d'une communauté d'intérêts, par laquelle des individus sont liés par des aspirations, valeurs et modes de vie partagés et territorialisés, « social ties rooted in place » (Scannell et Gilford 2010, 4). La plupart de ceux-ci considèrent ainsi que leur compagnie est foncièrement montréalaise. Par exemple, Jean-Christian Aubry mentionne qu'il n'y a nulle part ailleurs au Québec où Bonsound aurait pu naître, que « c'est une compagnie qui vient d'ici, qui va rester ici puis qui ne peut pas vraiment être ailleurs de toute façon » et que s'il envisageait quitter Montréal, ce serait pour faire autre chose que pour poursuivre dans le milieu musical.

Ceci dit, pour ces six fondateurs interviewés, d'autres lieux d'attachement ou d'affiliation participent également de leur territorialité et de celle de leur activité musicale. Ils soulignent en effet leurs liens avec d'autres villes, pays ou continents (Toronto, Paris, la France, les États-Unis, l'Europe), que ce soit en raison de leurs projets d'y diffuser la musique des artistes qu'ils représentent, ou encore pour souligner le lieu d'origine de ces derniers. Certains évoquent même l'idée plus ou moins certaine d'établir des localisations supplémentaires pour leurs compagnies, par exemple en Australie pour Indica ou à Toronto, aux États-Unis ou en Angleterre pour Envision Management.

Pour de nombreux autres dont les entreprises ont été créées plus tardivement, Montréal est ainsi plutôt un territoire d'attachement, que ce soit (i) parce que la création relativement tardive de leur entreprise les a amenés à prendre part de manière moins active à une transformation amorcée par d'autres, mais dans laquelle ils se reconnaissent (notamment, La Royale Électrique, Poulet Neige, Secret City), ou encore (ii) parce que la transformation de la ville par leur activité musicale ne fait pas partie de leurs ambitions premières (notamment, Fixture Records, Arbutus Records, Psychic Handshake, Instant Pleasure). Pour les premiers, Montréal occupe néanmoins une place centrale dans leur territorialité. En effet, certains inscrivent leur entreprise dans la continuité d'autres qui ont été créées avant la leur. Par exemple, les créateurs de Poulet Neige citent Bonsond, Indica et

C4 comme des « modèles », des entreprises émergentes qui avec le temps ont réussi à devenir plus établies. Il en va de même pour la cocréatrice de La Royale Électrique qui mentionne être allée « à l'école Bonsound », tout en situant son approche un peu plus « à gauche », la qualifiant de plus alternative.

Pour ceux dont la transformation de la ville par leur activité musicale ne compte pas parmi leurs ambitions premières, c'est davantage le développement de moyens pour appuyer des projets d'amis musiciens que l'ancrage dans un territoire particulier qui importe. Bien qu'ils puissent reconnaître certains avantages à Montréal pour le développement de leur activité musicale, leurs parcours témoignent plus du développement d'une communauté d'intérêts que d'une communauté à partir d'un lieu. Par exemple, plusieurs artistes pour lesquels Fixture Records a produit les premiers albums en ont ensuite publié d'autres avec des étiquettes basées ailleurs (Saint Paul (Minnesota), Brooklyn (New York)), que ces artistes soient demeuré à Montréal ou qu'ils se soient installés dans d'autres villes. Tessa Smith et Conor Prendergast considèrent par exemple ce type d'évolution comme tout à fait en phase avec le projet qu'ils mènent. C'est ainsi que les parutions de Fixture Records peuvent incarner les débuts de leurs projets musicaux qui se poursuivent ensuite par le truchement d'étiquettes situées ailleurs et au rayonnement plus important que la leur :

> [some] bands […] progressed to a level where we wouldn't be able to do them justice by releasing them. And that's great, we don't want to try and get as big as they are. (Conor Prendergast)

> That's a great thing that, if we can do the first few couple of albums [before] the band gets to a stage where they can make a lot more records with somebody else *(rires)*. (Tessa Smith)

De manière similaire, Arbutus Records a publié les albums d'artistes particulièrement mobiles, puis Marilis Cardinal, qui a trouvé à Montréal la manifestation d'un genre musical qu'elle aimait particulièrement – l'indie rock –, souligne ses affinités (et du même coup, celles de sa compagnie) avec des artistes et artisans de la scène musicale de Brooklyn. Somme toute, le rôle identitaire de Montréal au sein d'un réseau de lieux et territoires varie. À cet égard, pour Graeme Langdon, qui affirme son appartenance à un réseau nord-américain de petites étiquettes de disques œuvrant

surtout dans le punk, la ville où il réside n'a pas nécessairement un rôle identitaire plus important que d'autres territoires jamais visités et auxquels il identifie, par affiliation, sa production musicale.

Les représentations territoriales dégagées des commentaires des musiciens quant à leurs pratiques territoriales se distinguent parce qu'elles reposent sur d'autres échelles et un autre rapport au temps. En effet, à la différence des résultats issus des entretiens où la réflexion s'était concentrée sur l'ensemble de l'expérience du milieu musical montréalais des fondateurs d'étiquettes de disques et de compagnies de gérance, notre point d'entrée pour capter la territorialité des musiciens était une seule journée passée à Montréal et les différents lieux visités au courant de cette dernière. Le profil de cette journée type a ensuite été comparé avec celui portant sur l'ensemble de leurs années passées à Montréal. Il est tout d'abord ressorti que si les photographies et vidéos consignées renvoyaient tout d'abord aux perception et affection des lieux qu'ils ont visités (ou du moins dans une très grande proximité avec celles-ci), la signification qu'ils leur prêtaient provenait pour une large part de leur rôle dans leur quotidien, ce en vertu d'une séquence appropriation-transformation-identification accomplie, davantage afférente à l'interprétation qu'ils confèrent aux représentations qu'ils s'en font. Les matériaux recueillis témoignent ainsi, d'une part, d'une double appréciation interne première de ces lieux, opérée par « un mode de compréhension mi-objectif et mi-subjectif qui s'intéresse au sensitif, soit à ce qui peut être détecté et distingué de manière "certaine" » (Bédard 2016, 537) (la perception), puis par « une évocation et [une] interprétation propres au double registre des sensations et des émotions » (l'affection) (*Ibid*, 543). C'est lors des entretiens rétroactifs que les musiciens interviewés ont abordé le registre des représentations, étoffant de sitôt le sens conféré à leur relation aux lieux fréquentés lors de leur parcours.

Les locaux de pratiques et d'enregistrement constituent un exemple éloquent de la manière dont les musiciens ont développé un sentiment d'appartenance à certains lieux, et de ce fait, leur ont conféré un sens. En effet, ils ont transformé une multitude de locaux dans divers types de bâtiments pour les rendre propres à l'usage qu'ils voulaient en faire, et ont ainsi tenu « an active part in the process of giving places meaning » (Gustafson 2001a, 13). À l'instar de certains fondateurs de compagnies de disques et de gérance sus-mentionnés, ils ont par le fait même développé des communautés de lieux et des communautés d'intérêts, ces lieux d'ancrage constituant également des lieux partagés avec d'autres individus avec qui ils s'identifient particulièrement. Pour David

Carrière, c'est le lieu de « our scene »; pour Jackson, le lieu commun d'artistes partageant une vision de la création et de la cohabitation de disciplines diverses; pour Isabelle Ouimet, le lieu où elle et les autres membres de son groupe peuvent créer et enregistrer exactement de la manière qui leur convient.

Les lieux de concerts apparaissent eux être avant tout des lieux d'attachement. En effet, les musiciens ont relaté qu'au fil de leurs pratiques de tels lieux, ils ont établi les premiers liens avec les membres de communautés avec lesquels ils en sont venus à s'identifier. Par exemple, Conor Prendergast mentionne qu'il a rencontré presque tous les musiciens qu'il considère faire partie de sa communauté en assistant à des concerts. Toutefois, de manière générale, ils n'ont pas participé à la définition de leur vocation de manière aussi active que pour leurs locaux de pratique et d'enregistrement. Il n'en demeure pas moins que, certains musiciens, par leur présence maintes fois répétée dans de tels lieux pour y performer ou pour y rencontrer des amis (Sabrina Halde et Charles Blondeau au Quai des brumes), ou encore par l'emploi autre qu'ils y occupent et donc leur grande proximité avec ceux qui l'opèrent (Jocelyn Gagné), développent envers eux une relation qui relève de l'appartenance cette fois à une communauté. Partagés et signifiés par nombre de musiciens, les projets d'appropriation de ces lieux convergent, voire entrent en compétition, et participent donc à bien des égards à une territorialisation plus ou moins aboutie des musiciens qui les fréquentent et qui s'y identifient. Les processus observés illustrent en effet que « a meaningful place appears as a process, where various individual (and collective) projects converge and/or compete with other projects, with external events, and with the course of time » (Gustafson 2001a, 13).

La territorialité des musiciens interviewés est aussi nourrie d'ouvertures vers l'autre et l'ailleurs. En témoigne la manière qu'ont les musiciens d'établir des liens entre les lieux de leur quotidien versus d'autres référentiels/quartiers montréalais, voire des scènes équivalentes ailleurs (sinon leurs lieux d'origine). Par exemple, lorsque Frannie Holder a commenté la photographie d'affiches près desquelles elle est passée en marchant, elle les d'abord décrites comme témoin d'un phénomène plus large auquel elle aime être attentive tant à Montréal qu'ailleurs, le *postering*. La prise de cette photographie lui permettait donc de connoter l'ampleur de son univers de sens. En revenant sur ce moment, elle précise ce que signifie pour elle de se promener dans sla zone

interstitielle entre le Mile End, la Petite-Patrie et la Petite-Italie qui est un territoire approprié et signifiant pour les musiciens, sans ce que cela soit nécessairement visible à l'œil du non-initié. Pensons aussi à la façon dont David Carriere relate son expérience lors d'un concert donné dans un loft de Saint-Louis comme une variation des soirées qu'il fréquente à Montréal, et où il s'est reconnu une certaine parenté avec des gens avec qui il pourrait potentiellement s'associer et éventuellement s'identifier. Ces deux interprétations illustrent que :

> l'évocation du lieu peut intervenir en tout autre lieu; sa signification s'inscrit dans un système d'équivalences et de dépendances impliquant d'autres lieux; elle peut même référer à un espace englobant, d'une tout autre échelle. Autrement dit, par significations interposées, un lieu figure dans un autre, un espace échappe à son échelle et se condense dans un des lieux qui le constituent. (Derbabieux 1995, 98)

La condition territoriale des musiciens interviewés, pour intime qu'elle soit, demeure donc nourrie par d'autres référentiels que les lieux qu'ils fréquentent au quotidien, les quartiers qu'ils habitent, ou Montréal. Celle-ci repose en effet sur multiscalarité référentielle qui illustre que la scène montréalaise qu'ils animent et signifient est pour partie la manifestation locale de mouvements musicaux et de réseaux affinitaires qui se déploient à une plus large échelle, bref, à leur qualité translocale.

Il se dégage ainsi, chez les fondateurs d'entreprises et les musiciens, une territorialité définie par le couple mobilité et attachement, ou *roots* et *routes*, selon la proposition de Gustafson (2001b). Cette dualité lieux et territoires se manifeste aussi bien à l'échelle montréalaise qu'à l'échelle continentale voire internationale, ce selon les acteurs rencontrés. En effet, tantôt, c'est l'enracinement qui est recherché : connaître un lieu en profondeur, ainsi que la communauté qui y est associée, pour y demeurer, développer des liens affectifs envers lui, et du même coup, son identité (Gustafson 2001b). À d'autres moments, c'est plutôt la liberté et l'adaptabilité qui sont désirées, et donc la capacité de se déplacer d'un lieu à l'autre, d'y forger de nouveaux repères. Rappelons à cet effet l'exemple de Joseph Carré, qui après avoir affirmé sur l'intersection de la rue Saint-Denis et de l'avenue du Mont-Royal : «Ah, mon coin, le coin où je suis le plus souvent depuis les six dernières années. […] c'est mon *spot*. C'est mon *spot* nocturne le plus visité et revisité »,

évoque des lieux et quartiers fort dispersés sur le territoire de la ville, témoignant de ses capacité et volonté de découverte. À une autre échelle, pensons aussi à Alexandre Lemieux qui, après avoir acquis une connaissance fine du territoire montréalais puis créé et géré un lieu de concert, a voulu poursuivre son activité à Berlin, une ville à laquelle il s'identifiait par affiliation. Citons encore la manière dont la vie de Matthew Woodley s'inscrit à Montréal comme dans un « self-sufficient village », territoire très concentré, puis comment elle se définit par une grande mobilité entre plusieurs villes du Canada, des États-Unis ou de l'Europe durant les périodes de tournées de son groupe.

7.1.2 Une territorialité faite de lieux à connotation symbolique multiple

Nous évoquions en introduction à ce chapitre que les résultats de notre démarche avaient révélé la complexité du processus d'attribution de sens aux lieux, ou pour reprendre l'expression de Duff (2010), du développement de *thick places*. Mentionnons à cet égard tout d'abord que, de manière générale, la manifestation des scènes dans les villes a surtout été analysée par ses hauts-lieux, à l'exemple de Turbé (2014), qui s'intéresse aux déplacements entrepris par les amateurs de métal en France vers différents lieux de concerts, particulièrement signifiants sur le plan symbolique pour eux. Leur importance s'explique par leur rôle de référents partagés entre créateurs et producteurs d'un côté, puis publics, nouveaux membres de la scène ou habitants d'une ville de l'autre. C'est en effet surtout lors des performances musicales que les scènes de musique latine de Houston, par exemple, peuvent réellement participer au développement d'appartenances sociales et territoriales (Kotarba et *al.* 2009), ou que Shank (1994) et Lashua et *al.* (2010) ont pu capter le lien entre une symbolisation engagée par les musiciens et l'identité d'Austin et de Liverpool.

Notre observation des articles de presse de divers quotidiens montréalais a d'ailleurs surtout mis de l'avant pareils hauts-lieux. Les journalistes et chroniqueurs locaux ont proposé des comptes rendus de spectacles y étant présentés, ont évoqué la fermeture temporaire de certains, ou encore leur fermeture permanente. Ils relataient encore l'importance de ces lieux plus que tout autres pour la consolidation d'une scène musicale indépendante à Montréal. C'est d'ailleurs en cartographiant ces lieux (voir Annexe 8) que nous avons pu voir se dessiner l'inscription territoriale de la scène.

À l'étape des entretiens avec les fondateurs de compagnies de disques et de gérance, c'est l'échelle de la ville qui a plutôt été privilégiée. À l'étape des parcours documentés et réactivés par les musiciens participants, si la diversité des fonctions symboliques des lieux qui forment le territoire de la scène musicale indépendante à Montréal a pu se révéler, certains lieux sont plus clairement ressortis comme autant de nœuds de sens.

Sans surprise, de nombreux lieux de concerts ont constitué des hauts-lieux à l'échelle de leur communauté. Nous en voulons par exemple pour preuve la manière qu'a eue Katie Moore de décrire la Casa del Popolo et le Divan Orange comme des lieux exemplaires, c'est-à-dire comme « préfigurateurs d'un autre territoire ou d'un autre sens à ce même territoire et d'une mémoire toujours en devenir » (Bédard 2002, 56). Pour elle, lorsque ces lieux de concerts ont été créés, ils incarnaient la promesse d'une place reconnue pour les musiciens au sein de la ville. Après avoir joué durant plusieurs années dans des bars où les propriétaires ne reconnaissaient pas la valeur de son travail, ces lieux ont « [concouru] à un étoffement de ce qui est en s'ouvrant au futur » (Bédard 2002, 56). Lorsqu'elle nous a parlé de ces lieux situés sur le boulevard Saint-Laurent, elle a ainsi moins référé aux symboles d'une mémoire associés par une majorité de Montréalais à cette artère qu'à l'avènement de quelque chose de nouveau, de ce que la communauté musicale désirait construire en ces lieux.

La territorialisation qu'opèrent les musiciens composant notre échantillon repose aussi toutefois sur des entre-lieux, c'est-à-dire sur des « espace[s] de liberté où tout est possible, [des espaces] en phase de territorialisation », et qui donc possèdent « une fonction symbolique et un rôle identitaire embryonnaire » (Bédard 2002, 62). Puisque l'attachement à un lieu est usuellement lié à la continuité, à la durée de son occupation par des acteurs donnés (Gustafson 2001a), ces entre-lieux témoignent d'une territorialisation moins aboutie. Les nombreux espaces multifonctionnels (ou lofts multifonctionnels), souvent édifiés dans des bâtiments laissés vacants à la suite de la désindustrialisation de Montréal, et dont la vocation est à réinventer, en sont probablement les meilleurs exemples. En revenant sur le parcours qu'elle et le cofondateur d'Arbutus ont eu, Marilis Cardinal raconte qu'une même communauté de musiciens, d'abord rassemblée autour d'un premier loft ayant une vocation de résidence, puis de lieu de concerts et de fêtes, l'a quitté, pour ensuite

s'en approprier un autre avec l'ambition cette fois de produire des disques, tout en maintenant des activités de spectacles et autres événements artistiques en parallèle.

Musicienne qui a fréquenté ces mêmes espaces, Jane Penny, affirme à propos de l'expérience de ceux qui choisissent de prendre en charge pareils lieux : « it ends up being a little bit like transient […], all the energy put into it kind of evaporates », illustrant par le fait même l'incertitude quant au devenir et à la pérennité de ceux-ci (que ce soit en raison de l'énergie et des ressources financières nécessaires pour les maintenir, ou encore à cause des amendes reçues pour plaintes de bruit). Les articles de presse sur la trajectoire de l'étiquette Constellation illustrent encore que l'occupation de ces lofts multifonctionnels, offrant un grand potentiel d'exploration, constitue parfois la première phase d'une territorialité qui s'exprime ensuite sous de nouvelles formes au fil du temps.

Il se dégage enfin que les territorialités de la scène incluent aussi des lieux bas et des lieux génériques. Le lieu générique n'est pas unique, car « son identité s'efface derrière la forme générique à laquelle il appartient » (Debarbieux 1995, 99). Les lieux bas, qui relèvent de l'ordinaire tout comme les lieux génériques, appellent pour leur part une distinction par rapport aux hauts-lieux, non pas « entre ce qui serait essentiel et ce qui serait superfétatoire » (Bédard 2002, 59), mais plutôt entre l'exceptionnel, le notoire et le familier, entre le visible et l'invisible. Les photographies des studios maison prises par de nombreux musiciens, composés d'ordinateurs, consoles, micros et autres branchements, à côté desquels sont placés instruments et cahiers de notes, composent des agencements qui représentent ce qu'il y a de plus quotidien pour les musiciens. Ces équipements côtoient de plus comptoirs et tables de cuisine, bols de fruits, mobilier de salon et autres objets banals. Debarbieux souligne par ailleurs que tout lieu générique joue un rôle de figuration d'une abstraction. Comme dans l'exemple qu'il propose où le village figure la cohésion sociale, les studios maison symbolisent le « fais-le toi-même » cher au mouvement de la musique indépendante, voire le « self generated creative work » à amener « out of the basement » dont parle Campbell (2013). Ces studios maisons, portatifs et témoins des évolutions technologiques qui ont permis la démocratisation de l'enregistrement de la musique, pourraient être vus partout où créent des musiciens qui se revendiquent du même mouvement musical.

Silver et *al.* (2010) avancent que la fonction symbolique des lieux s'incarne justement par les valeurs qu'ils permettent d'exprimer. Ainsi, on fréquente un lieu plutôt qu'un autre parce qu'il serait davantage associé aux valeurs auxquelles on s'identifie. Un tel trait s'est dégagé de notre analyse de la territorialité des musiciens participants à notre recherche. Outre les studios maisons sus-mentionnés qui incarnent tout particulièrement les valeurs et manières de faire propres à la production musicale indépendante, certains lieux hybrides, mi-lieux de pratiques et mi-lieux d'enregistrement, jouent le même rôle. Quant aux lieux de concerts, les musiciens leur attribuent des nuances quant à leur capacité à exprimer les valeurs associées à la capacité de faire les choses soi-même, sans l'influence extérieure d'un milieu établi. Pensons à cet égard à la manière dont Frannie Holder a comparé la signification qu'elle associait au concert donné par Patrick Watson dans une salle non-officielle, où il pouvait « juste faire un show pour faire un show, […] il faisait juste *jammer* avec ses amis anglos », à celle prêtée à des concerts ou lancements d'albums d'artistes bénéficiant de l'appui des programmes provinciaux de financement de la musique dans un réseau des salles faisant partie d'un réseau officiel : « c'est tellement plus planifié, le plan de marketing… ton show faut qu'il soit pensé, parce qu'il va y avoir telle ou telle personne dans la salle ».

Les valeurs davantage oppositionnelles et anticorporatistes portées par la part de la scène indépendante s'identifiant à la culture punk, se sont elles aussi exprimées dans des lieux spécifiques : des lieux de spectacles exclusivement dédiés à ce genre musical, ou encore à travers le contexte particulier d'une maison qui, appelée à disparaître pour faire place à un projet immobilier, a été choisi pour y tenir un concert et démolir ladite maison. Outre ces fonctions symboliques de lieux spécifiques, alors que les musiciens précisaient le sens qu'ils leur attribuaient, puis nous décrivaient les trajets qu'ils empruntaient pour aller de l'un à l'autre ou les situaient à l'échelle de la ville, diverses représentations de quartiers se sont dégagées (cf. 6.1). Pour les musiciens, les quartiers se distinguent entre eux notamment par la richesse et la saturation du patrimoine représentatif (Mucchielli 2004) qu'ils leur associent. Alors que certains sont ainsi caractérisés par un imaginaire fort saturé (le Mile End), d'autres sont décrits comme autant de champs du possible (territoires de l'exploration, des possibilités, des expériences alternatives). Au sein du premier type de quartier à l'imaginaire saturé, les représentations territoriales (le Mile End des musiciens qui s'y reconnaissent entre eux) de la scène coexistent avec les conceptions

territoriales de cette dernière (le Mile End musical des médias internationaux). Le deuxième type évoque davantage une imagerie propre à la frontière, attendu qu'il est représenté et donc conçu comme un quartier « where art is underexplored » (Bain 2003, 310), une frontière « "[…] between a world of possibilities and one of actualities, a world theoretically unlimited and one defined by its limitations" (Soltkin 1985, 45) » (idem). Les quartiers de Saint-Henri et d'Hochelaga correspondent particulièrement à ce deuxième type. Ces deux types de territoire participent fondamentalement de la représentation de Montréal que se font des musiciens, ou plus précisément de *leur* Montréal.

La coconstruction de sens qui a ainsi cours pour qualifier le Mile End, entre les représentations des acteurs de la scène musicale indépendante et les conceptions issues des médias, illustre à nouveau que l'attachement, que ce soit aux lieux ou aux territoires, s'effectue dans un contexte ou plusieurs projets d'appropriation et d'identification convergent ou entrent en compétition. Ainsi, le « fais-le toi-même » des musiciens peut cohabiter avec celui d'artistes et artisans d'autres disciplines avec qui ils partagent le quartier. La multidisciplinarité du festival Pop Montreal incarne tout particulièrement les particularités de ce quartier. Les valeurs davantage oppositionnelles que les musiciens associent à Saint-Henri et Hochelaga, s'inscrivent elles dans des territoires que d'autres groupes, s'identifiant à des valeurs similaires (anti-capitalistes, anti-embourgeoisement), choisissent d'investir, sans toutefois nécessairement être impliqués dans le milieu musical (ce qui n'est pas sans rappeler les travaux de Leach et Haunss (2009) sur les scènes et les mouvements sociaux)[59].

Au final, les musiciens empruntent un circuit territorial (plus ou moins étendu selon les musiciens), qui va de lieux hauts à lieux bas en passant par des entre-lieux, puis allant de quartiers déjà fortement signifiés par la présence d'artistes à d'autres plus éloignés de ces centralités. Si ce circuit peut s'avérer territorialisant pour un non-initié ou un nouveau venu, il peut devenir territorialisé pour ceux qui le font et refont, inscrit qu'il est dans l'ordinaire de leur territorialité quotidienne.

[59] Saint-Henri et Hochelaga se sont d'ailleurs distingués au cours des années 2010 par les gestes anti-embourgeoisement à connotation anticapitaliste qui y ont été observés, voir notamment http://journalmetro.com/actualites/montreal/971757/une-dizaines-dincidents-anti-embourgeoisement-a-montreal-depuis-2012/. De tels articles n'ont pas fait partie de l'observation documentaire menée dans le cadre de cette thèse, mais il nous semblait pertinent de le noter au regard de la manière de certains de nos participants de se représenter ou de concevoir ces quartiers.

Cela étant, il nous semble être en présence d'un écosystème de lieux et territoires aux vocations symboliques fortes mais distinctes qui nourrit et structure l'inscription territoriale de la scène. À cet égard, rappelons comment Jackson, responsable au moment de notre rencontre d'un espace multifonctionnel comprenant un lieu de concert non-officiel, s'était déplacé au fil de deux journées entre ce lieu et un autre officiel où il donnait un concert. Les divers lieux de concerts fréquentés par Frannie Holder et la signification qu'elle leur donne abondent dans le même sens. En somme, plusieurs de nos participants se particularisent par une territorialité faite de centralités officielles et de centralités de l'alternatif, et donc par une géographicité faite de hauts-lieux et d'interstices, à l'instar de ce qu'a observé Grésillon (2000) à propos des homosexuels vivant à Berlin. Cet auteur relate en effet comment, alors que les homosexuels ont gagné depuis la chute du mur en 1991 un droit de centralité, ils ont établi des territoires aux fonctions symboliques distinctes, associés à des valeurs et modes de vie différenciés. Entre Schöneberg, quartier historique de la communauté homosexuelle de Berlin dont on peut observer l'émergence dès les années 1920, Kreuzberg, moins lisse et plus radical, où les homosexuels se sont installés à la suite des contestations étudiantes des années 1960 et de l'occupation illégale d'appartements des années 1970, et Prenzlauer Berg à l'est, il y a à la fois recherche du maintien d'identités distinctes et souhait de mises en relation. Outre le mouvement des homosexuels entre ces trois centres, particulièrement pour les noyaux est et ouest, des lieux de la visibilité côtoient des lieux de l'invisibilité. Dans un tel contexte, hauts lieux et interstices jouent des rôles différents et sont en contact constant, par le mouvement de leurs acteurs.

7.1.3 Une inscription territoriale intrinsèquement éphémère

Ce mouvement des acteurs au sein de Montréal évoque également la nature éphémère de l'inscription territoriale de la scène, qui s'est manifestée dans chaque phase de notre collecte de données. Cette dimension éphémère s'est révélée de trois manières différentes : par des lieux d'ancrage et d'arrimage de la scène à la durée de vie limitée, par une recomposition des pratiques des acteurs au fil du temps en des lieux similaires, formant des circuits territorialisants à la même connotation, mais en constante mutation au sein de la ville, puis finalement par la permanence incertaine du passage à Montréal des fondateurs de compagnie et des musiciens.

D’abord, les articles de journaux consultés ont donné une première indication de l’impermanence des lieux clés de la scène. En effet, parmi les lieux de spectacles recensés entre 1995 et 2012, plus de la moitié étaient fermés en 2014. Toutefois, à cette étape de la collecte de données, ce sont de plus les multiples rôles des acteurs de la scène qui étaient dévoilés : de promoteurs de spectacles à propriétaires d’une salle de spectacles (Blue Skies Turn Black), de propriétaire de salle de spectacles à gérant d’artiste (Alexandre Lemieux), de musiciens à fondateurs d’une compagnie de disques (Franz Schüller d’Indica, Jean-Christian Aubry et Gourmet Délice de Bonsound). Ainsi, bien que la menace de fermeture de lieux de spectacles ait souvent entraîné une mobilisation pour qu’ils puissent demeurer, les fermetures qui parfois s’en sont suivies ne signifient pas nécessairement l’effritement de la scène, ou la fin de l’implication de ses créateurs dans cette dernière.

En effet, les résultats des phases subséquentes de collecte indiquent souvent la recomposition constante de la scène, tant dans sa dimension territoriale qu’organisationnelle. Chez les fondateurs de compagnies de disques et de gérance, leurs propos suggèrent toutefois la durée de vie temporaire des fonctions symboliques conférées aux lieux où se déroulent leurs activités. Par exemple, Alexandre Lemieux nous a parlé du Zoobizarre, salle de spectacles qu’il a fondée, mais qu’il a dû fermer en raison du nombre important de plaintes de bruit qui l’ont visée. Après la fermeture de la salle, il a œuvré dans la programmation de festival, puis au moment de notre rencontre, il se consacrait à la gérance d’artistes.

La phase des parcours documentés et réactivés illustre que les différents lieux exemplaires, entre-lieux et lieux bas ou génériques dégagés et commentés ci-dessus (cf. 7.1.2) se caractérisent tous par leur nature éphémère, ce tout particulièrement pour les deuxième et troisième types. Si la fonction des lieux qui incarnent ce que peut être un lieu de concert spécifiquement dédié aux musiciens indépendants associée aux premiers n’est pas permanente, les articles de la presse locale analysés suggèrent qu’un grand nombre d’acteurs qui fréquentent ces lieux visibles (ou qui s’y identifient sans nécessairement les fréquenter de manière régulière), sont susceptibles de se mobiliser pour leur maintien à titre de repères. Sur ce point, le cas des entre-lieux, incarnés tout particulièrement par les lofts multifonctionnels, diffère. Si lors des entrevues les artistes ont évoqué, en parlant de leur fermeture, la perte de lieux importants, la tenue des activités qui s’y

déroulent sous le seuil de la visibilité pour l'ensemble des citadins demeure intrinsèque à leur nature de lieu propre à une communauté restreinte d'individus (et ce, à l'image de la manière dont certains artistes visuels torontois ont choisi d'établir leur studio). Quant aux lieux bas et génériques, ils se sont avérés être les lieux de l'ordinaire par excellence au cours de la période où se sont déroulés les entretiens de réactivation, plusieurs musiciens étaient en processus de déménagement, que ce soit pour leur résidence ou leur local de pratique. Ainsi, nous pouvons avancer que si les entre-lieux et les lieux génériques demeurent importants pour l'identification des musiciens, et ce, malgré leur éphémérité, c'est davantage la fonction qui leur est prêtée que leur qualité comme site ou situation qui importe.

Ces éphémérité et invisibilité partielles de la territorialité de la scène musicale indépendante montréalaise rejoignent celles que Podmore (2006) a observées pour la communauté lesbienne montréalaise. Podmore les aborde toutefois à l'échelle du quartier du Plateau-Mont-Royal, mentionnant notamment qu'après l'âge d'or des territorialités lesbiennes sur ce territoire dans les années 1980, la décennie suivante avait été caractérisée par leur déterritorialisation. Les lieux commerciaux, et plus spécifiquement les bars, étaient les principaux endroits de visibilité lesbienne; or leurs fermetures lors des années 1990 ont largement contribué à altérer leur arrimage à ce quartier. Perdant ces lieux d'affirmation en ce territoire et à ce moment, elles n'ont jamais par la suite inscrit leur présence avec la même durabilité en d'autres lieux ou dans un autre quartier. L'inscription territoriale de leur rassemblement et leur expression publique se sont alors transformées pour revêtir des qualités davantage événementielles, dès lors plus éphémères. La réflexion que cette auteure propose sur une territorialisation/déterritorialisation observable à l'échelle d'une communauté entière et sur un temps long (un peu plus de trois décennies), est semblable à celle de Blum lorsqu'il traite de la durée de vie (*mortality*) des scènes en disant que ces dernières peuvent notamment être interprétées « around the issue of becoming, that is, of coming-to-be and perishing » (2001, 11). Lorsqu'on compare nos résultats aux travaux de Podmore (2006) ou à la grammaire de Blum (2001), d'autres temporalités de l'éphémère sont à considérer.

En effet, que ce soit au sein d'un âge d'or, d'une période de consolidation ou d'une période d'émergence de la scène, surviennent plusieurs cycles courts de territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation qui recomposent de manière constante et plus fine la

territorialité des acteurs la scène. Ces processus reposent sur un mouvement à la fois spatial et fonctionnel : quitter un appartement, un local de pratique ou un studio pour s'installer dans un autre. Et ce sont les points d'arrêts à partir desquels s'articulent ces processus que nous avons pu observer, dégager et cartographier, attendu que les mêmes fonctions sont recherchées et donc se déplacent, disparaissant à certains endroits pour réapparaître ailleurs. Outre les déplacements consécutifs de ces noyaux, d'autres mouvements soulignent également sa dimension éphémère : soit ceux qui relèvent de l'étendue des parcours des acteurs au sein de la ville.

À ce sujet, rappelons que l'aire où s'opèrent les pratiques des musiciens de la scène musicale indépendante de Montréal varie considérablement : citons à cet effet l'exemple de la concentration de David Carrière et l'expansion d'Alexandre Arthur. Lors des entretiens de réactivation, les musiciens nous ont de plus signalé que leurs pratiques ont changé au fil du temps. Conor Prendergast nous a rapporté aller voir beaucoup moins de concerts en 2013 qu'à son arrivée à Montréal au milieu des années 2000. Laurel Sprengelmeyer a pour sa part stipulé qu'à son arrivée à Montréal, elle se déplaçait partout dans la ville pour assister à des concerts, et que graduellement, ses déplacements se sont concentrés autour d'un territoire précis (le Mile End) et d'une communauté. Ces propos indiquent que, à l'échelle individuelle, l'inscription territoriale des pratiques peut varier en fonction des phases de construction et de consolidation d'appartenances, une consolidation liée à une meilleure connaissance des lieux qui, elle, peut favoriser une plus grande participation au mode de vie recherché, et donc aux lieux où ce dernier peut le plus s'exprimer.

Finalement, la dimension éphémère des territorialités de la scène s'exprime aussi dans la nature temporaire de la résidence à Montréal de certains de ses acteurs, et dans la manière de certains de faire de la ville un territoire d'attachement davantage que d'appartenance. D'abord, dans les articles de presse, on souligne en présentant certains artistes vivant à Montréal et s'y étant illustrés, leurs villes ou pays d'origine, décrivant parfois du même coup les circonstances les y ayant amenés. On souligne la manière dont certains artistes montréalais continuent de collaborer avec des artistes qui, après avoir vécu au sein de la ville, ont déménagé ailleurs. C'est le cas par exemple de Gus Van Go, musicien fondateur du groupe montréalais Me Mom and Morgentaler, qui après s'être installé à New York au milieu des années 1990, a réalisé les albums d'artistes montréalais. Au sein des

fondateurs de compagnies de disques et de gérance interrogés, rappelons que certains planifiaient au moment de l'entrevue un déménagement en dehors de la ville ou du pays dans un futur plus ou moins rapproché (Alexandre Lemieux, Graeme Langdon), et d'autres, sans nécessairement le souhaiter ou le planifier, étaient ouverts à la possibilité de quitter Montréal tout en continuant les activités de leurs entreprises.

Du côté des musiciens, que nous n'avons pas spécifiquement questionnés sur ce sujet, l'un a quitté Montréal quelques mois après notre collecte de données pour plusieurs années. Ainsi, les efforts déployés pour demeurer à Montréal s'accompagnent parfois de projets en d'autres lieux, ce qui interroge la manière dont l'attachement à cette ville en particulier importe pour eux. La dimension temporelle de l'inscription territoriale de scène est donc une autre expression de sa nature réticulaire. Pour reprendre les mots de Bédard (2017), cette impermanence observée suggère que la territorialité de certains fondateurs de compagnies de disques et de gérances et de certains musiciens témoigne par moments d'une relation à Montréal qui relève davantage de « l'être par ce territoire » – selon lequel ils peuvent emprunter divers éléments identificatoires à un mode de vie et à une manière d'occuper le territoire – que de « l'être de ce territoire » – par lequel ils qualifieraient un territoire unique pour s'y enraciner.

7.2 Les relations au territoire de la scène et la construction de l'identité montréalaise : quelles relations?

7.2.1 Montréal et l'émergence d'une scène musicale indépendante distinctive

Notre thèse, dont le questionnement s'est notamment articulé autour de l'association par des médias étrangers des typicités d'une ville à une scène musicale spécifique, proposait d'explorer cette relation ville-scène à partir des représentations et expériences des principaux acteurs de cette même scène. Nous avions pour objectif d'explorer les deux versants de cette relation : soit la manière dont Montréal et son identité auraient influencé l'émergence d'une scène musicale indépendante distincte, spécifique à cette ville, puis la manière dont, en vertu des représentations et appropriations de ses acteurs de son territoire, la scène contribuerait à définir cette identité montréalaise. Abordons dans un premier temps la manière dont Montréal et ses caractéristiques ont

pu contribuer à forger une scène musicale indépendante qui s'exprime de manière particulière en ce territoire.

Montréal a contribué à structurer une scène musicale indépendante spécifique d'abord par ce que Rantisi et Leslie (2010), dans leur étude sur les conditions matérielles de création d'artisans du Mile-End, ont appelé les « place-based attributes ». Selon eux, leurs caractéristiques les plus influentes sont la présence de bâtiments industriels, le coût abordable des loyers et le type d'espaces publics qu'on trouve dans la ville. C'est par une approche similaire qu'O'Connor propose d'analyser les différences entre les scènes punk de Washington, d'Austin, de Toronto et de Mexico:

> This difference can be explained by the social geography of each city as the field in which punks actively struggle to create a scene. Each city provides a different set of resources and difficulties including the availability of place for bands to play, housing, record stores and such like. (2002, 233)

En observant les moyens concrets employés par les acteurs de la scène pour s'approprier la ville, cet auteur adopte une posture semblable à celle de Rantisi et Leslie (2010) en s'intéressant au contexte des pratiques et à ce qu'il offre comme contraintes et opportunités.

La manière qu'ont eue les fondateurs d'étiquettes de disques et de gérance de connoter et d'interpréter Montréal en relatant leur parcours dans son univers musical indépendant reflète la ville qu'ils ont partagée, une ville à laquelle ils prêtent tous les mêmes caractéristiques communes. Ces derniers décrivent en effet le Montréal d'une époque particulière, soit celle de la consolidation d'un milieu multidimensionnel de la production de musique indépendante, à laquelle les participants rencontrés ont pris part de manière plus ou moins hâtive. À travers leur propos, c'est la ville d'une nouvelle génération de musiciens qui se dessine, avec ce qu'elle comporte d'opportunités (le coût de la vie y était encore relativement abordable, c'est le centre culturel du Québec) et de contraintes (à l'échelle de l'Amérique du Nord, elle est éloignée des principaux centres de production et diffusion musicales) communes et spécifiques.

Du côté des musiciens, leurs pratiques territoriales ont illustré là encore l'expérience de conditions propres à Montréal et ses quartiers, des conditions qui ont à bien des égards influé sur la scène et

la place qu'elle occupe au sein de cette même ville. Par exemple, les musiciens ont profité de la présence d'anciens bâtiments industriels, souvent localisés en retrait des quartiers résidentiels, pour installer des locaux de pratiques et d'enregistrement, ainsi que de certains lieux de concerts non-officiels. Parmi les 15 musiciens qui ont mentionné le Mile End au cours de leur entretien de réactivation, puis les 11 qui ont évoqué le Plateau Mont Royal, une vision partagée des transformations touchant ces quartiers s'est dégagée. Certains ont relaté la nécessité de déplacer leur résidence pour trouver ailleurs des logements plus confortables et/ou à meilleur prix (Katie Moore) ou parce qu'ils ne s'y identifiaient plus comme avant, ce en raison d'une vie de quartier moins présente, ou qui semblait faite pour un autre type de clientèle (David Payant). Ils ont été plusieurs à faire référence les mêmes enjeux liés à la location d'un local de pratique qui leur permette de créer et de répéter avec leurs groupes, alors que les bâtiments où on les trouve sont parfois tenus par des propriétaires négligents (Alexandre Comeau), peu présents (Isabelle Ouimet) ou soumis à la pression immobilière (Laurel Sprengelmeyer).

Lorsque nous avons interrogé les fondateurs des compagnies de disques et de gérance sur leurs représentations de Montréal et de la scène musicale indépendante, ils ont évoqué divers éléments et enjeux qui ne sont pas propres à une communauté et à un temps précis, mais plutôt à une identité montréalaise qui perdure dans le temps. En effet, leurs propos ont révélé une ville occupant une position à la fois centrale et périphérique dans l'industrie de la musique. Cette représentation de Montréal ville centrale au Québec, mais participant aussi de manière périphérique à l'univers culturel nord-américain, renvoie à la rencontre avec de multiples univers culturels puis à une certaine incertitude quant à son identité comme ville unique, mais encore comme ville québécoise, canadienne ou encore états-unienne (Olazabal 2006; Mills 2010; Simon 2012; Germain 2013). Ces autres travaux s'étant intéressés à des mouvements artistiques, politiques et sociaux ayant eu cours tout au long du XX^{e} siècle, ces représentations de Montréal ne sont donc pas propres à la seule musique indépendante montréalaise. Il s'agit là d'une nuance importante qui nous permet d'avancer que leurs représentations témoignent que certains traits de Montréal se maintiennent au fil du temps malgré les changements apportés par des conjonctures spécifiques à une époque ou à des tendances internationales (Fillion 2013), soit une pérennité qui nous apparaît foncièrement

identitaire, car toute identité, pour relationnelle et évolutive qu'elle soit, repose au final sur ce qui est et demeure au-delà de ses métamorphoses éventuelles.

La rencontre des univers linguistiques francophone et anglophone, et plus largement la cohabitation de cultures diverses, a de plus tenu une place importante dans la façon dont les participants ont dépeint Montréal. Au sein de leurs représentations, ces rencontres et cette cohabitation contribue à nourrir et à distinguer la richesse créative associée à la ville. Ainsi, les fondateurs partagent dans une large mesure des représentations de Montréal, qui ne sont d'ailleurs pas exclusives au seul milieu de la production musicale indépendante, et qui tendent à l'influencer. Il en est ainsi, à notre avis, car ils puisent pour partie dans un stock d'images commun à l'ensemble de la société montréalaise (Muchielli 2004), c'est-à-dire dans un imaginaire socio-territorial (Brunet 1990; Di Méo 2004) excédant leur seule communauté musicale. Leur représentation de la ville est donc plus que la somme des opportunités et contraintes auxquelles ils doivent faire face pour pouvoir y pratiquer leurs activités.

Attendu que leurs représentations de Montréal ne leur sont donc pas exclusives, leur façon d'associer la cohabitation entre diverses communautés linguistiques puis la richesse de la production artistique montréalaise correspondent aux caractéristiques de Montréal présentées dans le *Plan d'action 2007-2017* de la Ville comme métropole culturelle (2014). Soit autant de traits au centre d'une stratégie qui mise sur le pouvoir de la créativité artistique pour positionner favorablement Montréal aux échelles nationale et internationale dans la nouvelle économie du savoir, et de la culture. On peut en effet y lire que Montréal est « une ville qui concentre une masse exceptionnelle de créateurs et d'artistes de haut niveau dans tous les domaines » et « une ville qui assume pleinement son identité et sa responsabilité de plus grande cité francophone d'Amérique du Nord où résonnent tous les accents du monde dans une harmonie enviée » (Ville de Montréal 2014, 6). Cette deuxième idée est également soulevée par Gosselin et *al.* qui mentionnent que :

> [en] plus de profiter de son statut, bien que non-officiel, de capitale bilingue (un cas unique sur le continent), la ville de Montréal se situe à un point équidistant entre Paris et San Francisco, et bénéficie de sa proximité avec New York, Toronto, Chicago et Boston. Elle constitue, à ce titre, un point névralgique où des groupes culturels et ethniques multiples se

> croisent, se rencontrent, s'entrechoquent. Cette dimension géoéconomique participe donc, avec les éléments historiques, individuels, communautaires et entrepreneuriaux, au dynamisme créatif de Montréal. (2009, 132)

Dans les chapitres V et VI, nous avons signalé que la scène musicale indépendante correspond à une communauté de pratiques et d'intérêts : ses acteurs partagent une manière d'occuper le territoire autour de mêmes lieux structurants, certains étant communs à l'ensemble des sous-communautés qui la constituent, d'autres étant plus exclusifs à chacune d'elles. Attendu que Silver et *al.* (2010) affirment que dans un contexte où l'identité des individus est de moins en moins le résultat de structures sociales héritées, les scènes, lieux dédiés à la production de sens par des pratiques partagées de consommation symbolique, constituent selon nous des contextes privilégiés d'identification. Nous avons d'ailleurs évoqué plus tôt comment certains lieux se sont avérés particulièrement associés à des valeurs véhiculées par la scène indépendante, que ce soit le fait de faire les choses soi-même, sans l'influence des normes d'un milieu établi, ou d'exprimer des valeurs davantage oppositionnelles, plus caractéristiques des racines punk du mouvement de la musique indépendante (7.1.2). Pour Leach et Haunss (2009), la scène est à la fois un réseau d'individus qui partagent des valeurs politiques, puis un réseau de lieux où ces individus inscrivent leurs pratiques. Nous proposons de revisiter dans les paragraphes suivants ces idées au regard des résultats de notre collecte de données auprès de fondateurs de compagnies de disques et de gérance puis de musiciens montréalais. Plus précisément, nous abordons de quelle manière Montréal a constitué un contexte singulier, voire unique, pour l'expression de ces valeurs et modes de vie.

Tout d'abord, pour les fondateurs d'entreprises indépendantes de musique montréalaise, l'idée d'une appartenance à un mouvement où les production et diffusion de musique s'effectuent au moyen de structures distinctes d'une industrie établie est largement partagée. Elle correspond dans une large mesure à ce que Campbell (2013) nomme le « self generated creative work », en référence aux jeunes ayant choisi d'entreprendre une carrière dans le domaine créatif en fondant leur propre entreprise plutôt qu'en occupant un emploi dans une compagnie existante. Pour nombre d'entre eux, un tel choix est allé de pair avec une volonté de diffuser des propositions musicales promulguant la valeur artistique avant la valeur commerciale. Les fondateurs rencontrés ont à cet égard exprimé des visées similaires pour leurs différentes compagnies, puis se sont reconnus les

uns les autres au-delà de leur association aux univers anglophones et francophones que nous avions postulée au départ. Ce parcours et ces ambitions les lient aussi au parcours commun d'un grand nombre d'acteurs issus du mouvement de la musique indépendante à l'échelle nord-américaine, voire internationale, un mouvement qui s'est manifesté de façon particulière à Montréal. L'observation documentaire ainsi que les entretiens menés auprès de fondateurs et de musiciens suggèrent toutefois que les valeurs d'indépendance qui y sont prégnantes s'incarnent de façon plus absolue dans la démarche de certains.

Si en faisant état de leur vécu montréalais, les participants ont eu tendance à mettre en lumière une scène indépendante à la production marquée par le mélange des genres et la liberté de création, certains propos nous incitent à diverses nuances. D'abord, pour quelques-uns, ce mélange des genres n'est pas typique à un territoire, mais plutôt à une époque où plusieurs propositions musicales circulent avec une liberté et une intensité jamais connues auparavant. Pour d'autres, il y a au sein de la ville davantage une étroite cohabitation qu'un réel mélange des genres. Pour d'autres encore, la reconnaissance de Montréal comme lieu favorable à une production musicale marquée par l'hybridation et le mélange ne signifie pas la reconnaissance de la variété puis de la diversité des propositions musicales qui s'y développent, et donc de la mise en visibilité d'une réelle alternative artistique. En effet, on suggère que c'est souvent le même genre musical – l'*indie rock* – qui a été l'objet de l'attention internationale au cours des années 2000, tout comme de celle des institutions canadiennes de financement de la musique. Cette impression de certains participants reflète des tensions et ambiguïtés caractéristiques du mouvement de la musique indépendante de façon générale, au sein duquel un genre musical, un mode de production puis des valeurs d'ordre politique n'ont pas nécessairement évolué de façon conjointe et solidarisée.

Le commentaire de Shaun Anderson sur le « CanCon », ou *Canadian content,* est révélateur à cet égard. Il nous amène à penser que l'univers que nous désignons comme la scène musicale indépendante montréalaise comporte divers conflits de valeurs, et par conséquent qu'il n'est peut-être pas aussi homogène qu'anticipé. Si ces conflits ont en général été peu visibles lors des entretiens menés, cela peut sans doute être attribuable à la composition de notre échantillon de répondants, soit l'une des limites inhérentes aux entretiens semi-dirigés ou encore parce que notre guide d'entretien ne prévoyait pas aborder directement ces questions. Des propos entendus à

différentes tables rondes auxquelles nous avons assisté et certaines conversations que nous avons eues en dehors de notre collecte formelle de données suggèrent que cette réalité est probablement plus présente que ne le laissent croire nos entretiens. Par exemple, lors d'une table ronde (*community discussion)* sur les relations entre les arts et l'embourgeoisement dans le cadre l'édition 2014 de Suoni Per Il Popolo (Christoff et *al*. 2014), des organisateurs du festival ont mentionné leurs relations avec le collectif Howl! Arts[1], qui s'identifie à la communauté artistique indépendante montréalaise et qui poursuit des objectifs de changement social et de remise en cause des manifestations musicales aux visées corporatistes.

Le rôle politique de l'art et plus spécifiquement de la musique a été souligné à plusieurs reprises durant cette même table ronde. En discutant avec l'un des organisateurs du même festival, est ainsi notamment ressortie leur divergence d'opinion avec ceux d'autres événements montréalais qui choisissent de développer des partenariats avec différentes compagnies, que ce soit par exemple pour des commandites ou de la publicité. Ces questions sont importantes car le festival Suoni Per Il Popolo entretient une relation étroite avec la Casa del Popolo, la Sala Rossa, l'étiquette de disques Constellation ainsi que des groupes comme Godspeed You! Black Emperor et Thee Silver Mt. Zion, soit autant de lieux, compagnies et artistes fortement associés au début de la scène indépendante montréalaise.

Il est intéressant à cet égard de rappeler la critique de Peck (2005) sur l'ambiguïté des visées politiques des membres de la classe créative de Florida. Markusen (2006) souligne elle l'improbabilité de la solidarité des artistes avec les autres membres de la classe créative sur le plan politique: « [it is] nearly impossible to conceptualize a common class interest for its purported members » (1921). Pour cette auteure, les artistes sont des protagonistes politiques parmi d'autres au sein des villes, susceptibles de former un groupe partageant des valeurs et visées communes. Les artistes seraient ainsi caractérisés par des opinions politiques progressistes et par leur appui aux candidats de gauche et, plus spécifiquement dans le contexte états-unien, aux candidats démocrates. Ils seraient de plus préoccupés par les questions d'équité et auraient tendance à soutenir l'implantation de programmes sociaux inclusifs, l'accès à l'assurance emploi et autres types de filets sociaux. Sachant que la classe créative est souvent présentée comme un ensemble d'acteurs qui définiraient aujourd'hui ce qu'est la ville, Markusen avance ainsi que : « The creative

city, if there is such a thing, is surely an arena for contentious politics over the character of the city and for whom it works. Artists, on balance, play a progressive role in this drama » (2006, 1937). Or, l'examen ici effectué de la scène musicale indépendante montréalaise nous amène plutôt à conclure que ses musiciens n'expriment pas de manière uniforme les valeurs de l'indépendance par leur activité musicale. C'est dire que, somme toute, le partage d'un territoire et d'un genre musical défini par une manière commune de produire de la musique n'est pas garant de la création d'un milieu qui soit exempt de conflits de valeurs.

Ces divergences dans la manière d'incarner de façon plus ou moins marquée les valeurs de l'indépendance et une idéologie oppositionnelle, qui selon Hesmondhalgh (1999) et Hracs (2012, 2015), caractéristiques à l'évolution du mouvement de la musique indépendante à l'échelle mondiale, prennent toutefois une signification particulière en contexte montréalais. En effet, la scène musicale indépendante montréalais, a-t-il été démontré, est étroitement liée aux appuis gouvernementaux québécois et canadien à la culture, et par ricochet à la scène musicale locale. Les acteurs de la production musicale indépendante montréalaise doivent ainsi se définir en négociant non seulement avec les multinationales du disque (compagnies privées à but lucratif), mais également avec les institutions de financement public de la musique. Ce sont notamment ces dernières qui ont établi la norme en matière de pratiques de production puis de propositions artistiques, soit des normes auxquelles les acteurs de la scène musicale indépendante rencontrés ont cherché à proposer une alternative.

D'ailleurs, la question de la plus ou moins grande proximité avec les institutions québécoises et/ou canadiennes du financement de la musique s'est révélée un élément déterminant dans l'expérience de plusieurs acteurs. Les propos des participants recueillis suggèrent ainsi l'existence d'un univers francophone plus institutionnalisé, puis d'un univers anglophone plus marqué par un mode de fonctionnement communautaire, éloigné de l'industrie ou de l'univers au sein desquels il se projette. Une telle distinction complexifie la conception dichotomique de la seule division linguistique de la scène musicale indépendante locale que nous avions relevée au sein de la revue de la presse locale, en plus d'illustrer une spécificité montréalaise des conflits de valeurs propres à l'évolution du mouvement de la musique indépendante. Les positions diverses des participants et de leurs compagnies sur ce plan se sont par exemple manifestées sous la forme d'opinions

différentes concernant la liberté artistique possible dans une relation de proximité avec les pans les plus institutionnalisés de l'industrie.

Il est d'autre part intéressant de réfléchir sur cette idée de la naissance d'une scène et d'un son qui soient propres à Montréal au regard des commentaires que les fondateurs de compagnies de disques et de gérance ont formulés à propos du *Montreal sound*. Tout d'abord, ces fondateurs associent au récit dégagé des comptes rendus de la scène faits par les médias étrangers une conception territoriale sans lien réel avec la réalité matérielle de la scène musicale indépendante, soit une conception typique à une imagination proactive voulant inventer et (ré)investir la ville d'un sens nouveau (Bédard 2016). Si on ne peut affirmer que ces participants se reconnaissent ou s'identifient à cette conception territoriale innovante de la scène musicale indépendante, ils lui associent tout de même certaines fonctions bénéfiques. D'abord, pour certains fondateurs d'étiquettes, cette conception territoriale issue des médias peut contribuer à rendre visibles les pratiques de production musicale à Montréal. C'est par exemple le cas de Jessy Fuchs qui mentionne, en parlant du *son de Montréal,* que « tout le monde croit à la scène de Montréal », et que du même coup, « ça nous permet d'avoir des actions concrètes pour l'encourager ». Franz Schüller exprime une idée similaire lorsqu'il parle de la large reconnaissance du groupe Arcade Fire, qui aurait « tout changé » pour la production musicale indépendante montréalaise. La visibilité du groupe, puis la manière dont son succès est devenu un symbole pour la ville et sa scène, par projection, ont permis à ceux qui le désirent de mettre en valeur leur ville d'origine ou de résidence pour faire reconnaître leurs propres création et pratique musicales, témoignant ainsi d'une adhésion à ce mouvement.

Pour d'autres, cette conception d'une scène musicale indépendante montréalaise aurait, à l'opposé, un effet d'invisibilisation, confirmant du coup que la conception d'un phénomène s'opère « à partir de rien, enfin, plus précisément à partir de rien qui ne lui est spécifique, et donc à partir de variations par déductions ou extrapolations sur des thèmes singuliers apparentés » (Bédard 2016, 540). Graeme Langdon abonde en ce sens lorsqu'il relate la présentation par les médias de la naissance d'un nouveau son né à Montréal et qui lui serait propre, alors qu'au final, « it's always indie rock » – un phénomène plus révélateur à son avis des visées d'une industrie musicale lucrative cherchant à profiter des tendances – « where the money is » – plutôt que des spécificités de la ville et d'un son *rock indie* spécifiquement montréalais. Cette conception s'oppose à sa propre représentation

de la production musicale montréalaise, qui, souligne-t-il, compterait une multitude d'autres genres n'obtenant pas l'attention qu'ils méritent, allant du reggae au punk pur (« capital P »). Yann Godbout évoque également la nature réductrice de ce portrait médiatique, ou pour reprendre ses mots, cette « *hype* de journalistes », lorsqu'il mentionne qu'au sein de ce dernier, Montréal, entre Seattle et Portland, n'a au final rien de bien spécifique. En somme, pour certains de nos participants, et comme l'a souligné Bell (1998) à propos de Seattle, un portrait à distance ne peut qu'être simplificateur, et ne peut donc exprimer la complexité de la relation endogène qu'il y a entre un territoire et sa production musicale.

7.2.2 La scène musicale indépendante et l'imaginaire identitaire montréalais

Nous avons dégagé en 7.1 la territorialité réticulaire des fondateurs des entreprises de disques et de gérance puis des musiciens, ainsi qu'une inscription territoriale de la scène éphémère faite de lieux aux fonctions symboliques multiples. Si les acteurs de la scène ont opéré une territorialisation plus ou moins aboutie ou achevée, selon qu'elle cherchait à établir des lieux d'appartenance, d'attachement ou d'affiliation, pour saisir s'ils ont du même coup contribué à l'identité montréalaise, il convient de nous demander: « what is the attachment to, and what is the nature of this place? » (Scanell et Gifford, 2010, 2). Il importe de plus de distinguer lieu identitaire de lieu symbolique, à l'instar de Lewicka (2010) qui, dans le cadre de sa réflexion explorant la variabilité du lien à des portions de territoire selon leurs différentes échelles, « home as place » n'est pas la même chose que « home understood as symbol » (2010, 37). En somme, est-ce que, par leurs relations au territoire montréalais, voire à certains de ses lieux, les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise ont contribué à une réelle identité territoriale montréalaise, ou ont-ils davantage développé une identité liée à des valeurs propres à un mode de vie moins directement afférent à un lieu ou territoire particulier, à l'image du *settlement identity* que Feldman (1990) a dégagée de son analyse des habitants de différents types de milieux?

Sur la base des écrits colligés sur l'identité de Montréal, l'hybridation est clairement ressortie comme un processus central de l'identité des musiciens de la scène musicale indépendante qui n'a de cesse de se développer et de se renouveler. Nous avions ainsi l'ambition de saisir si, au fil de

leurs représentations et appropriations du territoire montréalais, les acteurs de la scène musicale indépendante participaient d'un tel processus. Or, au regard de nos résultats, il est difficile de désigner la scène musicale indépendante montréalaise comme un espace d'hybridation de l'identité montréalaise. En effet, comme nous le soulignions plus tôt, ce processus désigne plutôt la dissolution des frontières entre des identités distinctes (Kapchan et Strong 1999), des identités dont l'autonomie socialement construite est remise en question (Kapchan 1996). Dans le cadre de notre démarche, nous avons au départ posé les communautés francophones et anglophones comme étant des groupes identitaires distincts, et avons par la suite voulu explorer de quelle façon la scène musicale indépendante a constitué un espace qui aurait remis leur autonomie en question. Si les différentes phases de notre collecte de données ont permis de documenter l'engagement de certains acteurs dans la définition d'un univers montréalais qui fédère ses communautés francophone et anglophone (en témoigne par exemple la façon dont les créateurs des MIMIs en ont défini la portée), ce notamment en vertu de :

- l'absorption par le pan francophone de la scène d'influences musicales traditionnellement associées la communauté anglophone (notons par exemple dont Jean-Christian Aubry identifie l'émergence de Bonsound à l'*indie rock*, la signification donnée par Frannie Holder à l'enregistrement d'albums francophones à l'Hotel 2 Tango),

- la participation de musiciens francophones à un univers musical détaché des institutions de l'industrie musicale québécoise et de ses conventions (notamment l'étiquette A Billion Records de Yann Godbout, ou encore la présence de musiciens francophones dans l'univers avant tout anglophone et communautaire de l'étiquette Fixture Records),

- puis les rencontres entre communautés linguistiques rendues possibles par la vie de quartier ou la fréquentation de bars et petits lieux de spectacles (relatées par exemple par Frannie Holder, Isabelle Ouimet, Jackson et Caitlin Loney, puis encore par les chroniques du musicien Sunny Duval).

Toutefois, de manière générale, la scène demeure caractérisée par certaines divergences. En effet, certaines forces œuvrant aux échelles provinciale et fédérale cherchent toujours à distinguer les

univers culturels québécois francophone (et dans une moindre mesure canadienne francophone) et canadien anglophone, et déstabilisent dès lors, voire inhibent toute éventuelle hybridation à l'échelle de la scène musicale indépendante montréalaise, puis de la ville. De plus, la façon qu'ont certains acteurs de s'identifier et de situer leur conception de la production musicale vis-à-vis d'autres référents aux échelles nord-américaine et internationale a davantage contribué à mettre en lumière la cohabitation sur un même territoire d'individus aux référentiels et appartenances territoriaux diffus que l'élaboration d'un réel projet d'identité locale imaginé et poursuivi par des acteurs aux parcours socio-territoriaux pluriels.

Outre cette constatation d'une hybridation moins structurante qu'anticipée, sinon moins universellement concertée comme un processus central à la définition de l'identité montréalaise, nos résultats ont mis en lumière d'autres types de relations entre les acteurs de la scène musicale indépendante et l'imaginaire identitaire montréalais. La territorialisation saisie par la documentation et la réactivation des parcours, au fur et à mesure que les acteurs se sont approprié et ont transformé différents lieux pour faciliter leur épanouissement comme musiciens, a révélé une négociation de sens plus ou moins intensive entre différents référents identitaires qui renvoient tantôt à la spécificité montréalaise, tantôt à la scène musicale indépendante. Le cycle appropriation – transformation – identification duquel sur lequel s'édifie toute territorialité (Bédard, à paraître) opère, tel que mentionné aux chapitres V et VI, entre lieux visibles et invisibles du paysage montréalais, et relève d'un choix plus ou moins conscient, comme l'écrit Bain à propos d'artistes visuels de Toronto : « although the physical invisibility of artists can be imposed from without through the organization of urban space, artists may also consciously or unconsciously selectively exercise absence and invisibility as a very real necessity, desire, and survival strategy » (2004, 420). Ce mouvement entre visibilité et invisibilité dans le paysage montréalais s'est également traduit par un engagement plus ou moins grand envers l'imaginaire montréalais, et une nécessité plus ou moins consciente d'y adhérer ou d'y contribuer.

La nécessité d'engager pareil processus de négociation avec le sens déjà attribué aux lieux s'explique notamment par le fait que, tel que le note Gustafson (2001a), plusieurs projets d'appropriation et de transformation peuvent investir simultanément un même lieu. Elle est aussi attribuable au fait que « les êtres humains ne vivent pas dans le monde tel qu'il est, mais dans le

monde tel qu'ils le conçoivent, et, en tant qu'acteurs, ils se comportent selon leur représentation de l'espace » (Lévy et Lussault dans Hérouard 2007, 160). La négociation de sens sus-mentionnée s'est particulièrement manifestée lorsque les musiciens nous ont expliqué ce que signifiait pour eux fréquenter certains lieux de spectacles et bars situés sur les artères montréalaises d'importance comme la rue Saint-Denis ou le boulevard Saint-Laurent, soit autant de lieux visibles dans l'espace urbain et souvent partagés avec diverses sous-communautés de la scène musicale indépendante. Les représentations de ces lieux qui en résultent émanent ainsi tant de référents propres à la ville que d'autres propres à la scène indépendante : la Casa del Popolo serait « plus anglo », et l'Escogriffe caractéristique de « la scène garage, punk, rock n'roll ». Ce sont ces représentations qui font que les musiciens se sentent plus ou moins « chez eux » en un lieu ou en un autre. Si quelques uns, malgré cette négociation de sens, ont réussi à développer une appartenance et donc une réelle identification à la communauté qui leur est associée (c.f. 7.1.1), ces dernières ont généralement plus à voir avec le mode de vie qu'il permet d'incarner et à l'expression d'une identité musicale, qu'avec une volonté franche d'adhérer à un imaginaire identitaire montréalais spécifique.

À ce titre, les propos de Frannie Holder et de Sunny Duval font figure d'exceptions. D'abord, lorsque la première relate ses rencontres depuis qu'elle travaille dans un bar de la rue Beaubien avec des musiciens anglophones, et que celles qui ont cours dans ce quartier interstitiel entre le Mile End et la Petite-Patrie pourraient représenter le « début de la fin » de divisions linguistiques, elle témoigne d'une volonté de participer, par ses pratiques, à une hybridation typiquement montréalaise. De façon similaire, Sunny Duval, dans sa chronique présentée plus tôt et où il évoque son intention de « faire aller [sa langue] sur d'autres trottoirs », découvrir les « mots [qui] courent les rues » (2005b, LP2-6) en visitant des bars bilingues de la rue Saint-Laurent, exprime lui une volonté de découverte active de nouvelles communautés et de nouveaux réseaux, et donc de remise en question des frontières établies. Les lieux visibles de la scène musicale indépendante montréalaise rendraient ainsi possible la traduction de « coin de rue » dont parle Simon (2012), et qui est pour elle centrale à la manière dont se fait Montréal. Toutefois, de manière générale, pour les 19 musiciens qui ont abordé la coprésence des communautés anglophone et francophone à Montréal, que ce soit pour commenter leur rencontre (ou non) dans la création musicale, leur rencontre (ou non) dans des lieux spécifiques, évoquer l'existence de territoires linguistiques à

Montréal ou encore pour remettre en question la pertinence de ces catégories pour décrire leur expérience musicale, il est difficile de dégager de leur propos une volonté claire de participer à l'évolution de cette identité montréalaise en bousculant les frontières entre ces communautés.

Dans les lieux de résidence, locaux de pratique et certains studios d'enregistrement, le processus d'appropriation – transformation – identification variable ici dégagé se fait de manière plus libre, et peut ainsi s'effectuer par et pour un musicien (qui s'installe et transforme son logement pour y inscrire une partie de son activité musicale), ou encore par et pour une sous-communauté, soit un groupe restreint de musiciens qui ont des visées communes pour transformer un local (y établir un lieu où divers musiciens peuvent pratiquer, créer, voire enregistrer, selon ce qu'auront décidé ceux qui l'érigent). Dans un tel contexte, si on réfère au sein des procédés à l'œuvre dans pareilles relations aux lieux et territoires selon Hoyaux (2009), c'est avant tout la relation d'un sujet (formé d'un seul ou d'un nombre restreint d'individus) à un objet peu signifié auparavant qui s'opère. Les individus ou communautés restreintes qui choisissent ainsi de s'établir en un lieu peuvent donc y exercer une transformation tout à fait cohérente avec l'usage qu'ils ou elles désirent en faire. Si dans ces lieux les musiciens participants évoquent encore la coprésence d'individus francophones et anglophones, ces rencontres ne sont qu'un effet collatéral et indirect d'un processus d'appropriation – transformation – identification d'une autre nature qui a avant tout pour but de leur permettre de s'épanouir en tant que musiciens, puis de s'identifier d'abord et avant tout à d'autres individus partageant les mêmes valeurs et vision artistique.

Ces négociations de sens ne s'effectuent pas uniquement à l'échelle des lieux, mais également des quartiers dégagions-nous plus tôt. Comme le souligne Bain (2004) dans son analyse du développement de l'identité professionnelle d'artistes visuels à Toronto, leurs ancrage et arrimage dans le territoire se réalisent à plusieurs échelles : celle locale de lieux uniques, puis celle, plus singulière, et donc d'une spécificité plus partagée, moins individuelle, des quartiers et de la ville. Elle parle même à cet égard de « scaling of artistic identities » (Bain 2004, 419). Selon cette auteure, l'artiste est ainsi en mesure de déployer des stratégies pour s'inscrire de façon visible ou invisible, plus ou moins prégnante selon les circonstances, dans les quartiers qu'ils fréquentent ou habitent, et donc en vertu de centralités artistiques établies ou de territoires encore à coloniser, à transformer. Nous avons également pu observer chez les musiciens de notre échantillon que c'est

à différentes échelles et selon diverses conjonctures que les artistes occupent des positions plus ou moins visibles dans le paysage.

À l'instar des lieux qu'ils ont érigés ou élus comme référentiels sur des portions du territoire montréalais déjà fortement signifiés, l'appropriation ou l'identification qu'ils ont menée à l'échelle des quartiers, en y associant une diversité de types de lieux et en lui conférant un sens particulier, entre en compétition avec les projets que d'autres ont à cette échelle. Si les acteurs de la scène ont tous développé des représentations ou conceptions de quartiers, celles-ci varient en nature et en portée, tant et si bien qu'un sens commun, c'est-à-dire une singularité partagée, ne peut être réellement associé à ces territoires, toute réelle territorialisation demeurant difficile à l'échelle des quartiers, l'individu cédant le pas à cette échelle compte tenu de la préséance du groupe et de la communauté en vertu des fonctions et significations plus partagées qui sont conférées aux lieux. Toutefois, dans ses travaux sur les territorialités lesbiennes à Montréal, Podmore (2006) mentionne que ces femmes ont concentré entre 1982 et 1992 à la fois résidences, lieux communautaires et bars autour de la rue Saint-Denis, érigeant par le fait même un territoire qui leur était propre dans l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal. Nos résultats suggèrent de la même façon que le Mile End a pu être un quartier emblématique de la musique indépendante vers 2010 puisqu'y étaient alors concentrés tous les types de lieux pratiqués par les acteurs de la scène (qu'ils soient résidences, studios, lieux de concerts, visibles, invisibles, haut-lieux, lieux génériques, entre-lieux, etc.). Si on suppose que l'identité d'un quartier (ou le rôle référentiel qu'on lui prête) repose sur les fonctions de certains de ses lieux et sur la fonction symbolique qu'on leur reconnaît, ce dernier était particulièrement important pour les musiciens interviewés.

La présence de musiciens est de plus soulignée au cours des années 2010 à l'extérieur du seul cercle d'initiés de la scène comme participant à l'identité du quartier. Par exemple, on peut lire dans le *Dictionnaire historique du Plateau-Mont-Royal* sous l'inscription « Son de Montréal » que « la frontière nord du Mile End contemporain, le long de la voie ferrée et dans les environs du boulevard Saint-Laurent, est devenue vers le milieu des années 1990 le pôle d'attraction d'une nouvelle scène musicale indépendante, surtout anglophone » (Bur et *al.* 2017, 409). La scène musicale indépendante aurait donc été retenue comme signifiante (Bélanger 2005) dans la constitution de l'identité du quartier, voire d'un imaginaire montréalais partagé, la territorialisation engagée par

les acteurs de la scène y étant reconnue. La territorialisation opérée par les musiciens dans ce quartier illustre donc que, malgré que les projets d'appropriation de quartier entrent en compétition avec d'autres, et que « various long-established meanings of place often impose restrictions on these projects, […] the projects may, if successful, gradually alter or modify these established meanings » (Gustafson 2001a, 13). Son rôle comme territoire des musiciens montréalais s'ajoute donc à celle de territoire d'hybridation identitaire (Simon 1999).

Il demeure que le sens attribué au quartier de l'extérieur ne correspond pas pour autant à celui qui nourrit les territorialités individuelles. En témoignent les propos de Caitlin Loney, désireuse de distinguer son expérience individuelle de la trajectoire type des musiciens du Mile End fréquentant les mêmes lieux, sinon de souligner une limite à son désir ou à ses moyens d'appropriation. Pour elle, la visibilité d'artistes dans certains lieux, qui conforte cette conception « construite » de la ville et du quartier – « there's so much media around Mile-End […] there's a lot of hype, and all these sort of ideas about that area », peut influencer le sens donné au quartier par les musiciens qui le fréquentent. Le Mile End, en vertu des négociations nécessaires pour y maintenir son rôle, demeure ainsi un élément fragile de la scène musicale indépendante montréalaise, sans doute parce qu'éphémère. En effet, comment son rôle identitaire pourra-t-il se maintenir alors que d'autres acteurs (visiteurs, promoteurs immobiliers, habitants) y sont attirés et voudront à leur tour s'y établir et le transformer à leur image ? Nos résultats témoignent d'ailleurs de la progressive migration vers le nord, au-delà de la voie ferrée, de certains lieux d'identification des acteurs de la scène musicale indépendante.

7.2.3 Les artisans de la scène musicale montréalaise : acteurs d'une identité musicale réticulaire et témoins d'une identité montréalaise?

Nous avons choisi d'aborder le lien entre la scène musicale indépendante et l'identité montréalaise en privilégiant les représentations et processus d'appropriation du territoire de ses acteurs de la ville alors qu'ils fréquentent différents lieux. Nous leur avons par le fait même reconnu d'entrée de jeu un rôle de réels *acteurs* dans la définition de leur identité, ce compte tenu du sens qu'ils donnent à leur vécu territorial. À ce titre, il est pertinent, avant de poursuivre notre réflexion, de revenir quelque peu sur la notion d'acteur géographique. Rappelons tout d'abord que l'approche choisie

voulait nous permettre d'illustrer toute l'importance de notre condition territoriale pour mieux comprendre et gérer notre rôle comme acteurs territoriaux. Cette approche s'inscrit ainsi en cohérence avec diverses propositions de Frémont (1980), notamment celle de considérer la notion d'espace vécu dans la recherche en géographie, ou encore avec celle de Tuan (1975) de s'intéresser aux lieux et territoires à partir de l'expérience qu'en font les individus.

Cette importance accordée au sujet géographique est également présente dans la réflexion de Lazzarotti (2006), qui propose de considérer l'habiter comme science géographique, ce de manière à ne s'intéresser non plus aux lieux, mais à l'habitant dudit lieu comme à un individu qui possède une géographie qui lui est propre et qui est qualifié par les différents lieux qu'il s'approprie et transforme à son image pour mieux y être et dès lors s'y identifier (Bédard, à paraître). Selon Lazzarotti, cette géographie de l'habitant aurait une triple dimension scalaire, locale, territoriale et mondiale. De la même façcon, pour Stock (2006), aborder l'habiter implique de s'intéresser à la signification que revêtent les lieux pratiqués par l'individu, et plus particulièrement à celle qu'il confère à ceux qu'il sélectionne ou édifie comme référents identitaires. Ainsi, tout comme Di Méo (2004), il parle de choix en matière d'identité (un choix qui, pour Di Méo (2007), serait exacerbé en milieu urbain), car pour lui chacun adopte, dans un processus de construction perpétuelle, les référents par lesquels il désire définir son identité. Selon Stock (2006), l'habitant est ainsi non seulement un sujet, mais un acteur géographique, doté d'intentionnalité et de stratégie. Dans un même ordre d'idées, Bilgrami propose de distinguer l'identité objective de l'identité subjective. Alors qu'en vertu de la première, « a person is said to have a certain identity owing to some characteristics he or she has, but with which he or she does not necessarily identify » (2015, 521), en vertu de la deuxième, une personne doit valoriser certaines caractéristiques qu'elle possède, sinon développe ou s'approprie, et s'y identifier de manière intentionnelle.

Rappelons encore que, dans le cadre de notre recherche doctorale, nous nous sommes interrogée sur le vécu de chacun des types d'acteurs de la scène musicale indépendante, sur leur manière respective de qualifier le rôle de Montréal dans leur parcours musical, notamment par leur identification à certains de ses lieux. Nous voulions de plus saisir le rôle de l'imaginaire montréalais dans les référents qu'ils mobilisent pour construire leur identité, et éventuellement pour structurer leur appartenance. La scène étant d'abord et avant tout un phénomène collectif (Blum 2001, Silver

et *al.* 2010), nous cherchions de plus à comprendre si cette scène permettait le développement et/ou l'expression de référents partagés. Si les travaux des auteurs que nous avons cités pour définir un imaginaire identitaire montréalais marqué par l'hybridation ont également cherché l'expression d'une spécificité montréalaise, notamment dans une diversité de mouvements sociaux (Mills 2010), philanthropiques (Cohen 2010) ou littéraires (Simon 2012), notre approche se distingue par notre attention au sujet et à son intentionnalité. Un même constat vaut également pour la réflexion de Tremblay et Podmore (2015) qui s'intéressent aux particularités de la relation entre féminisme et lesbianisme à Montréal, en proposant de considérer l'identité nationale et la langue comme des facteurs déterminants à cet égard.

En ce sens, nous nous situons plus près des travaux de Lamarre (2013) qui cherche à saisir les rapports constants entre les catégories d'identification linguistiques classiques et les pratiques linguistiques de jeunes multilingues saisies *in situ*. En somme, et eu égard à nos résultats, il nous apparait pertinent, pour éprouver notre hypohèse principale, de maintenant distinguer les rôles d'acteur et de témoin qu'ont les musiciens et fondateurs d'entreprises de musique dans la définition des identités territoriales qui ont pu être dégagées.

En 7.1, nous avons qualifié l'inscription territoriale de la scène de réticulaire et de multiscalaire, ce en lien direct avec les référents et les aspirations des participants à notre recherche. Bien qu'ils aient contribué à produire et diffuser la musique d'une multitude d'artistes basés et rencontrés à Montréal, et qu'ils aient cherché à s'approprier une multitude de lieux dans la ville, des lieux qu'ils ont transformés à leur image pour s'y identifier, la signification qu'ils donnent à ces activités et ces lieux nous amènent à conclure que, en tant qu'acteurs, ils ont par le fait même construit une identité davantage musicale que montréalaise. Nous en voulons pour preuve que l'une des fonctions que Debarbieux prête aux lieux symboliques. Pour lui, outre sa localisation et la spécificité de ses attributs, un lieu porte un message symbolique, car « sa signification s'inscrit dans un système d'équivalences et de dépendances impliquant d'autres lieux; elle peut même référer à un espace englobant, d'une tout autre échelle » (1995, 98). Se dessinent ainsi des « signifiés territoriaux pour des lieux qui sont d'abord de simples éléments de cette entité englobante » (*Ibid*). Cela posé, à quelle fonction référentielle renvoient donc ces lieux investis et érigés par les acteurs de la scène?

Certes, ils sont situés à Montréal. Toutefois, le sens que leur prêtent les participants à notre recherche n'est pas propre à ce territoire et à ses spécificités.

Plusieurs des fondateurs de compagnies de disques et de gérance et des musiciens, par la réticularité d'une territorialité caractérisée par des lieux d'appartenance, d'attachement et d'affiliation étendus, ne cherchent pas en effet à intégrer les spécificités montréalaises aux lieux qu'ils pratiquent. Ces derniers participent plutôt d'une territorialité multiscalaire présumée favorable à leur musique, soit une quête qui ne les incite pas à vouloir contribuer à une identité propre à ce territoire. Il en est ainsi car ce qui est ainsi recherché relève davantage de l'identification à un Nous propre à un mode de vie, si ce n'est à son mode d'expression, tant et si bien qu'il résulte de leurs pratiques territoriales un cadre de vie plus singulier qu'unique, donc plus « reproductible » dans ses fonctions que dans ses topicités locales.

Il demeure que parce qu'ils se situent à Montréal, soit une ville à l'imaginaire bien typé, ils *témoignent* en partie de l'identité propre à ce territoire. En effet, même s'ils usent de pratiques singulières davantage afférentes à une scène réticulaire, comme celles-ci doivent se manifester en un lieu et un territoire déjà fortement signifiés (en témoignent les négociations de sens que doivent engager les acteurs lorsqu'ils fréquentent certains lieux ou portions de territoire), elles s'avèrent au final plus hybridées qu'hybridantes, c'est-à-dire que quelque peu modulées par une territorialité… montréalaise. En effet, c'est bien dans le circuit territorialisant de Montréal que s'exprime leur identité, c'est-à-dire en adoptant, après négociation avec la charge de sens de cette ville et de ses lieux, et ne serait-ce que d'une manière partielle, une identité territoriale (montréalaise) qu'ils viennent à incarner.

Sur cette incarnation d'une identité montréalaise par les musiciens et autres acteurs de la scène, il nous semble à propos de revenir sur une réflexion de Blum à propos de l'extensivité des scènes, notamment en ce qui concerne leur intégration à la vie sociale de la ville dans son ensemble :

> We need to think about how the scene enforces the "lived experience" of locality upon its committed few, just as they redefine the city by virtue of the scene. In this way, Socrates, Cocteau and Parker appear as locals, that is, as those who absorbed, dramatized and objectified the experience of place. (2001, 12)

Notre analyse de la presse locale atteste assurément de pareille utilisation de la scène musicale indépendante pour rendre visible l'identité montréalaise. Pensons par exemple aux propos de Brunet, qui qualifie le partenariat entre Dan Webster et la SOPREF lors de l'édition de 2000 des MIMIS de « conglomérat de l'imaginaire montréalais » (2000, D20). En ce qui concerne les conceptions de la scène et de la ville véhiculées par les médias étrangers, elles prennent à témoin les acteurs de la scène de la même façon. Pour Carr, les « accordions accompanied by crooning chanteuses » incarnent le « French Montreal », puis la production musicale des Anglo-montréalais est celle d'« outsiders as a matter of course, always promising to work on their French, but mostly finding succor and affinity among other English-only speakers, who compose seven percent of the population of the city » (2005, non paginé). Dans un tel contexte, les acteurs de la scène incarnent des catégories d'identification préexistantes à l'avènement de la scène.

S'ils sont ainsi davantage témoins qu'acteurs de cette identité montréalaise, les fondateurs de compagnies de disques et de gérance et les musiciens de la scène musicale indépendante n'en participent pas moins de sa continuité et de son évolution en lui donnant une forme nouvelle. Ils ne sont pas pour autant des agents passifs de la ville, créant, puis édifiant des lieux propices à leurs pratiques particulières. C'est plutôt qu'ils participent à une identité davantage musicale, réticulaire et multiscalaire disions-nous, que foncièrement montréalaise. La spécificité montréalaise de leurs pratiques est somme toute plus circonstancielle que structurelle, tenant plus du contexte dans lequel ils effectuent leurs pratiques que des ambitions foncières qui les motivent.

En somme, tel que l'illustre la figure 7.37, la relation entre les territorialités des acteurs de la scène musicale indépendante et l'identité montréalaise n'est pas unidimensionnelle et linéaire, mais complexe, alliant un sens construit sur le temps long, vis-à-vis duquel les territorialités individuelles opèrent une négociation de sens tout en construisant une identité autre, qui elle appelle une multitude de référentiels territoriaux.

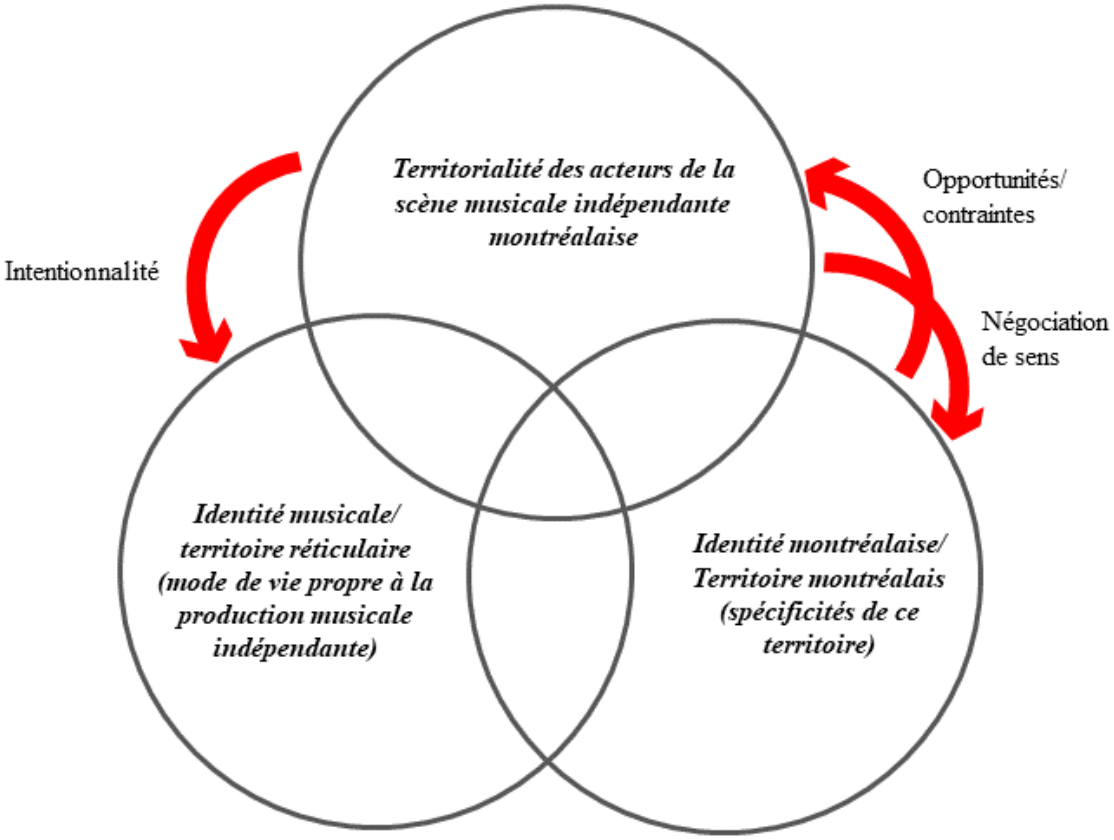


Figure 7.37 : Les relations au territoire de la scène musicale indépendante et l'identité montréalaise

7.3 La notion de scène revisitée

En dégageant des résultats de notre collecte de données 1) les rapports au territoire de la scène musicale indépendante montréalaise, puis 2) en proposant une réponse à notre question de recherche sur le lien de cette scène avec l'identité montréalaise, les deux sections précédentes nous ont permis d'esquisser les bases d'un retour sur la notion de scène. Nous avions en effet l'ambition, en réfléchissant sur la scène indépendante montréalaise à partir d'écrits liant territoire et identité, d'illustrer le potentiel de cette notion pour l'étude de la spécificité des villes, ce tant par leur imaginaire partagé que par les pratiques qu'y effectuent leurs habitants et résidents de passage. Nos résultats révèlent, en parallèle aux écrits d'autres auteurs, la pertinence d'une analyse des scènes

qui tienne compte à la fois de la complexité scalo-référentielle et de la dynamique scalo-temporelle de leur inscription territoriale. C'est pourquoi, dans la dernière section de ce chapitre VII, nous souhaitons revenir et commenter la tendance relevée par Straw (2014) de privilégier dans les travaux mobilisant la notion de scène des conceptions tantôt « ouvertes » et tantôt « restreintes »de la scène.

7.3.1 Au-delà des lieux de la théâtralité urbaine

Lorsqu'on compare les lieux signifiés par les musiciens dans le cadre de notre recherche à Montréal et ceux qui sont généralement mis de l'avant dans l'étude plus générale des scènes, un contraste important apparaît d'emblée. En effet, alors que nos résultats ont illustré une multitude de types de lieux aux significations et fonctions symboliques variées, des hauts-lieux aux lieux bas, des plus ordinaires aux plus exceptionnels, puis des plus significatifs aux moins investis, les travaux sur les scènes urbaines explorent usuellement presqu'uniquement les lieux de la visibilité et de la théâtralité.

Par exemple, pour Blum (2001), la théâtralité de la scène est liée à la nature intrinsèque du lieu de rencontre que constitue la ville. Dans un tel contexte, les espaces publics ressemblent à une scène dans l'attente du déroulement d'un scénario afin d'y jouer un rôle particulier: « they are settings where theatricality is intensified » (Blum 2001, 8). Selon cet auteur, scènes urbaines et théâtralité sont ainsi indissociables: « urban theatricality in this way can be understood as the ground of the scene, that is, for the way scene as a social form depends upon such theatricality » (*Ibid*). Straw, de manière similaire, souligne que la scène « gives depth to the theatre of urban sociability, to the worlds of restaurants, cafes and other spaces of congregation » (2001, 250). La scène donnerait un sens à cette théâtralité, et permettrait donc de découvrir les projets et constructions identitaires collectives qui s'y forment.

Pour Blum, les scènes urbaines se manifestent particulièrement dans des lieux de la théâtralité, mais également hors du quotidien. La transgressivité est en effet selon lui l'une des caractéristiques centrales de la scène :

> The scene is transgressive not because it celebrates "counter cultural" values or "life styles", or marginal, esoteric doctrines or even subversive philosophies, but because its transgression resides in its exhibitionism and in the spectacle of its claim to mark itself off from the routinization of everyday life. (2001, 17)

Silver et *al.* (2010) mentionnent également la théâtralité propre aux scènes urbaines, qui implique l'idée de voir et d'être vu. Ils s'intéressent cependant plus particulièrement à la manière dont certains lieux permettent aux citadins d'exprimer des valeurs par le biais de la dimension symbolique de leur consommation. Si ces auteurs citent une grande variété de types de lieux et de contextes sur lesquels les scènes se construisent (salon de tatouage, marché fermier, bars, boîtes de nuit, salles de concerts, boutique de motos, etc.), permettant l'expression d'une multitude de valeurs, ils partagent avec les lieux de la scène présentés par Blum et Straw leur grande visibilité dans l'espace urbain, contexte qu'ils sont d'une expressivité visible.

Pour tous ces auteurs, la scène demeure toutefois un lieu propice à la construction d'identités et d'appartenances. C'est notamment ce qui fait dire à Straw qu'elles n'incarnent pas uniquement : « the fluid cosmopolitanism of urban life », mais aussi « the cozy intimacy of community » (2001, 248). Blum mentionne lui que la scène est : « the city's way of making a place for intimacy in collective life » (2001, 23), et qu'en cela elle implique de rendre visible le privé en public. Elle permettrait ainsi de créer des lieux empreints de sens (Blum 2001), et donc aux citadins de développer un sentiment d'appartenance (Kotarba et *al.* 2009). Or, c'est lorsqu'on considère cette relation entre lieux et construction identitaire qu'il convient, à notre avis, d'ouvrir l'étude des scènes à un éventail plus large de types de lieux, pour inclure les lieux du quotidien, de l'ordinaire.

En effet, nos résultats suggèrent que bien que les lieux de la théâtralité et donc de la visibilité jouent un rôle clé au sein de la scène, lieux qu'ils sont d'une négociation de sens, puis d'une appropriation autant que d'une association territoriale (Kärrholm 2007), ce n'est pas uniquement sur eux que s'érige la relation identitaire de la scène au territoire, ou même la relation entre privé et public, soit entre l'intimité de la communauté et la fluidité de la sociabilité urbaine dont parlent Blum (2001) et Straw (2001). Elle se construit plutôt en ces lieux et d'autres moins visibles, plus vernaculaires, par projection et au fil d'un circuit territorialisant démontré aux chapitres 5 et 6, puis en 7.1. Par

exemple, lorsque Matthew Woodley fréquente le Snack & Blues, bar de la rue Saint-Laurent, avec des amis musiciens, la relation ainsi rendue visible avait déjà été en grande partie consolidée ailleurs, par exemple dans les studios de pratique et les résidences des uns et des autres. Il en va de même pour le groupe de musiciens et d'amis que certains associent à l'Escogriffe, dont Jocelyn Gagné. À l'inverse, les premiers contacts qui s'effectuent dans ces lieux de spectacle, tels des lieux-repères, peuvent ensuite se transformer en d'autres types de lieux et revêtir une charge de sens plus prégnante. C'est notamment ce qu'illustre le moment où Joe Vulgaire a vu les membres du groupe We Are Wolves dans leur local de pratique et d'enregistrement, et donc en dehors du Divan Orange où ils les avaient rencontrés, soit un événement particulièrement significatif dans sa trajectoire de musicien. Pour lui, pénétrer leur « repaire » moins visible symbolisait une étape charnière dans l'évolution de son appartenance à la scène indépendante montréalaise, à son « enigma that awaits exploration » (Blum 2001, 12).

C'est pourquoi, si, tel que nous l'avons proposée, la scène constitue une interaction productrice de sens de lieux, d'acteurs et de pratiques liés à un mouvement musical, il s'avère réducteur de laisser de côté les lieux de l'ordinaire puisque bel et bien partie intégrante de sa territorialité. Outre l'idée de scène comme lieu de la théâtralité urbaine, c'est donc aussi celle qui associe les scènes à des lieux de consommation symbolique (Silver et *al.* 2010) qu'il convient de nuancer. En effet, le processus appropriation – transformation – identification variable qu'ont opéré les musiciens s'est avéré ici trop peu reposer sur l'idée de la signification symbolique de la consommation : « The possibilities for, and practices of, sociable consumption available in a place (its restaurants, cafes, galleries, clubs, stores, theaters) articulate a range of experiences and values, and these are what defines that place as the scene it is » (Silver et *al.* 2010, 2297). Par exemple, les lieux de pratiques et d'enregistrement, particulièrement importants pour le développement identitaire des musiciens (de communautés d'intérêts et de communautés de lieux), sont des lieux de création et de rencontre, et non de consommation. David Carrière a en outre souligné que lui et sa communauté proche de musiciens sont très peu intéressés par les opportunités de consommation disponibles dans leur quartier. Caitlin Loney, qui s'est arrêtée au Café Olimpico au cours de la journée qu'elle a documentée, précise qu'elle ne le fréquente pas parce qu'il est un repère connu de musiciens, cherchant ainsi à contrer l'interprétation que nous aurions pu faire du sens qu'elle accorde à ce lieu.

En somme, pour reconnaître à l'artiste une place en ville qui ne soit pas uniquement instrumentalisante, il est à notre sens essentiel de considérer l'ensemble des lieux qui composent les circuits territorialisants par lesquels les musiciens s'identifient à différents lieux et territoires de la ville.

7.3.2 Des temporalités à géométrie multiple

Comme avancé au début de ce chapitre (7.1), l'exploration de ces circuits territorialisants a permis de dévoiler les multiples temporalités de la scène. Soit un constat qui peut enrichir les travaux ayant mis de l'avant la nature éphémère des scènes.

> The evolution and decline of scenes is an object of fascination in collective life, for it is often thought that the inexorable fate of scenes, their volatility and ephemerality, confirms their inevitable link to fad and fashion […] The mortality of scenes is intimately linked to the history of cities in the way that Paris, New York, London, Barcelona are marked by their golden ages which, in most cases, are periods in which avant-garde activity is concentrated at urban sites. Art scenes for example, are often the legacy of great cities, expressions both of exemplary periods in the history of the city, and of exemplary tensions and circuits of creative restlessness. (Blum 2001, 11)

Marchessault (2001) et son analyse de la scène entourant Andy Warhol témoigne d'une telle rencontre entre une ville, New-York, un moment spécifique du développement d'une avant-garde artistique, puis une communauté d'individus et de pratiques.

Straw associe pour sa part cette durée de vie des scènes, certes liée à la succession des goûts et des mouvements culturels, à leur ancrage dans des lieux précis. En évoquant son expérience du bar-restaurant La Cabane, il illustre que la présence de certains lieux dans le paysage de la ville peut ralentir la dissolution de certaines scènes :

> In Montréal, as well, the final, complete dispersal of a late 1980s academic/art/music/journalism scene in Montréal has been slowed by the persistence of places like the bar/restaurant La Cabane, where that scene's remnants (like myself) intermittently coalesce and recover a sense of scenic coherence. (2001, 255)

Si, comme le soulignent Straw (2001) et Turbé (2014), la scène n'est pas uniquement lieux et acteurs, mais également mouvement, la recherche sur les scènes et leurs manifestations territoriales gagneraient à inclure l'éphémérité des temps courts et des temps individuels, en plus du temps long de l'histoire des villes. Bien qu'il existe certainement un âge d'or et un déclin pour la scène musicale indépendante que nous avons ici étudiée (que nous n'avons pu saisir en raison de l'approche choisie), il existe également des temporalités plus courtes qui sont elles aussi intrinsèques à cette scène et à sa dimension socio-territoriale. De plus, et de la même manière que pour le temps long, les mutations sur le temps court du territoire informent tout autant si ce n'est plus sur l'évolution de la ville, puisqu'elles sont liées aux conflits d'usage et de cohabitation entre ses différents occupants ou encore à l'évolution de ses valeurs foncières, amenant certains acteurs à devoir relocaliser leur résidence, travail, loisir, etc. Considérer ainsi les multiples tenants et aboutissants des processus de territorialisation/ déterritorialisation / reterritorialisation qui opèrent de manière constante permet également de mieux lier l'histoire de la ville et l'histoire de la scène, puis de mieux comprendre leurs significations communes et respectives.

7.3.3 Scènes ouvertes, scènes restreintes : retour

Pour clore ce chapitre, il nous apparait nécessaire de revenir sur une autre réflexion de Straw (2014), soit celle des diverses tentatives de conceptualisation de la scène. Il note une différence sensible entre une conception ouverte de la scène, selon laquelle cette dernière constituerait une manifestation large de l'urbanité et de sa théâtralité et ne référerait à aucune catégorie spécifique d'activité culturelle, puis une conception restreinte qui l'associerait plutôt à des « gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier » (Straw 2014, 20), sans toutefois « nécessairement participer à l'effervescence urbaine générale » ou « être localisée dans l'espace urbain » (*Ibid*, 21). Straw suggère que ce deuxième type est le plus fréquemment employé dans le cadre des travaux consacrés à l'étude de la musique populaire. Il identifie ensuite la visibilité des scènes comme l'une des différences notables à l'origine de ces conceptions divergentes :

> Comme l'expression publique de l'urbanité, une scène ouverte, en raison de sa nature, requiert la visibilité comme caractéristique structurante, bien que nous devions être attentif

> à la façon dont le tactile et l'aural sont inéluctablement entrelacés au visible. (Straw 2014, 28)

À l'opposé :

> Dans le modèle restreint de scène, dont le cœur est une catégorie particulière d'expression culturelle, c'est souvent le caractère invisible des scènes (les façons dont elles semblent cachées derrière les routines et les structures formelles de la vie collective) qui est réputé les définir. (Straw 2014, 28)

Ces nuances nous ont particulièrement interpellée car les acteurs de la scène musicale indépendante ici investigués se sont justement définis par leur manière d'évoluer entre positions visibles et invisibles au sein de la ville, entre participation et retrait vis-à-vis de l'urbanité générale. De plus, en définissant notre objet de recherche, nous souhaitions aborder la relation entre scène et identité montréalaise par une scène *qui fasse sens dans la pratique*, c'est-à-dire qui prenne sa cohérence dans un même mouvement culturel. Ce sont toutefois les vertus de scène ouverte qu'on lui a prêtées – l'expression d'une identité montréalaise – qui ont motivé notre démarche.

Cela précisé, signalons d'abord que notre analyse révèle la complexité territoriale des scènes dites « restreintes » et leur rapport négocié aux lieux de la théâtralité urbaine. En effet, nos résultats suggèrent que les pratiques territoriales de la scène musicale indépendante montréalaise se définissent bel et bien comme une expression territoriale distincte. Le « fais-le-toi-même » propre au mouvement de la musique indépendante, les méthodes et équipements improvisés du *self generated creative work* (Campbell 2013), les studios maison ou mobiles, la grande perméabilité entre vie professionnelle et personnelle, les multiples façons de se produire devant un public (de celui, plus restreint, des *open mic* à celui, plus large, de la Sala Rossa ou du Cabaret du Mile End), etc., sont toutes caractéristiques d'un mode d'occupation du territoire propre à ce mouvement culturel. À certains moments, ces manières d'occuper les lieux rencontrent ce que Straw (2014) appelle l'urbanité générale, et ce que nous avons appelé dans le cadre de notre thèse, l'imaginaire identitaire montréalais.

Notre recherche s'inscrit donc dans la foulée des quelques travaux qui ont cherché à réconcilier ces deux perspectives. Straw distingue deux types de travaux qui ont amorcé une réconciliation des conceptions ouverte et restreinte des scènes, soit ceux qui « analysent (ou tentent d'intervenir dans) les processus de régénération et de gentrification urbaine » (2014, 24), puis ceux qui s'intéressent à la nuit urbaine et aux scènes nocturnes. En somme, deux ensembles d'écrits qui abordent ce que les conflits entre des manières divergentes de signifier un même territoire ou une même temporalité peuvent entraîner comme enjeux de cohabitation. Il cite pour illustrer son propos quelques études s'étant démarquées par leur usage non exclusif de ces deux conceptions. Il mentionne par exemple l'étude de Serrudo et Marin (2013), qui présente la manière dont les clubs de salsa à Bogota, qui forment un mouvement culturel particulier, participent de l'urbanité générale par la manière spécifique d'être-ensemble et d'occuper le territoire qu'ils proposent lors de divers événements dans la ville. Straw relate encore que, tel qu'illustré par la comparaison de la réflexion de Kruse (2003, cité dans Straw 2014) sur les valeurs de l'indépendance en musique à celle d'Ocejo (2014, cité dans Straw 2014) sur la transformation de quartiers new-yorkais, et alors que les enjeux politiques propres à des mouvements culturels distincts ont traditionnellement été associés aux conflits de valeurs entre authenticité artistique et commercialisation, ces mouvements sont désormais impliqués dans des conflits liés au bruit et au maintien de l'ordre de la sociabilité publique.

Au regard de nos résultats, il nous apparaît pertinent, voire nécessaire, d'insuffler le dynamisme des temporalités courtes des processus de territorialisation/déterritorialisation/reterritorialisation et de la mobilité des acteurs de la scène musicale indépendante à cette réconciliation des conceptions « ouvertes » et « restreintes » de la scène. Il nous apparaît tout aussi important d'y ajouter la prise en compte des enjeux afférents à une identité négociée *à la fois* vis-à-vis des valeurs propres à un mouvement culturel et des imaginaires identitaires spécifiquement locaux. De cette manière, nous suggérerons que c'est par un circuit territorialisant de lieux et de territoires d'expression d'une scène « restreinte » aux lieux et territoires d'expression d'une scène « ouverte », circuit dont les divers points d'attache s'avèrent parfois éphémères, que se réalisent les projets d'identification des acteurs de la scène musicale indépendante (voir la figure 7.38). À notre sens, c'est d'ailleurs là, dans l'analyse d'un tel circuit processuel que peut être saisie l'extensivité des scènes, c'est-à-dire

« the social relation of the scene to the city », leur manière d'être « removed from, or integral to the city » (Blum 2001, 11), celle-ci se manifestant particulièrement dans certains lieux des territoires des scènes : les lieux de la visibilité et de la théâtralité urbaine, soit leurs hauts-lieux.

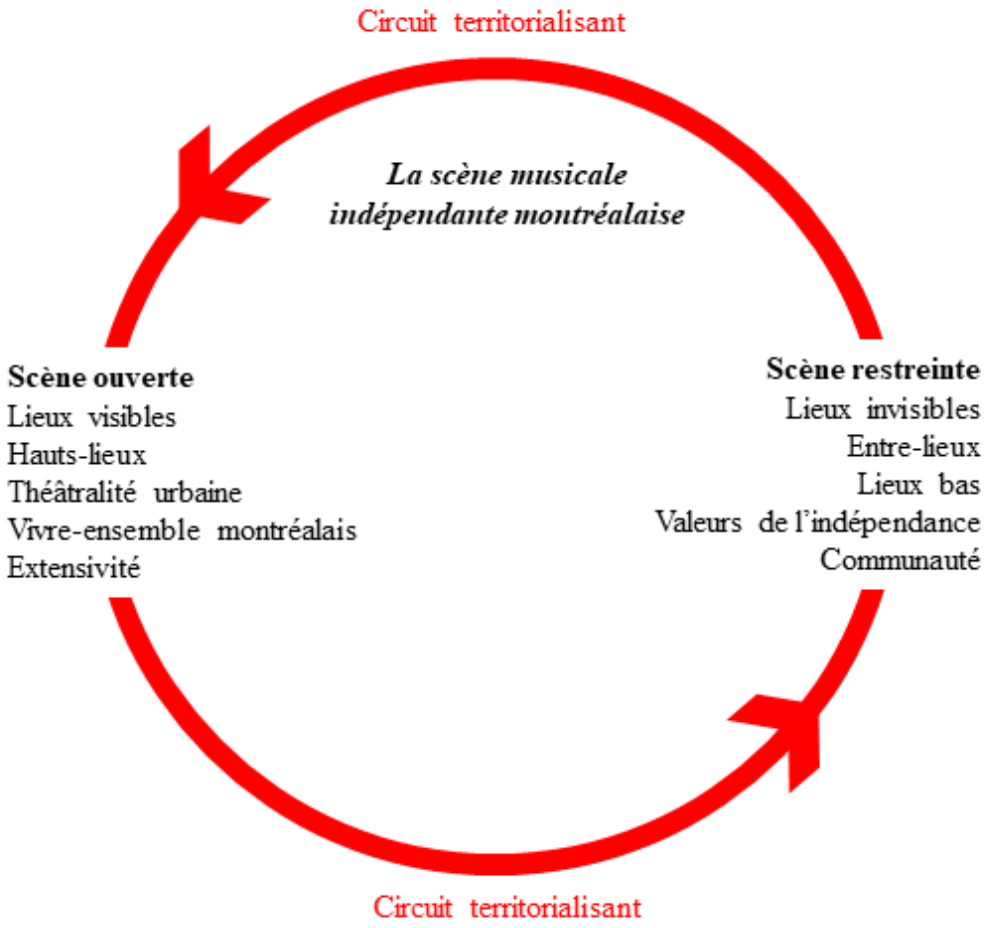


Figure 7.38 : La scène musicale indépendante montréalaise comme scène ouverte et scène restreinte[60]

Par des processus de territorialisation constants oeuvrant sur de courts horizons temporels, et par le fait même en vertu d'une identification fort dynamique, l'identité des acteurs de la scène est

[60] Les fonctions symboliques des lieux cités dans la figure 7.38 réfèrent toutes à celles que leur attribuent les acteurs de la scène musicale indépendante. Si de l'extérieur, on pourrait désigner certains hauts-lieux de la scène qui n'auraient que peu de sens pour eux, auxquels ils ne s'identifieraient pas, les hauts-lieux ici mentionnés réfèrent au sens qu'eux-mêmes leur accordent. Ils reflètent la tendance qu'ont eue certains acteurs de la scène à ériger des lieux exemplaires – surtout des lieux de concerts – en des territoires où le processus d'identification requérait une négociation avec des référents identitaires partagés avec l'ensemble des Montréalais.

tantôt définie en des lieux où la seule communauté réunie autour d'un même mouvement musical détermine un projet d'identification, tantôt dans des rapports de similitudes et de différences avec une pluralité d'individus et communautés qu'ils croisent dans les lieux visibles et territoires de la ville, soit là où divers projets identitaires convergent, voire entrent en compétition. En considérant ainsi l'ensemble des composantes de ce circuit, les travaux mobilisant la notion de scène pourraient à notre avis davantage appréhender leur complexité territoriale et temporelle, puis la manière dont ses acteurs construisent et négocient leur identification entre valeurs et modes de vie singuliers d'une part, puis identités territoriales spécifiques d'autre part.

CONCLUSION

Cette thèse avait pour objectif d'explorer et de comprendre la relation entre l'identité montréalaise et la scène indépendante locale qui s'est consolidée au mitan des années 1990 et que nous avons scrutée jusqu'à la fin de 2013. Plus précisément, notre hypothèse principale, qui stipulait que la scène contribuait à l'identité montréalaise à la fois par ses représentations, pratiques et appropriations du territoire, puis était en retour façonné par cette identité, sous-entendait un rôle actif des acteurs de la scène musicale indépendante dans l'évolution de l'imaginaire de la ville. Pour bien saisir cette relation, nous avons d'abord poursuivi deux objectifs liés à l'analyse de la spécificité montréalaise de la scène indépendante locale sus-mentionnée. Nos troisième et quatrième objectifs ont pour leur part été formulés de manière à pouvoir approfondir les relations au territoire des acteurs de la scène. Plus précisément, ces objectifs voulaient :

1) dégager les principaux acteurs, enjeux et moyens à la base de l'organisation et de la consolidation de la scène musicale indépendante montréalaise (1995-2013);
2) comprendre comment Montréal, ville aux caractéristiques sociales, économiques et culturelles spécifiques, structure une scène musicale distincte;
3) dégager les représentations que se font les acteurs de la scène musicale indépendante montréalaise de Montréal, tant en général qu'en tant que ville pour la production de musique indépendante;
4) comprendre comment les acteurs de la scène musicale indépendante pratiquent et s'approprient le territoire montréalais.

Pour notre premier objectif de recherche, grâce à l'observation documentaire d'articles de la presse locale, nous avons pu mettre en évidence les rôles distincts qu'ont tenu plusieurs types d'acteurs dans l'avènement et la consolidation d'une scène musicale indépendante multidimensionnelle : les promoteurs de spectacles, les propriétaires de salles de concerts, les dirigeants d'association, les organisateurs de festivals, d'événements et de remises de prix, puis les fondateurs de compagnies de disques et de gérance. Ces deux derniers types d'acteurs se sont distingués par leur manière de contribuer de près au travail de musiciens montréalais, et donc d'être particulièrement impliqués dans le processus de production musicale indépendante locale. Notre revue de presse, et plus encore

nos entretiens auprès des fondateurs de compagnies de musique, ont révélé que les acteurs tiennent bien souvent plusieurs rôles, que ce soit simultanément ou successivement.

En ce qui concerne le rôle de Montréal et de son identité dans la structuration d'une scène musicale spécifique, nous avons pu le saisir de manière différente selon les trois phases de notre collecte de données. D'abord, l'observation documentaire a illustré que lorsque les journalistes locaux rendent compte de l'évolution de cette scène, ils intègrent certains traits propres à l'imaginaire identitaire montréalais. Du nombre, sont tout particulièrement ressorties la distinction puis la rencontre des communautés francophone et anglophone, ou encore la situation à la fois centrale de Montréal au Québec et périphérique à l'échelle de l'Amérique du Nord de la ville, révélant sa qualité d'entre-deux. La manière dont cette spécificité s'est manifestée dans les représentations de la ville et de la scène des fondateurs de compagnies de disques et de gérance puis par la territorialisation opérée par les musiciens s'avère indissociable de la réflexion que nous avons menée dans la poursuite de nos troisième et quatrième objectifs de recherche.

En relatant leur parcours au sein du milieu musical indépendant montréalais, les créateurs d'étiquettes de disques ont exprimé l'idée d'une scène qui implique à la fois des représentants des communautés francophone et anglophone. En effet, ils se sont généralement mutuellement reconnus en raison de leur manière de faire de la musique, qui privilégie l'authenticité artistique plutôt que le potentiel commercial. Plusieurs d'entre eux ont par ailleurs associé la diversité des communautés ethniques et linguistiques cohabitant à Montréal à la richesse de son milieu artistique, et plus précisément de sa scène musicale.

Toutefois, cette explication a été nuancée et même complexifiée à maintes occasions. Le mélange des genres musicaux, souvent associé à la production musicale montréalaise, n'est ainsi pour certains pas attribuable à l'hybridation identitaire qui définit la ville. Cela s'explique par le fait que pour les fondateurs, Montréal tient un rôle référentiel variable dans la définition de leur parcours musical, notamment selon qu'elle constitue pour eux un territoire d'appartenance ou un référentiel d'attachement plus ou moins durable. Les spécificités montréalaises ne peuvent donc justifier à elles seules la nature de la scène musicale qui s'y exprime.

En effet, des enjeux propres au mouvement de la musique indépendante, à la façon qu'ont eu certains de ses acteurs de s'éloigner graduellement de ses valeurs fondatrices ou, à l'inverse, de continuer à mettre de l'avant l'identité oppositionnelle propre au punk ont aussi contribué à forger la scène musicale ici analysée.

Finalement, nous avons pu, à travers les parcours documentés et réactivés, saisir les processus d'appropriation – transformation – identification plus ou moins aboutis et variables opérés par les musiciens. Nous avons par le fait même pu dégager la façon dont la territorialité des acteurs de la scène est nourrie d'une multitude de lieux, à la fois visibles et invisibles dans l'espace public, définis par des fonctions symboliques diverses. La spécificité montréalaise qui devait se renouveler au fil de ce processus s'est elle avérée davantage contextuelle que l'objet d'un réel projet identitaire poursuivi par les acteurs de la scène. En effet, nous avons constaté que ces derniers étaient davantage témoins de l'identité montréalaise, acteurs qu'ils sont surtout d'une identité musicale réticulaire et multiscalaire.

Nos constatations ainsi résumées, il s'ensuit que la relation réciproque postulée entre construction de l'identité montréalaise et relations au territoire des acteurs de la scène que nous avions posée en hypothèse s'est avérée plus complexe qu'anticipée. En effet, alors même que les conditions matérielles et économiques ont fourni à la scène un contexte singulier d'opportunités et de contraintes pour émerger et évoluer, ses acteurs ont davantage forgé une identité composite, réticulaire et multiscalaire vis-à-vis de son imaginaire identitaire qu'ils n'ont délibérément cherché à y adhérer ou y à contribuer. Cette négociation s'est particulièrement opérée alors que les musiciens pratiquaient les lieux visibles (notamment certains lieux de concerts auxquels leurs musiciens ont attribué une fonction de lieux exemplaires) de la scène, souvent localisés sur des portions de territoire montréalais déjà fortement signifiés.

Pour bénéfique et enrichissante que soit notre réflexion, celle-ci s'est parfois avérée difficile, que ce soit en termes de contraintes ou de limites. Une première limite est sans doute que l'analyse de la relation ville-scène musicale indépendante ici investiguée aurait bénéficié de l'apport d'habitants montréalais qui ne soient pas musiciens. Cela aurait notamment permis de mieux comprendre la coconstruction de sens qui a cours dans les lieux, car les acteurs de la scène cohabitent avec d'autres

habitants, sinon partagent avec eux les mêmes lieux et territoires, tant et si bien que les musiciens participent aussi à une sociabilité urbaine plus large. L'analyse de la relation entre l'identité montréalaise et les rapports au territoire des acteurs de la scène, qui se sont trouvés au cœur de notre démarche, aurait alors été enrichie.

Le cas que nous avons choisi pour explorer la construction, voire le renouveau, de l'identité montréalaise comporte également d'autres limites. En effet, l'échantillon de fondateurs d'étiquettes de disques et de musiciens que nous avons constitué pour représenter la scène musicale indépendante montréalaise était constitué majoritairement d'une population blanche et masculine. Alors que plusieurs recherches suggèrent des expériences différenciées pour les hommes et les femmes dans l'espace urbain (Datta 2016; Knox et Pinch 2009; Cattan et Clerval 2011), ainsi qu'une conception de la ville qui serait plus propice à l'épanouissement des premiers (Raibaud 2015), le faible nombre de femmes constitue une limite certaine de notre démarche.

De plus, comme l'inscription territoriale de la scène choisie comme cas d'analyse était principalement concentrée dans les arrondissements centraux de Montréal, notamment sur le boulevard Saint-Laurent, soit un territoire largement visité et revisité de l'imaginaire de cette ville, cet imaginaire s'est vite révélé marqué par une certaine inertie, c'est-à-dire par des attitudes et images qui perdurent depuis des décennies (par exemple, la distinction est-ouest entre les communautés linguistiques francophone et anglophone). En ce sens, il serait pertinent de poursuivre la réflexion ici entamée entre pratiques habitantes et imaginaire territorial en intégrant des groupes moins privilégiés ou peinant davantage à obtenir une visibilité dans le débat public et le devenir de la ville.

Soulignons finalement les limites inhérentes à l'approche qualitative et aux outils méthodologiques retenus pour la servir. Notre choix d'aborder un phénomène en profondeur selon le sens que lui attribuent les acteurs qu'il implique ne nous a permis de considérer le point de vue que d'un nombre limité d'individus. La représentativité de notre échantillon, tout comme la validité externe de nos conclusions, s'en trouvent nécessairement affectées. Cette réserve s'applique d'autant plus à un objet comme la scène musicale indépendante, en constante recomposition et qui intègre donc au fil du temps de nouvelles générations de musiciens. D'ailleurs, lors de l'exposition publique des

résultats des parcours documentés que nous avons organisée en 2014, un visiteur, alors nouvellement promoteur de concerts à la Brasserie Beaubien, nous a souligné que notre échantillon était composé de musiciens relativement âgés…

De plus, et bien que selon divers auteurs ayant mené les recherches qui ont inspiré notre mode de collecte des parcours documentés et réactivés, utiliser des matériaux directement tirés du contexte réel des pratiques pour stimuler la parole des participants contribue à atténuer le filtre de la mémoire qui teinte souvent les propos recueillis lors d'entretiens semi-dirigés, il reste que ces derniers ont pu cherché à nous plaire par leurs réponses lors des entretiens de réactivation, ou à taire certaines idées, ne se sentant pas confortables de les partager. Un même constat peut être fait en ce qui a trait aux informations recueillies lors des entretiens semi-dirigés. Quant aux données issues de l'observation documentaire, rappelons, tel que souligné précédemment, que le fait que nous n'ayons pas inclus les articles de l'hebdomadaire culturel anglophone *The Mirror* à notre analyse a lui aussi sans doute pu altérer le portrait et donc l'analyse ici proposés de l'émergence et de l'évolution de la scène musicale indépendante montréalaise.

Malgré ces réserves d'importance, nous croyons néanmoins que notre analyse apporte certaines réponses utiles aux interrogations que suscite la manifestation montréalaise du mouvement de la musique indépendante, sa signification locale puis sa reconnaissance internationale. En effet, plus d'une décennie après l'apogée médiatique du *Montreal Sound*, divers observateurs s'interrogeaient toujours sur son véritable impact et sur ses traces (en témoignent par exemple la discussion *Montreal Blooming: From Backwater to Music Hotbed* tenue dans le cadre de l'édition 2014 d'Expozine, puis les articles parus dans les magazines *Nouveau Projet* (Lalande 2014), *Cult Montreal* (Fraser 2015) et *Noisey* (Carlin 2016)). Notre recherche a permis d'établir la consolidation d'une industrie alternative derrière cette reconnaissance, la participation de la Ville à un mouvement caractérisé à la fois par un genre musical et un mode de production, puis la spécificité que ce mode de production a revêtue en contexte montréalais. En somme, notre thèse a exploré puis révélé la complexité et la dynamique relationnelles comme identitaires d'un mouvement musical à une ville spécifique. De plus, en analysant les multiples tenants et aboutissants de l'ancrage territorial des musiciens, notre démarche peut favoriser une planification urbaine plus sensible à la réalité des artistes et qui ne les considère pas uniquement comme des

générateurs d'attractivité, c'est-à-dire dans un contexte où la ville est surtout conçue entendue et pratiquée comme un lieu de consommation symbolique (Silver et *al.* 2010). Un tel apport nous apparaît d'autant plus pertinent dans un contexte où sont formulés, à l'échelle de la région métropolitaine montréalaise, puis au sein de la Ville et de ses arrondissements, des objectifs de gestion et de positionnement stratégique (*branding*) qui visent à pérenniser la présence des artistes sur le territoire[61].

Notre démarche a également pu contribuer au raffinement de la notion de scène en étoffant sa relation au territoire et à l'identité des villes. En effet, notre recherche a mis en lumière que si les scènes constituent à la fois des espaces où individus et communautés peuvent ancrer leur identité en faisant leurs certains lieux où s'amorcent des dialogues avec l'imaginaire identitaire des villes, ces mêmes scènes en appellent d'un éventail de référentiels socioterritoriaux plus larges que ce qu'a tendu à révéler la recherche jusqu'à présent. De plus, la présence des musiciens dans des lieux qu'ils choisissent de fréquenter, puis qu'ils partagent et contribuent à forger de concert avec d'autres citadins, est à replacer dans une stratégie territoriale qui implique à la fois visibilité et invisibilité dans le paysage. En effet, au sein de leurs pratiques, les lieux de sociabilité publique s'accompagnent de lieux davantage exclusifs à leur seule communauté où celle-ci peut se constituer et se reconnaître. Les lieux invisibles correspondent eux au domaine de leur quant-à-soi. Leur prise en considération, jusqu'alors ignorée, permet de mieux concevoir la scène comme le lieu du travail et de l'effort continuel nécessaire pour poursuivre leur création artistique tout en les reconnaissant davantage comme habitants dans la ville.

À notre sens, une telle illustration de la complexité de la territorialité des musiciens importe alors que certains chercheurs invitent à replacer la culture au centre de la recherche sur les villes en insistant sur les lieux de divertissement (Clark 2004a, 2004b) et de consommation symbolique (Silver et *al.* 2010) qu'elles tendent à devenir. Il nous semblait toutefois limitatif de mener un tel

[61] Par exemple, dans son *Plan métropolitain d'aménagement et de développement*, la Communauté métropolitaine de Montréal affirme que « les arts et la culture ont […] avantage à faire partie intégrante de la planification de l'aménagement des milieux de vie » (2012). Le *Projet de plan de développement de Montréal* énonce pour sa part la volonté de « favoriser l'émergence de la création tant paysagère et architecturale qu'artistique » (Ville de Montréal 2013b). L'arrondissement du Plateau-Mont-Royal, dans son *Plan d'action culturel 2015-2017*, énonce l'objectif de « pérenniser la présence des artistes et des activités de création et de production culturelle » (Le Plateau-Mont-Royal 2015).

projet en misant avant tout sur leur nature expressive et théâtrale, et donc en laissant dans l'ombre le travail des artistes et leur rôle d'acteur territorial (d'ailleurs toujours méconnue, comme le soulignent Baker et Hesmondhalgh (2011)). La piste ouverte ici, qui invite à une étude des scènes urbaines davantage empreinte de la complexité territoriale qui y prévaut, nous semble d'ailleurs prometteuse pour analyser la façon qu'ont les artistes de participer à la construction, à la signification, voire à la symbolisation du territoire des villes. En effet, la mise en relation de nos résultats avec ceux de Bain (2003, 2004), Bellavance et Latouche (2008), Poirier (2011, 2015) puis Rantisi et Leslie (2010) suggèrent que les pratiques urbaines des musiciens et le sens qu'elles revêtent comportent à la fois similarités et différences avec la façon qu'ont les artistes d'autres disciplines d'occuper le territoire, voire les habitants lambda d'une ville. La poursuite d'une telle analyse pourrait mettre en lumière les stratégies et contraintes à leurs territorialisation et engagement envers la ville, des territorialisation et engagement différenciés selon leurs formes d'art et leurs modes d'habiter, puis variables selon les conditions matérielles et les conceptions de la ville et de l'urbanité propres à chacune d'elles. Ainsi, il serait intéressant de mener des études aux ambitions similaires à partir d'autres genres musicaux, voire d'autres disciplines artistiques. De plus, en vertu des limites imparties au profil des répondants de notre échantillon, il serait aussi intéressant d'examiner des mouvements culturels plus métissés en termes de genre et d'origine ethnique.

Les pistes que nous avons dégagées sur le plan conceptuel s'avèrent tout spécialement liées aux parcours documentés et réactivés. En effet, c'est en situant notre collecte de données dans le contexte même des pratiques, et donc en accordant une liberté d'expression accrue aux participants (Moore 2009; Duff 2010; Lamarre 2013) et en tirant parti du principe de réactivation (Datta 2012; Kusenbach 2003; Murray 2009) que les multiples dimensions de la territorialité des musiciens ont pu être dévoilées. Bien que les acteurs qui nous ont intéressée dans le cadre de cette recherche ne sont pas invisibles dans le débat public de la production musicale montréalaise, il demeure que, sans cet outil méthodologique, certains aspects de leur expérience auraient été impossibles à considérer. En témoignent d'ailleurs les propos de musiciens participants qui nous ont permis de colliger des informations inédites sur les pratiques et le rapport aux territoires de cette catégorie d'individus. En effet, l'enregistrement *in situ* de la trajectoire a permis d'éviter les réflexes de

discrimination de lieux ou de moments dans le retour sur les événements passés. Par exemple, en parlant du GPS qui avait interrompu sa lecture pour une courte période, Jackson commentait l'utilisation de l'outil :

> It did pretty well. I mean, it's funny, it's funny, seeing a few days after, it really does help me remember what I did over the course of the day [...] I wouldn't ever have remembered that library ever again [...] Now, it's been reinforced, the memory has been reinforced. Now on my death bed I'll be thinking of that time I printed three pages at Bibliothèque du Mile End.

Également, lors d'une entrevue radio accordée pour faire la promotion de l'exposition présentant les résultats de cette phase de la collecte de données, Frannie Holder a confié n'avoir jamais vraiment réfléchi à la dimension territoriale de son activité musicale à Montréal avant de prendre part au projet. Elle a également affirmé avoir reconnu et commencé à analyser cette dimension après coup et en avoir discuté avec d'autres musiciens y ayant également participé. Ses paroles portent à croire qu'en demandant simplement aux participants de nous parler de leur rapport au territoire, nous n'aurions pu aborder certains aspects que la documentation des parcours a permis de dévoiler.

Nous rejoignons de plus les propos de Borrero et *al.* (2014, 209) qui soulignent que l'utilisation de plusieurs médias permet de créer des ponts entre les façons de communiquer des chercheurs et des participants. Rappelons à cet effet que, dans le cadre de la réalisation des parcours documentés et réactivés, certains musiciens ont été très confortables avec la caméra, mais peu volubiles en entrevue. D'autres ont peu filmé, mais ont offert une analyse profonde sur les matériaux récoltés lors de la phase de réactivation. À notre sens, la combinaison de ces différentes façons de communiquer leurs trajectoires quotidiennes a contribué à enrichir notre réflexion. Bien que nous avions diverses craintes à l'égard de la mise en œuvre de ce mode de collecte avant de débuter, les participants ont manifesté une grande aisance dans l'utilisation de la caméra et du GPS. Plusieurs ont même exploité les possibilités offertes par la caméra en intégrant des panoramas à leurs photographies, puis ont usé de différentes tactiques pour représenter différents moments de leur journée type : certains ont parlé directement à la caméra, commentant les activités auxquelles ils s'apprêtaient à prendre part, certains ont interviewé des collègues musiciens, leur demandant de

commenter un lieu et un événement, ont offert des tours guidés de tronçons de rue ou de bars qu'ils fréquentaient régulièrement, puis d'autres encore ont confié leur caméra à leurs amis pour qu'ils puissent enregistrer leur prestation en concert. Cette aisance s'explique possiblement par le fait qu'en majorité présents et actifs sur les réseaux sociaux, la plupart de nos participants avaient déjà documenté certains aspects de leur quotidien en images, puis enregistré et partagé leur position géographique au moment de s'adonner à une pratique ou activité donnée.

Les résultats de notre recherche appuient également les propos de Murray (2009), Dodman (2003) et Datta (2012) qui ont souligné la pertinence de stratégies de collecte laissant une grande autonomie aux participants, ce en raison de la possibilité qu'elles offrent à des groupes souvent marginalisés de s'exprimer et d'offrir leur vision du monde. Cette possibilité d'expression accrue s'est révélée un réel apport et a d'ailleurs été soulignée par certains participants. Par exemple, Joe Vulgaire, en conclusion de notre entrevue de réactivation, exprime d'abord la volonté qu'il a eue, partagée par un autre participant, de conserver les outils plus longtemps pour poursuivre sa documentation et révéler plus de facettes de sa vie de musicien :

> Joe a eu la même réaction que moi, quand je lui ai dit que je faisais partie du même projet, il a dit "laisse-nous documenter une semaine, tu vas voir ce qui se passe dans un quotidien de musiciens". C'est vrai qu'une semaine au complet, j't'aurais montré des *afters*, j't'aurais montré... il y a beaucoup de réseautage. La majeure partie du temps tu pratiques, t'écris, pis l'autre partie du temps tu fais du réseautage. Tu vas dans des shows, tu parles de musique, tu te trouves des *gigs*.

Il affirme également reconnaître la participation à cette recherche comme un moyen d'expression de sa réalité, qui est à son avis méconnue. Le travail de documentation qu'elle représente s'avère donc à son avis important :

> C'est important je trouve, de savoir qu'il y a une scène, puis que c'est plus que du monde *trash* qui se pète la face. Qu'il y a du travail derrière ça. Qu'il y a du travail pis du temps. Beaucoup de temps, beaucoup d'argent. Pis que c'est pas... Pis que c'est très nécessaire. C'est nécessaire, tout le monde a besoin de sa petite tasse de musique. Tout le monde a besoin de ça, pis on travaille fort pour partager ça, t'sais.

Par sa façon d'allier les dimensions mobiles et visuelles, ce mode de collecte a en effet permis de dévoiler des logiques et processus d'identification distincts pour les résidences, les lieux de pratiques et d'enregistrement puis les divers types de lieux de concerts selon différents. La réflexion que les parcours documentés et réactivés ont entraînée illustre donc le potentiel d'une perspective de recherche qui cherche à lier analyse du paysage et du cadre bâti puis analyse de l'usage et de l'appropriation de la ville, soit des pans de la recherche qui gagneraient à dialoguer davantage au sein des études urbaines (Breux et Poitras 2011). En effet, les travaux qui s'intéressent au sens des lieux tel que vécus par les habitants n'abordent que peu la matérialité et la diversité des fonctions symboliques des formes urbaines au sein desquelles se déploient leurs pratiques.

Les résultats de cette thèse invitent enfin à poursuivre le dialogue entre les travaux qui mobilisent la notion de scène pour l'étude de la ville et les concepts de territorialisation, territorialité et de dynamique scalaire développés surtout en géographie. En effet, l'idée de translocalité soulevée par certains auteurs (Bennett 2004; Peterson et Bennett 2004) pourrait être enrichie par la réflexion sur la relation transformée aux territoires qu'amène un contexte de mobilité croissante des individus et de l'information (par exemple, Gustafson 2001a). Bennett (2002) amorce une telle réflexion à travers l'idée de *mythscapes* et des scènes virtuelles, mais cette voie mérite à notre avis d'être approfondie davantage. Par exemple, alors que nous avons saisi les pratiques associées à la scène locale *in situ*, c'est-à-dire dans le contexte concret qui leur est propre, l'idée de scène translocale y a été révélée par l'évocation par les participants de leurs trajectoires territoriales passées et projetées. Il serait intéressant de documenter les tournées des artistes montréalais, pour ainsi capter l'idée de translocalité des scènes à travers la matérialité des pratiques. Il pourrait être intéressant de voir se dessiner des réseaux par le biais de l'industrie formelle, puis de manière différente sur la base de relations entre artistes.

BIBLIOGRAPHIE

Abbott, Carl. 2001. *Greater Portland: Urban Life and Landscape in the Pacific Northwest*. Metropolitan Portraits. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.

Adamek-Schyma, Bernd. 2006. « Les géographies de la nouvelle musique électronique à Cologne. » *Géographie et cultures* 59: 105-126.

Agier, Michel. 2009. *Esquisses d'une anthropologie de la ville: Lieux, situations, mouvements*. Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant.

Álvarez-Rivadulla, María José. 2007. « Golden Ghettos: Gated Communities and Class Residential Segregation in Montevideo, Uruguay. » *Environment and Planning A* 39: 47-63.

Ambrosino, Charles. 2013. « Portrait de l'artiste en créateur de ville. L'exemple du quartier artistique de South Shoreditch à Londres. » *Territoire en mouvement* 1 (17-18): 20-37.

Amoamo, Maria. 2011. « Tourism and Hybridity: Re-Visiting Bhabha's Third Space. » *Annals of Tourism Research* 38 (4): 1254-1273.

Amphoux, Pascal. 2001. « L'observation récurrente. » In *L'espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle Grosjean et Jean-Pierre Thibaud, 153-169. Marseille: Parenthèses.

Andres, Lauren et Boris Grésillon. 2011. « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. » *L'espace géographique* 1 (40): 15-30.

Audas, Nathalie et Denis Martouzet. 2008. « Saisir l'affectif urbain. Proposition originale par la cartographie de réactivation des discours. » présenté à Penser la ville - approches comparatives, 25 octobre, Khenchela (Algérie), Centre Universitaire Khenchela.

Audiogram. 2013. *À propos*. Consulté le 12 novembre 2013. http://www.audiogram.com/fr/a-propos.

Augoyard, Jean-François. 2001. « L'entretien sur écoute réactivée. » In *L'espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle Grosjean et Jean-Pierre Thibaud, 127-152. Marseille: Parenthèses.

Augustin, Jean-Pierre. 2010. *Villes québécoises et renouvellement urbain depuis la Révolution tranquille*. Pessac: Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine.

Bachelard, Gaston. 1964. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.

Bader, Ingo et Albert Scharenberg. 2010. « The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry. » *International Journal of Urban and Regional Research* 34 (1): 76-91.

Baillargeon, Patrick. 2008. « Constellation : Prix de Constellation. » 12 juin. http://voir.ca/musique/2008/06/12/constellation-prix-de-constellation/.

Baillargeon, Stéphane. 2011. « Entrevue avec Gérôme Guibert - Musiques amplifiées et oligopole à frange... » *Le Devoir*, 11 juillet, sect. Culture. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/327120/entrevue-avec-gerome-guibert-musiques-amplifiees-et-oligopole-a-frange.

Bailly, Antoine. 1977. *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'études, leur utilisation dans la recherche*. Paris: Centre de recherche d'urbanisme.

Bailly, Antoine. 1995. « Les représentations en géographie. » In *Encyclopédie de géographie*, sous la dir. d'Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain, 369-381. Paris: Economica.

Bain, Alison L. 2003. « Constructing Contemporary Artistic Identities in Toronto Neighbourhoods. » *The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien* 47 (3): 303-317.

Bain, Alison L. 2004. « In/Visible Geographies: Absence, Emergence, Presence, and the Fine Art of Identity Construction. » *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 95 (4): 419-426.

Baker, Sarah et David Hesmondhalgh. 2011. *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Abingdon et New York: Routledge.

Barreiro, Carmen Mata. 2007. « Étranger et territorialité. D'une approche pluridisciplinaire à une approche transdisciplinaire. » *Globe: revue internationale d'études québécoises* 10 (1): 15-29.

Baz. 2014. « Levée de son pour le Divan @ Divan Orange. » *Journal Métro*, 4 décembre. http://journalmetro.com/opinions/vivre-dans-la-nuit/680468/levee-de-son-pour-le-divan-divan-orange/.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. London: University of California Press.

Bédard, Mario. 2002. « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole. » *Cahiers de géographie du Québec* 46 (127): 49-74.

Bédard, Mario. 2008. « L'apport structurel de l'imaginaire géographique dans l'inconscient collectif: le cas du mont Orford. » *Cahiers de géographie du Québec* 52 (147): 523-541.

Bédard, Mario. 2014. « Notes de cours. Géographie culturelle (GEO4151). » Département de géographie, Université du Québec à Montréal.

Bédard, Mario. 2016. « Réfexion sur les perceptions, conceptions, représentations et affections, ou la quadrature des approches qualitatives en géographie. » *Cahiers de géographie du Québec* 60 (171): 531-549.

Bédard, Mario. 2017. « Les vertus identitaire, relationnelle et heuristique de la territorialité - D'une conception culturelle à une conception tripartite. » *Cybergeo: revue européenne de géographie* Espace, Société, Territoire (838): non paginé. https://journals.openedition.org/cybergeo/28853

Bédard, Mario. À paraître. « Nuances et distinguo entre les tenants et aboutissants géoréférentiels des appartenance, attachement et affiliation, trois registres distincts de notre condition territoriale. » *Cahiers de géographie du Québec*: 23 pages.

Bélanger, Anouk. 2005. « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain. » *Sociologie et sociétés* 37 (1): 13-34.

Bélanger, Anouk et Lisa Sumner. 2005. « Une oasis de plaisirs en Amérique du Nord: Montréal et l'industrie du divertissement des années 1920-1950. » In *La ville autrement*, sous la dir. de Pierre Delorme, 259-281. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Bell, Thomas. 1998. « Why Seattle? An Examination of an Alternative Rock Culture Hearth. » *Journal of Cultural Geography* 18 (1): 35-47.

Bellavance, Guy et Daniel Latouche. 2008. « Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais: Une étude de localisation. » *Recherches Sociographiques* 49 (2): 231-260.

Bennett, Andy. 1999. « Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. » *Sociology* 33 (3): 599-617.

Bennett, Andy. 2002. « Music, Media and Urban Mythscapes: a Study of the ″Canterbury Sound″. » *Media, Culture & Society* 24 (1): 87-100.

Bennett, Andy. 2004. « Consolidating The Music Scene Perspective. » *Poetics* 32 (3-4): 223-234.

Bergeron, Maxime. 2011. « Artistes contre entreprises? Le Mile-End à un tournant. » *La Presse*, 15 octobre. http://affaires.lapresse.ca/economie/quebec/201110/14/01-4457412-artistes-contre-entreprises-le-mile-end-a-un-tournant-.php.

Bergeron, Maxime. 2013. « Mile End: déménagement massif pour 400 artistes. » *La Presse*, 4 novembre. http://affaires.lapresse.ca/economie/immobilier/201311/04/01-4706849-mile-end-demenagement-massif-pour-400-artistes.php.

Bilgrami, Akeel. 2015. « Identity and Identification. » In *Internation Encyclopedia of the Social Behavioral Sciences*, sous la dir. de James D. Wright, 2e édition: 521-525. New York: Elsevier.

Bisaillon, Jean-Robert. 1999. « Les enjeux de la musique populaire. » *Le Devoir*, 4 janvier, A6.

Blais, Laurent K. 2009. « Le rap comme lieu: Ethnographie d'artistes de Montréal. » Mémoire de maîtrise, Programme?, Université de Montréal.

Blais, Marie-Christine. 1994. « La symphonie du Québec. » *La Presse*, 14 août, B6.

Blais, Marie-Christine. 2008. « Vous avez dit explosion? » *La Presse*, 19 janvier, ARTS SPECTACLES4.

Blum, Alan. 2001. « Scenes. » *Public* (22-23): 7-35.

Boisvert-Magnen, Olivier. 2013. « À la rescousse des scènes alternatives. » *Voir.ca*, 28 novembre. http://voir.ca/musique/2013/11/28/plaintes-de-bruit-a-montreal-a-la-rescousse-des-scenes-alternatives/.

Boisvert-Magnen, Olivier. 2016. « Il y a 20 ans - Groovy Aardvark - Vacuum. » *Voir.ca*, 11 janvier. https://voir.ca/musique/2016/04/11/il-y-a-20-ans-groovy-aardvark-vacuum/.

Borrero Luz, Joanna, Nathalie Boucher et Laurence Janni. 2014. « Le multimédia: un outil polyvalent pour la recherche en études urbaines. » In *Représenter l'urbain: apports et méthodes*, sous la dir. de Sandra Breux, Jean-Pierre Collin et Catherine Gingras, 203-2XX. Québec: Presses de l'Université Laval.

Bossa, Giuliano. 2013. *Montréal Underground*. Montréal : Mudland

Boudreault, Frédéric. 2001. « Les Mardis du slowbizz. Les MIMI. Rubberman. Jesus Bello. Detroit Rock et A Mosaic. » 8 février. http://voir.ca/musique/2001/02/08/les-mardis-du-slowbizz-les-mimi-rubberman-jesus-bello-detroit-rock-et-a-mosaic/

Bourdieu, Pierre. 1980. « Quelques propriétés des champs. » In *Questions de sociologie*, 113-120. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre et Loïc J D Wacquant. 1992. « La logique des champs. » In *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, 71-90. Paris: Éditions du Seuil.

Bowen, William M., Ronnie A. Dunn et David O. Kasdan. 2010. « What Is ″Urban Studies″? Context, Internal Structure, and Content. » *Journal of Urban Affairs* 32 (2): 199-227.

Brais, Nicole et Nik Luka. 2002. « De la ville à la banlieue, de la banlieue à la ville: des représentations spatiales en évolution. » In *La banlieue revisitée*, sous la dir. de Andrée Fortin, Carole Després et Geneviève Vachon, 151-180. Québec: Nota Bene.

Brenner, Neil. 2001. « The Limits to Scale? Methodological Reflections on Scalar Structuration. » *Progress in Human Geography* 25 (4): 591-614.

Breux, Sandra et Claire Poitras. 2011. « Saisir la ville matérielle et idéelle. » In *Dix ans d'études urbaines au Québec*, sous la dir. de Geneviève Cloutier, Jean-Pierre Collin et Claire Poitras, 73-94. Québec: Presses de l'Université Laval.

Brosseau, Marc. 2008. « L'espace littéraire en l'absence de description: un défi pour l'interprétation géographique de la littérature. » *Cahiers de géographie du Québec* 52 (147): 419-437.

Brosseau, Marc. 2010. « Sujet et lieu dans l'espace autobiographique de Bukowski. » *Cahiers de géographie du Québec* 54 (153): 517-537.

Brosseau, Marc. 2011. « Imaginaire des bas-fonds chez Bukowski. » In *L'imaginaire géographique: perspectives, pratiques et devenirs*, sous la dir. de Mario Bédard, Jean-Pierre Augustin et Richard Desnoilles, 225-235. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Brunet, Alain. 1994a. « Rivard: "L'orchestre souligne le lyrisme". » *La Presse*, 5 novembre, E2.

Brunet, Alain. 1994b. « La Symphonie du Québec. Audiogram. » *La Presse*, 5 novembre, E1.

Brunet, Alain. 1995. « De gros nuages à l'horizon. » *La Presse*, 4 novembre, D3.

Brunet, Alain. 1998a. « La chanson québécoise d'expression francophone. Le paysage sonore en 1998. » Montréal: SODEC (Société de développement des entreprises culturelles).

Brunet, Alain. 1998b. « La SOPREF: la relève au combat. » *La Presse*, 9 juin, B8.

Brunet, Alain. 2000. « MIMI 2000: fusion d'un autre type! » *La Presse*, 19 février.

Brunet, Alain. 2013. « Artbeat Montréal... PIU PIU , dites-vous? » *La Presse*, 19 janvier. http://www.lapresse.ca/arts/festivals/201301/18/01-4612746-artbeat-montreal-piu-piu-dites-vous.php.

Brunet, Roger. 1990. « Visions de l'espace. » In *Géographie universelle*, sous la dir. de Roger Brunet et Olivier Dollfuss, 14-30. Paris: Hachette/Reclus.

Bur, Justin, Yves Desjardins, Jean-Claude Robert, Bernard Vallée et Joshua Wolfe. 2017. *Dictionnaire historique du Plateau-Mont-Royal*. Montréal: Écosociété. 488 p.

Byrne, David. 2012. *How Music Works*. San Francisco: McSweeney's.

Campbell, Miranda. 2013. *Out of the Basement: Youth Cultural Production and in Policy*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Campbell, Miranda. 2014b. « Putting Montreal Music on the Map. » *Everyday We're Hustling*. https://everydaywerehustling.com/2014/04/28/putting-montreal-music-on-the-map/.

Cantin, David. 2002a. « Sur les pistes de Fly Pan Am. » *Le Devoir*, 25 mai, C7.

Cantin, David. 2002b. « Constellation cinq ans plus tard. » *Le Devoir*, 21 septembre, E1.

Capron, Guénola. 2006. *Quand la ville se ferme: quartiers résidentiels sécurisés*. Rosny-Sous-Bois: Boréal.

Carlin, Sean. 2016. « Au Revoir: Do Montreal Musicians Need to Leave to Be Successful? » *Noisey, Music by Vice*, 5 février. http://noisey.vice.com/blog/au-revoir-do-montreal-musicians-need-to-leave-to-be-successful.

Carpenter, Lorraine. 2014. « This Exhibit Puts Local Musicians On the Map. » *Cult Montreal*. http://cultmontreal.com/2014/04/trace-mapped/.

Carr, David. 2005. « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene. » *New York Times*, 6 février. http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/music/06carr.html?_r=0.

Casey, Edward S. 2001. « Between Geography and Philsosphy: What Does It Mean to Be in the Place-World? » *Annals of the Association of American Geographers* 91 (4): 683-693.

Cassivi, Marc. 2014. « Lettre à Christian Rioux. » *La Presse*, 22 juillet. http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php.

Cattan, Nadine et Anne Clerval. 2011. « Un droit à la ville? Réseaux virtuels et centralités éphémères des lesbiennes à Paris. » *Justice spatiale* (3): non paginé.

Chamlee-Wright, Emily et Virgil Henry Storr. 2009. « "There's No Place Like New Orleans": Sense of Place and Community Recovery in the Ninth Ward After Hurricane Katrina. » *Journal of Urban Affairs* 31 (5): 615-634.

Charlebois, Mathieu. 2013. « Bonsound, Dare to Care... Les nouvelles boîtes à musique. » *L'Actualité Affaires*. http://www.lactualite.com/culture/musique/les-nouvelles-boites-a-musique/.

Charron, Marie-Ève. 2014. « Pi2 de Gaspé, une synergie en devenir. » *Le Devoir*, 22 mars. http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/403243/pi2-de-gaspe-une-synergie-en-devenir.

Clark, Terry Nichols. 2004a. « Introduction: Taking Entertainment Seriously. » *Research in Urban Policy* 9: 1-18.

Clark, Terry Nichols. 2004b. « Amenities Drive Urban Growth: A New Paradigm and Policy Linkages. » *Research in Urban Policy* 9: 291-322.

Clark, Terry Nichols et Vincent Hoffman Martinot. 1998. *The New Political Culture*. Boulder, Colorado: Westview.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon/Oxford University Press.

Cohen, Sara. 1995. « Sounding Out of the City: Music and the Sensuous Reproduction of Place. » *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434-446.

Cohen, Yolande. 2010. *Femmes philanthropes. Catholiques, protestantes et juives dans les organisations caritatives au Québec*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Collin, Jean-Pierre, Geneviève Cloutier et Claire Poitras. 2011. *Dix ans d'études urbaines au Québec. Bilans et perspectives d'avenir*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Collin, Jean-Pierre, Michèle Dagenais et Claire Poitras. 2003. « From City to City-Region: Historical Perspective on the Contentious Definitions of the Montreal Metropolitan Area. » *Canadian Journal of Urban Research* 12 (1): 16-34.

Communauté métropolitaine de Montréal. 2012. « Plan métropolitain d'aménagement et de développement. Un grand Montréal attractif, compétitif et durable. » http://cmm.qc.ca/fileadmin/user_upload/pmad2012/documentation/20120530_PMAD.pdf.

Conseil des Arts de Montréal. 2015. « Prix Tourisme Montréal du Rayonnement International. » https://www.artsmontreal.org/fr/prix/prix-rayonnement-etranger.

Cormier, Sylvain. 1994. « Dix ans d'indépendance. » *Le Devoir*, 5 novembre, C1.

Cormier, Sylvain. 1999. « Le voyage au bout de Paul Piché. » *Le Devoir*, 11 septembre, B9.

Côté, Claude. 2002. « Indépendants contre multinationales du disque : Déclaration d'indépendance. » 18 avril. http://voir.ca/societe/2002/04/17/independants-contre-multinationales-du-disque-declaration-dindependance/.

Côté, Émilie. 2010a. « L'ADISQ est-elle en 2010? » *La Presse*, 21 septembre, ARTS SPECTACLES2.

Côté, Émilie. 2010b. « Des ventes record depuis 1991. » *La Presse*, 6 février, ARTS SPECTACLES2.

Côté, Émilie. 2011. « Le GAMIQ s'éloigne de l'ADISQ. », 29 septembre, ARTS SPECTACLES 2.

Côté, Émilie. 2012. « Un bon début d'année côté ventes. » *La Presse*, 17 juillet, ARTS SPECTACLES6.

Côté-Paluck, Étienne. 2006. « La fin du monopole des majors. » *Le Devoir*, 6 octobre, B4.

Courteau, Alexandre. 2013. « États généraux de la musique émergente, première partie. » *Bande à Part*. Montréal: ICI Radio-Canada Première. https://soundcloud.com/bandeapartfm/tats-g-n-raux-de-la-musique.

Coverdale, Kara-Lis. 2012. « For Quebec bands, Europe beats Toronto; Language barrier means francophone musicians find limited success when touring in other provinces. » *The Gazette*, 16 juin, E3.

Cresswell, John W. 2013. *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing Among Five Approaches*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Wasington DC: Sage.

Crozat, Dominique. 2008. « Scène, musique et espaces hyper réels. » *Géocarrefour* 83 (1): 15-23.

Cummins-Russell, Thomas A. 2009. « Networks in Montreal's Independent Music Industry. » Mémoire de maîtrise, Montréal: Université Concordia.

Cummins-Russell, Thomas A. et Norma M Rantisi. 2012. « Networks and place in Montreal's independent music industry. » *The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien* 56 (1): 80-97.

Dallaire, Christine et Claude Denis. 2005. « Asymmetrical Hybridities: Youths at Francophone Games in Canada. » *The Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie* 30 (2): 143-168.

Datta, Anyona. 2012. « "Where Is the Global City?" Visual Narratives of London Among East European Migrants. » *Urban Studies* 49 (8): 1725-1740.

Datta, Anyona. 2016. *The Illegal City. Space, Law and Gender in a Delhi Squatter Settlement*. Londres: Routledge.

Debarbieux, Bernard. 1995. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique. » *Espace géographique* 24 (2): 97-112.

Debarbieux, Bernard. 2003. « Imaginaire géographique. » In *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, sous la dir. de Jacques Lévy et Michel Lussault, 489-491. Paris: Belin.

Debarbieux, Bernard. 2006. « Prendre position: réflexions sur les ressources et les limites de la notion d'identité en géographie. » *Espace géographiques* 35 (4): 340-354.

Delaney, David. 2005. *Territory: a Short Introduction*. Malden: Blackwell.

Depeau, Sandrine. 2006. « De la représentation sociale à la cognition spatiale et environnementale: la notion de "représentation" en psychologie sociale et environnementale. » *Éso* (25): 7-17.

De Sartre, Arnaud. 2010. « Texte et contexte dans la création d'une image de la ville - Los Angeles dans la série Harry Bosch. » *Géographie et cultures* (73): 91-107.

De Certeau, Michel, Luce Giard et Pierre Mayol. 1994. « Le quartier. » In *L'invention du quotidien, 2. Habiter, Cuisiner*, 15-24. Paris: Gallimard.

Desjardins, David. 2002. « Funk arctique. Spirale hurlante. En bref. » 26 septembre. http://voir.ca/chroniques/notes-musique/2002/09/25/funk-arctique-spirale-hurlante-en-bref-2/.

Desnoilles, Richard, Mario Bédard et Jean-Pierre Augustin. 2011. « Introduction - L'imaginaire géographique, un contrepoint à la réalité? Perspectives, pratiques et devenirs. » In *L'imaginaire géographique: perspectives, pratiques et devenirs*, sous la dir. de Mario Bédard, Jean-Pierre Augustin et Richard Desnoilles, 1-17. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Di Méo, Guy. 1996. « Territoire vécu et contradictions sociales: le cas de la vallée d'Aspe (Pyrénées occidentales). » In *Les territoires du quotidien*, sous la dir. de Guy Di Méo, 51-85. Paris et Montréal: L'Harmattan.

Di Méo, Guy. 1999. « Géographies tranquilles du quotidien: Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales. » *Cahiers de géographie du Québec* 43 (118): 75-93.

Di Méo, Guy. 2004. « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités. » *Annales de géographie* 113 (638-639): 339-362.

Di Méo, Guy. 2007. « Identités et territoires: des rapports accentués en milieu urbain? » *Métropoles* 1. En ligne. http://metropoles.revues.org/document80.html.

Dodman, David R. 2003. « Shooting in the City: an Autophotographic Exploration of the Urban Environment in Kingston, Jamaica. » *Area* 35 (3): 293-304.

Doyon, Frédérique. 2004. « Le Gala MIMI, reflet d'une relève musicale florissante. » *Le Devoir*, 11 mars, B7.

Doyon, Frédérique. 2006. « Première cuvée de nominations du GAMIQ. » *Le Devoir*, 12 juillet, B7.

Doyon, Frédérique. 2010. « Trop-plein de décibels à la SAT. Trois soirées de musique électro doivent déménager leurs pénates. » *Le Devoir*, 12 avril. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/286791/trop-plein-de-decibels-a-la-sat.

Doyon, Frédérique. 2013. « Lancement du chantier des ateliers d'artistes du Mile-End. » *Le Devoir*, 18 juin. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/381075/lancement-du-chantier-des-ateliers-d-artistes-du-mile-end.

Duff, Cameron. 2010. « On the Role of Affect and Practice in the Production of Place. » *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (5): 881-895.

Dufresne, Marie-Eve. 2013. « Mise en scène de l'ethnicité? Les commerces sud-asiatiques de Parc-Extension: leur façade et leur commerçant. » Mémoire de maîtrise, Montréal: Institut national de la recherche scientifique.

Dunlevy, T'Cha. 2000a. « Tying the indie knot: Two of Montreal's hustling independent labels are moving in together, to take their combined musical charges to the world. » *The Gazette*, 3 février, D1.

Dunlevy, T'Cha. 2000b. « Little event that could: MIMIs go beyond self-conscious laughs, get down to indie business. » *The Gazette*, 24 février, D12.

Dunlevy, T'Cha. 2001. « MIMIs are about the music scene, not the industry. » *The Gazette*, 3 mars, D1.

Dunlevy, T'Cha. 2005. « Indie music explosion. » *The Gazette*, 4 juin, D1.

Dunlevy, T'Cha. 2014. « POP Montreal is a City Unto Itself. » *The Gazette*, 13 septembre, sect. Entertainment. http://montrealgazette.com/entertainment/music/pop-montreal-is-a-city-unto-itself.

Duval, Sunny. 2005a. « En-d'sous. 17: Au sud du South. » *La Presse*, 13 janvier, LP2-4.

Duval, Sunny. 2005b. « En-d'sous. 19: Coagule!,. » 27 janvier, LP2-6.

L'équipe web du Voir. 2009a. « Concerts annulés à la Casa Del Popolo. » 25 février. http://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2009/02/25/concerts-annules-a-la-casa-del-popolo/.

L'Équipe web du Voir. 2009b. « Fermeture du Zoobizarre. » 29 septembre. http://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2009/09/29/fermeture-du-zoobizarre/.

L'Équipe web du Voir. 2010a. « Lettre de Ghislain Poirier au maire de Montréal. » 14 avril. http://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2010/04/14/lettre-de-ghislain-poirier-au-maire-de-montreal/.

L'équipe web du Voir. 2010b. « Pluie de contraventions pour la scène indé. » 19 mai. http://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2010/05/19/pluie-de-contraventions-pour-la-scene-inde/.

Éthier, Guillaume. 2013. « L'îcone autopoïétique: l'architecture de la renaissance culturelle à Toronto (1999-2010). » Thèse de doctorat, Montréal: Université du Québec à Montréal.

Fahrni, Magda et Yves Frenette. 2008. « ″Don't I Long for Montreal″: l'identité hybride d'une jeune migrante franco-américaine pendant la Première Guerre Mondiale. » *Histoire sociale/Social History* 41 (81): 75-98.

Feldman, Roberta M. 1990. « Settlement-Identity: Psychological Bonds with Home Places in a Mobile Society. » *Environment and Behavior* 22 (2): 183-229.

Fillion, Pierre. 2013. « Commentaire: La Montréalologie existe-t-elle? » *Anthropologica* 55 (1): 93-98.

Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.

Florida, Richard et Scott Jackson. 2010. « Sonic City: The Evolving Economic Geography of the Music Industry. » *Journal of Planning Education and Research* 29 (3): 301-321.

Larry R., Ford. 2005. *Metropolitan San Diego: How Geography and Lifestyle Shpae a New Urban Environment*. Metropolitan Portraits. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.

Fraser, Malcom. 2015. « The Montreal Scene, 10 Years Later. » *Cult Montreal*, 25 février. http://cultmontreal.com/2015/02/the-montreal-scene-10-years-later/.

Frémont, Armand. 1980. « L'espace vécu et la notion de région. » *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* (41-42): 47-58.

Gélinas, Yannick B. 2012. *From Montréal*. Montréal: Eurêka! Productions. http://zonevideo.telequebec.tv/a-z/88/from-montreal.

Germain, Annick. 2013. « The Montreal School: Urban Social Mix in a Reflexive City. » *Anthropologica* 55 (1): 29-39.

Germain, Annick, Richard Morin et Anne-Marie Séguin. 2011. « Habiter la ville: diversité des populations et des pratiques. » In *Dix ans d'études urbaines au Québec*, sous la dir. de Geneviève Cloutier, Jean-Pierre Collin et Claire Poitras. Québec: Presses de l'Université Laval.

Gervais-Lambony, Philippe. 2004. « De l'usage de la notion d'identité en géographie. Réflexions à partir d'exemples sud-africains. » *Annales de géographie* 113 (638-639): 469-488.

Gilmore, John. 2009. *Une histoire du jazz à Montréal*. Montréal: Lux Éditeur.

Gingras, Catherine. 2014. « La scène musicale indépendante montréalaise et la fabrication quotidienne de la montréalité. » In *Représenter l'urbain: apports et méthodes*, sous la dir. de Sandra Breux, Jean-Pierre Collin et Catherine Gingras, 315-346. Québec: Presses de l'Université Laval.

Gingras, Catherine et Jean-Pierre Collin. 2013. « The "Montréal Sound": Thoughts About Relations Between the "Music Scene" and Urban Space. » présenté à *Urban Affairs Association 43rd Conference – Building the 21st Century City: Inclusion, Innovation, and Globalization*, 3-6 avril, San Francisco.

Girardin, René-Louis de. 1979. *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*. Paris: Éditions du Champ urbain.

Gober, Patricia. 2006. *Metropolitan Phoenix: Place Making and Community Building in the Desert*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.

González, Sara. 2006. « Scalar Narratives in Bilbao: A Cultural Politics of Scales Approach to the Study of Urban Policy. » *International Journal of Urban and Regional Research* 30 (4): 836-857.

Gosselin, Francis, Elisabeth Baier, Emmanuel Muller, Andrea Zenker et Patrick Cohendet. 2009. « Métropoles créatives: acteurs et facteurs à Montréal, Barcelone et Mannheim. » In *Regards croisés sur la culture, l'innovation et la créativité en Alsace*, Emmanuel Muller, 131-138. Strasbourg et Karlsruhe. http://www.zoescompany.com/RRR/doc/BETA_2009%20innovation%20creativite%20alsace.pdf#page=134.

Grenier, Line. 2011. « "Crise" dans les industries de la musique au Québec: ébauche d'un diagnostic. » *Recherches Sociographiques* 52 (1): 27-48.

Grésillon, Boris. 2000. « " Faces cachées de l'urbain " ou éléments d'une nouvelle centralité? Les lieux de la culture homosexuelle à Berlin. » *Espace géographique* 29 (4): 301-313.

Grésillon, Boris. 2008. « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. » *Annales de géographie* 2 (660-661): 179-198.

Gronow, Pekka. 1983. « The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. » *Popular Music* 3: 53-75.

Guibert, Gérôme. 2007. « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles. » *Réseaux* 2 (141-142): 297-324.

Guibert, Gérôme. 2012. « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux. » In *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, sous la dir. de Stéphane Dorin. Paris: Seteun. Pages.

Guibert, Joël et Guy Jumel. 1997. *Méthodologie des pratiques de terrain en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Collin.

Guiu, Claire. 2006. « Géographie et musiques: état des lieux. Une proposition de synthèse. » *Géographie et cultures* (59): 7-26.

Gustafson, Per. 2001a. « Meanings of Place: Everyday Experience and Theoretical Conceptualizations. » *Journal of Environmental Psyhology* 21 (1): 5-16.

Gustafson, Per. 2001b. « Roots and Routes. Exploring the Relationship Between Place Attachment and Mobility. » *Environment and Behavior* 33 (5): 667-686.

Hägel, Peter. 2009. « Cauchemars urbains. Gotham sur les écrans. » In *New York. Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, 532-571. Paris: Robert Laffont.

Harvey, Fernand. 1994. « La problématique de la région culturelle: une piste féconde pour la recherche? » In *La région culturelle: problématique interdisciplinaire*, sous la dir. de Fernand Harvey, 11-26. Québec: CEFAN-IQRC.

Hein, Jane Ricketts, James Evans et Phil Jones. 2008. « Mobile Methodologies: Theory, Technology and Practice. » *Geography Compass* 2 (5): 1266-1285.

Hérouard, Florent. 2007. « Habiter et espace vécu: une approche transversale pour une géographie de l'habiter. » In *Habiter, le propre de l'humain: Villes, territoires et philosophie*, sous la dir. de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès. Paris: La Découverte.

Hesmondhalgh, David. 1999. « Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. » *Cultural Studies* 13 (1): 34-61.

Hesmondhalgh, David. 2005. « Subcultures, Scenes, or Tribes? None of the Above. » *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21-40.

Hill, Kelly. 2012. « Municipal Cultural Investment in Five Large Canadian Cities. » Hamilton: Hill Strategies. http://www.creativecity.ca/database/files/library/Municipal_cultural_investments_5cities.pdf.

Hoyaux, André-Frédéric. 2009. « Le paysage: effecteur et opérateur de territorialité. » *HAL, archives ouvertes* (Halshs-00380190). http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380190/en.

Hracs, Brian J., Jill L. Grant, Jeffry Haggett et Jesse Morton. 2011. « A Tale of Two Scenes: Civic Capital and Retaining Musical Talent in Toronto and Halifax. » *The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien* 55 (3): 365-382.

Hracs, Brian J. 2012. « A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production. » *Growth and Change* 43 (3): 442-461.

Hracs, Brian J. 2015. « Cultural Intermediaries in the Digital Age: The Case of Independent Musicians and Managers in Toronto. » *Regional Studies* 49 (3): 461-475.

Hudson, Ray. 2006. « Regions and Place: Music, Identity and Place. » *Progress in Human Geography* 30 (5): 626-634.

Jones, Lucy. 2012. « SXSW 2012: Montreal is the New Brooklyn. » *Culture, Music, Lucy Jones*. http://blogs.telegraph.co.uk/culture/lucyjones/100061603/sxsw-2012-montreal-is-the-new-brooklyn/.

Jones, Steve. 2002. « Music That Moves: Popular Music, Distribution and Network Technologies. » 16 (2): 213-232.

Journet, Paul. 2010. « La ville ne modifiera pas son règlement. » *La Presse*, 20 juillet, A8.

Kaiser, Marc. 2009. « Personne, scène musicale et politiques publiques: une approche comparative. Le cas de la France, de l'Australie et du Québec. » *Traits-d'Union* (1): 17-20.

Kapchan, Deborah A. 1996. *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.

Kapchan, Deborah A. et Pauline Turner Strong. 1999. « Theorizing the Hybrid. » *The Journal of American Folklore* 112 (445): 239-253.

Kärrholm, Mattias. 2005. « Territorial Complexity in Public Places - a Study of Territorial Production at Three Squares in Lund. » *Nordisk arkitekturforskning* 18 (1): 99-114.

Kärrholm, Mattias. 2007. « The Materiality of Territorial Production: a Conceptual Discussion of Territoriality, Materiality, and Everyday Life of Public Space. » *Space and Culture* 10 (4): 437-453.

Kelly, Brendan. 2004. « Green Room is comfy- and cultivated. » *The Gazette*, 15 mai, D14.

Knox, Paul L. et Peter J. Taylor. 1995. *World Cities in a World System*. London: Routledge.

Knox, Paul et Steven Pinch. 2009. *Urban Social Geography. An Introduction*. Londres: Routledge.

Koci, Simon. 2010. « Le lieu et le mal-être ou l'habitabilité des cités HLM de France. » Mémoire de maîtrise, Département de géographie, Université du Québec à Montréal.

Kotarba, Joseph A., Jennifer L. Fackler et Kathryn M. Nowotny. 2009. « An Ethnography of Emerging Latino Music Scenes. » *Symbolic Interaction* 32 (4): 301-333.

Kraidy, Marwan M. 2002. « Hybridity in Cultural Globalization. » *Communication Theory* 12 (3): 316-339.

Kronick, Ilana. 1999. « Prog-punk goes corporate. » *The Gazette*, 25 février, C14.

Kusenbach, Margarethe. 2003. « Street Phenomenology: The Go-Along as Ethnographic Research Tool. » *Ethnography* 32 (4): 301-333.

Labbé, Richard. 1997. « GrimSkunk: de la cuisine... au Métropolis! » *La Presse*, 1er mai, D10.

Labbé, Richard. 1998. « L'utopie de Grim Skunk: trois soirs au Spectrum. » *La Presse*, 14 mai, D14.

Lalande, Olivier. 2014. « Vie et mort d'un certain Montréal. » *Nouveau Projet* (05): 116-120.

Lalonde, Catherine. 2012. « Des ateliers d'artistes du Mile-End sont sauvés. » *La Presse*, 5 novembre. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/363177/des-ateliers-d-artistes-du-mile-end-sont-sauves.

Lamarche, Bernard. 2001. « Le gala de la marge. » *Le Devoir*, 17 février, C1.

Lamarche, Bernard. 2002. « La mécanique des MIMIs. » *Le Devoir*, 2 mars, C2.

Lamarre, Patricia. 2013. « Catching "Montréal on the Move" and Challenging the Discourse of Unilingualism in Quebec. » *Anthropologica* 55 (1): 41-56.

Lashua, Brett, Sara Cohen et John Schofield. 2010. « Popular Music, Mapping, and the Characterization of Liverpool. » *Popular Music History* 4 (2): 126-144.

Laurence, Jean-Christophe. 1999. « Indica: indestructible petite maison. » *La Presse*, 3 septembre, C8.

Laurence, Jean-Christophe. 2000. « Godspeed You Black Emperor: puissance de l'underground. » *La Presse*, 12 décembre, C5.

Laurence, Jean-Christophe. 2005. « Encore Aut'Chose. » *La Presse*, 2 avril, ARTS SPECTACLES13.

Lazzarotti, Olivier. 2004. « Franz Schubert était-il Viennois? » *Annales de géographie* 113 (638-639): 425-444.

Leach, Darcy K. et Sebastian Haunss. 2009. « Scenes and Social Movements. » In *Culture, Social Movements, and Protest*, sous la dir. de Hank Johnston, 255-276. Farnham et Burlington: Ashgate.

LeBlanc, Larry. 2006. « The Music Distribution Industry in Canada 2006. » Ottawa: Canadian Association of Broadcasters.

LeBlanc, Marie-Nathalie, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian. 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal: la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. » 7 (1): 9-29.

Leclerc, Catherine. 2012. « Le façonnement de l'espace culturel et villes multilingues. » *Événements Olivieri*. Montréal: Radio Spirale. http://radiospirale.org/capsule/le-faconnement-de-lespace-culturel-et-villes-multilingues.

Le Scouarnec, René-Pierre. 2007. « Habiter Demeurer Appartenir. » *Collection du Cirp* 1: 79-114.

Ledoux, Julie. 2015. « Divan Orange: Deuxième «Levée de son» avec Chocolat, Choses sauvages et Dear Denizen. » *voir.ca*, 6 janvier. https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2015/01/06/divan-orange-deuxieme-levee-de-son-avec-chocolat-choses-sauvages-et-dear-denizen/.

Lepage, Mark. 1995. « Independent-music scene celebrates; MiMis were much more than just a big industry steam bath. » *The Gazette*, 12 avril, C5.

Lepage, Mark. 2010. « In the groove of maturity; Montreal's music scene has moved past its indie-heaven days of the mid-'00s to a better-produced one with a varied strata of acts and venues for all of them. » *The Gazette*, 11 février, C1.

Le Plateau-Mont-Royal. 2015. « Plan d'action culturel 2015-2017. » Ville de Montréal. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ARROND_PMR_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PLAN_ACTION_WEB.PDF.

Lessard, Denis et Vincent Brousseau-Pouliot. 2013. « Evenko achète Spectra. » *La Presse*, 1er juin. http://affaires.lapresse.ca/economie/quebec/201306/01/01-4656688-evenko-achete-spectra.php.

Lévy, Jacques. 2003. « Territoire. » In *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, sous la dir. de Jacques Lévy et Michel Lussault, 907-910. Paris: Belin.

Lewicka, Maria. 2010. « Place Attachment, Place Identity, and Place Memory: Restoring the Forgotten City Past. » *Journal of Environmental Psyhology* 28 (3): 209-231.

Lewicka, Maria. 2008. « What Makes Neighbourhood Different from Home and City? Effects of Place Scale on Place Attachment. » *Journal of Environmental Psyhology* 30 (1): 35-51.

Ley, David. 2003. « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. » *Urban Studies* 40 (12): 2527-2544.

Leyshon, Andrew, David Matless et George Revill. 1995. « The Place of Music: Introduction. » *The Royal Geographical Society* 20 (4): 423-433.

Leyshon, Andrew. 2001. « Time - Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks and the Reorganization of the Music Industry. » *Environment and Planning A* 33 (1): 49-77.

Leyshon, Andrew. 2003. « Scary Monsters? Software Formats, Peer-to-Peer Networks, and the Spectre of the Gift. » *Environment and Planning D: Society and Space* 21 (5): 533-558.

Leyshon, Andrew, Peter Webb, Shaun French et Nigel Thrift. 2005. « On the Reproduction of the Musical Economy After the Internet. » *Media, Culture and Society* 27 (2): 177-209.

Lisle, D'Ari. 2008. « Labels Episode. » *The New Indie Podcast*. Toronto: CIRAA (Canadian Independent Recording Artists' Association). http://ciraa.ca/new-indie/.

Lloyd, Richard. 2002. « Neo-Bohemia: Art and Neighbourhood Redevelopment in Chicago. » *Journal of Urban Affairs* 24 (5): 517-532.

Lloyd, Richard. 2004. « The Neighbourhood in Cultural Production: Material and Symbolic Resources in the New Bohemia. » *City & Community* 3 (4): 343-372.

Lussier, Martin. 2011. *Les musiques émergentes: Le devenir-ensemble*. Québec: Éditions Nota Bene.

Mace, Gordon et François Pétry. 2000. *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Macfarlane, John. 2001. « Stomp promotes ska: Fans turn out for opening party at record store's spacious new digs. » *The Gazette*, 14 décembre, A6.

Malboeuf, Marie-Claude. 2011. « Montréal, c'est beau de loin. » *La Presse*, 12 mars. http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201103/12/01-4378665-montreal-cest-beau-de-loin.php.

Marchessault, Janine. 2001. « Film Scenes: Paris, New York, Toronto. » *Public* (22-23): 58-75.

Markusen, Ann. 2006. « Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence From a Study of Artists. » *Environment and Planning A* 38 (10): 1921-1940.

Markusen, Ann et David King. 2003. *The Artistic Dividend: the Art's Hidden Contributions to Regional Development*. Minneapolis: University of Minnesota.

Markusen, Ann et Anne Gadwa. 2010. « Arts and Culture in Urban or Regional Planning: A Review and Research Agenda. » *Journal of Planning Education and Research* 29 (3): 379-391.

Martouzet, Denis. 2014. « Méthodologie de la construction d'une carte interactive pour dépasser le caractère normé du récit de vie. » In *Représenter l'urbain: apports et méthodes*, sous la dir. de Sandra Breux, Jean-Pierre Collin et Catherine Gingras, 253-284. Québec: Presses de l'Université Laval.

Martouzet, Denis, Hélène Bailleul et Benoît Feildel. 2010. « La carte: fonctionnalité transitionnelle et dépassement du récit de vie. » *Natures, Sciences, Sociétés* 18: 158-170.

Mccan, Yes. 2014. « Dead Obies et le franglais: la réplique aux offusqués. » *Voir.ca*, 23 juillet. https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/.

McDuling, John. 2014. « Who, Exactly, Is Fueling the Vinyl-Renaissance? » *The Atlantic*. http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/vinyl-records-savior-of-the-music-industry/374291/.

Melé, Patrice. 2008. « Conflits et controverses: de nouvelles scènes de production territoriale? » In *Espaces en transactions*, sous la dir. de Raymonde Séchet, Isabelle Garat et Djemila Zeneidi, 239-250. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Mercure, Philippe. 2008. « L'étiquette de disques Cosntellation a 10 ans. » *La Presse*, 3 janvier, LA PRESSE AFFAIRES 7.

Millar, Aaron. 2016. « Montreal City Guide: What to See Plus the Best Bars, Restaurants, and Music. » *The Guardian*, 21 mai. http://www.theguardian.com/travel/2016/may/21/montreal-city-guide-hotels-restaurants-bars-music.

Mills, Sean. 2010. *The Empire Within. Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal*. Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press.

Mondada, Lorenza. 2000. *Décrire la ville: la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Paris: Anthropos.

Montréal Métropole Culturelle. 2014. *Plan d'action 2007-2017. Édition 2014*. Montréal: Ville de Montréal.

Moore, Adam. 2008. « Rethinking Scale as a Geographical Category: from Analysis to Practice. » 32 (2): 203-225.

Morelle, Marie. 2006. « "La rue" dans la ville africaine (Yaoundé, Cameroun et Antananarivo, Madagascar). » *Annales de géographie* 115 (650): 339-360.

Moskowitz, Gary. 2014. « Craigslist Is My Music Scene. » *The Atlantic*, 16 juin. http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/craigslist-is-my-music-scene/372705/.

Mucchielli, Alex. 2004. *Dictionnaire des méthodes qualitatives*. Paris: Armand Collin.

Bossa, Giuliano. 2013. *Montréal Underground*. Montréal : Mudland Productions.

Murray, Lesley. 2009. « Looking At and Looking Back: Visualization in Mobile Research. » *Qualitative Research* 9 (4): 469-488.

News Desk. 2014. « Marché des Possibles: New Open-Air Market in Mile End. » *The Gazette*, 7 juillet, sect. Life. http://montrealgazette.com/life/urban-expressions/marche-des-possibles-new-open-air-market-in-the-mile-end.

Nicoud, Anabelle. 2010. « Le Plateau veut dormir tranquille. » *La Presse*, 1er septembre. http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201008/31/01-4311451-le-plateau-veut-dormir-tranquille.php.

Nijman, Jan. 2011. *Miami: Mistress of the Americas*. Metropolitan Portraits. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.

Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. 2003. « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais. » In *Réinventer pays et paysages: Bretagne-Québec, Brest/Québec*, sous la dir. de Lucie K. Morisset, Patrick Dieudonné et Jean-François Simon, 71-101. Université de Bretagne occidentale: Centre de recherche bretonne et celtique et Institut de géoarchitecture.

Novy, Johannes et Claire Colomb. 2013. « Struggling for the Right to the Creative City in Berlin and Hamburg: New Urban Social Movements, New "Spaces of Hope"? » 37 (5): 1816-1838.

O'Connor, Alan. 2002. « Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theories of Cultural Hybridity. » *Popular Music* 21 (2): 225-236.

Olazabal, Ignace. 2006. « Le Mile-End comme synthèse d'une montréalité en devenir. » *Les Cahiers du Gres* 6 (2): 7-16.

Olson, Sherry et Patricia Thornton. 1992. « Familles montréalaises du XIXe siècle: trois cultures, trois trajectoires. » 21 (2): 51-75.

Olson, Sherry et Patricia Thornton. 2002. « The Challenge of the Iris Catholic Community in Nineteenth-Century Montreal. » 35 (69-70): 331-362.

Olson, Sherry et Patricia Thornton. 2012. *Peopling the North American City. Montreal 1840-1900*. Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press.

Paasi, Anssi. 2002. « Bounded Spaces in the Mobile World: Deconstructing ″Regional Identity″. » (93): 137-148.

Paasi, Anssi. 2003. « Region and Place: Regional Identity in Question. » *Progress in Human Geography* 27 (4): 475-485.

Paasi, Anssi. 2004. « Place and Region: Looking Through the Prism of Scale. » *Progress in Human Geography* 28 (4): 536-546.

Paasi, Anssi. 2013. « Regional Planning and the Mobilization of "Regional Identity": From Bounded Spaces to Relational Complexity. » *Regional Studies* 47 (8): 1206-1219.

Papineau, Philippe. 2013. « Forum des musiques émergentes et indépendantes du Québec - La scène alternative cherche un nouvel élan. » *Le Devoir*, 11 novembre, sect. Culture. http://www.ledevoir.com/culture/musique/392299/la-scene-alternative-cherche-un-nouvel-elan.

Papineau, Philippe. 2014. « Le Divan Orange menacé par des plaintes répétées pour bruit excessif. » *Le Devoir*, 19 novembre. http://www.ledevoir.com/culture/musique/424267/montreal-le-divan-orange-menace-par-des-plaintes-repetees-pour-bruit-excessif.

Parazelli, Éric. 1999. « Scène locale : Des nouvelles de Godspeed. » 21 janvier. http://voir.ca/musique/1999/01/21/scene-locale-des-nouvelles-de-godspeed/.

Parazelli, Éric. 2002a. « The Sainte Catherines / Dare to Care Ramprage. » 9 mai. http://voir.ca/musique/scene-locale/2002/05/08/the-sainte-catherines-dare-to-care-ramprage/.

Parazelli, Éric. 2002b. « 2002, année d'émergence. » 19 décembre. http://voir.ca/musique/scene-locale/2002/12/19/2002-annee-demergence/.

Paré, Isabelle. 2011. « Le plus populeux quartier d'artistes au Canada sous la pression des spéculateurs. » *Le Devoir*, 25 octobre. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/334445/le-plus-populeux-quartier-d-artistes-au-canada-sous-la-pression-des-speculateurs.

Paré, Isabelle. 2013a. « La chanson québécoise en crise? Les succès anglophones font planer une ombre sur l'avenir de la chanson française. » *Le Devoir*, 5 février. http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/370096/la-chanson-quebecoise-en-crise.

Paré, Isabelle. 2013b. « Pour une chanson... » *Le Devoir*, 9 février. http://www.ledevoir.com/culture/musique/370473/pour-une-chanson.

Peck, Jamie. 2005. « Struggling With the Creative Class. » *International Journal of Urban and Regional Research* 29 (4): 740-770.

Péloquin, André. 2012. « Prendre sa PLAS: l'avenir des petits lieux d'art et de spectacles. » *voir.ca*, 14 novembre. https://voir.ca/andre-peloquin/2012/11/14/prendre-sa-plas-l%E2%80%99avenir-des-petits-lieux-d%E2%80%99art-et-de-spectacles/.

Petcou, Constantin et Doina Petrescu. 2005. « Au rez de chaussée de la ville. » *Multitudes* 1 (20): 75-87.

Peterson, Richard A. et Andy Bennett. 2004. « Introducing Music Scenes. » In *Music Scenes: Local, Translocal, Virtual*, Andy Bennett et Richard A. Peterson, 1-16. Nashville: Vanderbilt University Press.

Petiteau, Jean-Yves et Élisabeth Pasquier. 2001. « La méthode des itinéraires: récits et parcours. » In *L'espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle Grosjean et Jean-Paul Thibaud, 63-77. Marseille: Parenthèses.

Perez, Rodrigo. 2005. « The Next Big Scene. » *Spin*, février, 61-65.

Pfadenauer, Michaela. 2005. « Ethnography of Scenes. Towards a Sociological Life-world Analysis of (Post-traditional) Community-building. » *Forum: Qualitative Social Research* 6 (3): non paginé.

Pied Carré. 2014. « Regroupement Pied Carré. » http://www.piedcarre.org/.

Plumer, Brad. 2012. « Which Cities Shape Our Musical Tastes? Atlanta, Montreal and... Oslo. » *Wonkblog, Washington Post*. http://www.washingtonpost.com/blogs/wonkblog/post/which-cities-shape-our-musical-tastes-atlanta-montreal-and-oslo/2012/04/18/gIQA1wCqQT_blog.html.

Podmore, Julie A. 2006. « "Gone underground?" Lesbian visibility and the consolidation of queer space in Montréal. » *Social & Cultural Geography* 7 (4): 595-625.

Pogonat, Catherine. 2013. « États généraux de la musique émergente, deuxième partie. » *Bande à Part*. Montréal: ICI Radio-Canada Première. https://soundcloud.com/bandeapartfm/tats-g-n-raux-de-la-musique-1.

Poirier, Josianne. 2011. « Quartier culturel et communauté artistique locale: les artistes montréalais face au Quartier des Spectacles. » Mémoire de maîtrise, Montréal: Institut national de la recherche scientifique.

Poirier, Josianne. 2015. « Tu ne peux pas te promener avec des feuilles de *plywood* pendant le Festival de Jazz. » In *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, sous la dir. de Simon Harel, Laurent Lussier et Joël Thibert, 77-94. Québec: Presses de l'Université Laval.

Poitras, Marie-Hélène. 2006a. « Avec Pas d'Casque : Sans protection. » 11 mai. http://voir.ca/musique/2006/05/11/avec-pas-dcasque-sans-protection/.

Poitras Marie-Hélène. 2006b. « Gala MIMI : 10 ans et toutes ses dents. » 30 novembre. http://voir.ca/musique/2006/11/30/gala-mimi-10-ans-et-toutes-ses-dents/.

Porter, James N. 2001. « International Disturbances: Making the Toronto Movement Scene. » *Public* (22-23): 174-193.

Prochazka, Alena. 2009. « Le projet urbain vu comme un catalyseur identitaire: analyse de contributions récentes à la montréalité (1992-2003). » Thèse de doctorat, Montréal: Université du Québec à Montréal.

Quivy, Raymond et Luc Van Campenhout. 2006. « La problématique. » In *Manuel de la recherche en sciences sociales*, 83-103. Paris: Dunod.

Radice, Martha. 2000. *Feeling Comfortable? Les Anglo-Montréalais et leur ville*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Radice, Martha. 2010. « Everyday Cosmopolitan Place Making: Multiethnic Commercial Streets in Montréal Neighbourhoods. » Thèse de doctorat, Montréal: INRS Urbanisation Culture Société.

Radice, Martha. 2013. « Introduction. » *Anthropologica* 55 (1): 17-21.

Radio-Canada. 2016. « Le Mile End, premier quartier musical au Canada, selon un rapport. » *radio-canada.ca*, 16 mars. http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/03/16/005-capitale-musique-canadienne-creation-montreal-toronto-vancouver.shtml.

Raffestin, Claude. 1987. « Repères pour une théorie de la territorialité humaine. » *FLUX: Cahiers scientifiques internationaux. Réseaux et territoires* 3 (7): 2-22.

Raffin, Fabrice. 1996. *La mise en culture des friches industrielles*. Genève: Berlin.

Raibaud, Yves. 2009. « Introduction. » In *Comment la musique vient aux territoires*, sous la dir. de Yves Raibaud, 13-26. Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

Raibaud, Yves. 2015. *La ville faite par et pour les hommes*. Paris: Belin.

Ramadier, Thierry. 2004. « Transdisciplinary and its Challenges: the Case of Urban Studies. » *Futures* (36): 423-439.

Rantisi, Norma M et Deborah Leslie. 2010. « Materiality and creative production: the case of the Mile End neighbourhood in Montréal. » *Environment and Planning A* 42 (12): 2824-2841.

Remiggi, Frank W. et Gilles Sénécal (dirs.). 1992. *Montréal, tableaux d'un espace en transformation*. Montréal: ACFAS.

Rémy, Jean. 1996. « La transaction, une méthode d'analyse: contribution à l'émergence d'un nouveau paradigme. » *Environnement et Société* (17): 9-31.

Renaud, Philippe. 2001. « Les MIMI's sont ouverts! » *La Presse*, 22 février, C2.

Renaud, Philippe. 2007a. « Navet Confit: Le meilleur des deux mondes. » *La Presse*, 11 mars, ARTS SPECTACLES3.

Renaud, Philippe. 2007b. « GAMIQ et MIMI s'entendent. » *La Presse*, 24 avril, ARTS SPECTACLES 5.

Richman, Alan. 2016. « Montreal is the New Food Capital of North America. » *Town & Country*, 28 avril. http://www.townandcountrymag.com/leisure/dining/a5818/montreal-restaurant-scene/.

Rioux, Christian. 2014. « «J'rape un suicide...». » *Le Devoir*, 18 juillet. http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide.

Risler, Clémence, Olivier Robillard-Laveaux, Éric Parazelli, Patrick Ouellet et Stéphane Martel. 2006. « Le Festival Pop Montréal : Quand ça fait Pop! » 28 septembre. http://voir.ca/musique/2006/09/28/le-festival-pop-montreal-quand-ca-fait-pop/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2005. « Malajube, The Frenetics, Gwenwed, Le festival Montréal en lumière. » 24 février. http://voir.ca/musique/scene-locale/2005/02/24/malajube-the-frenetics-gwenwed-le-festival-montreal-en-lumiere/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2006a. « On tire sur le MIMI, Retour Montréal-Underground, Francouvertes, NulSiDécouvert. » 23 mars. http://voir.ca/musique/scene-locale/2006/03/23/on-tire-sur-le-mimi-retour-montreal-underground-francouvertes-nulsidecouvert-2/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2006b. « Le Gala GAMIQ : Et le gala gagnant est…. » 14 septembre. http://voir.ca/musique/2006/09/14/le-gala-gamiq-et-le-gala-gagnant-est/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2006c. « L'ADISQ s'ouvre, Le BAM, Ghislain Poirier,m Malajube, M pour Montréal, Uberko, Les Batteux-Slaques, Jesus and the Headliners. » 26 octobre. http://voir.ca/musique/scene-locale/2006/10/26/ladisq-souvre-le-bam-ghislain-poirierm-malajube-m-pour-montreal-uberko-les-batteux-slaques-jesus-and-the-headliners-2/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2008a. « The United Steel Workers of Montreal : De terre et d'acier. » 3 janvier. http://voir.ca/musique/2008/01/03/the-united-steel-workers-of-montreal-de-terre-et-dacier/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2008b. « CHRONIQUE SCÈNE LOCALE: 242 CHRONIQUES PLUS TARD – Scène locale. » 12 juin. http://voir.ca/musique/scene-locale/2008/06/11/chronique-scene-locale-242-chroniques-plus-tard/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2008c. « CHRONIQUE SCÈNE LOCALE: Spécial: Top 20 des personnalités les plus influentes de la "mafia scène locale." » 19 juin. http://voir.ca/musique/scene-locale/2008/06/18/chronique-scene-locale-special-top-20-des-personnalites-les-plus-influentes-de-la-mafia-scene-locale/.

Robillard Laveaux, Olivier. 2009a. « Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue; M pour Montréal; M sur les Quais : Musique sans frontières. » 27 août. http://voir.ca/musique/2009/08/27/festival-de-musique-emergente-en-abitibi-temiscamingue-m-pour-montreal-m-sur-les-quais-musique-sans-frontieres/.

Robillard-Laveaux, Olivier. 2009b. « Bars et petites salles du Mile End sur la sellette : Montréal, ville ouverte? » 26 mars. http://voir.ca/societe/2009/03/26/bars-et-petites-salles-du-mile-end-sur-la-sellette-montreal-ville-ouverte/.

Rodriguez, Juan. 2004. « Avant-garde at home here. » *The Gazette*, samedi 17 janvier, D1.

Rodriguez, Juan. 2009. « On stage or backstage, Gourmet Delice sounds good; Performer plays role in music business. Bassist for Le Nombre co-founded Bonsound. » *The Gazette*, 4 juin, D3.

Rollero, Chiara et Norma De Piccoli. 2010. « Place Attachment, Identification and Environment Perception: an Empirical Study. » *Journal of Environmental Psychology* 30 (2): 198-205.

Roy, Simon N. 2009. « L'étude de cas. » In *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*, 5e éd., sous la dir. de Benoît Gauthier, 199-225. Québec: Presses de l'université du Québec.

Sabourin, Paul. 2009. « L'analyse de contenu. » In *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*, 5e éd., sous la dir. de Benoît Gauthier, 415-444. Presses de l'Université du Québec: Québec.

Sack, Robert. 1983. « Human Territoriality: A Theory. » *Annals of the Association of American Geographers* 73 (1): 55-74.

Saint-Pierre, Christian. 2010. « Vue sur la relève, 15e édition. » 25 mars. http://voir.ca/scene/2010/03/25/vue-sur-la-releve-15e-edition-breve-scene/.

Sapiro, Gisèle. 2006. « Réseaux, institution(s) et champ. » In *Les réseaux littéraires*, sous la dir. de Daphnée de Marneffe et Benoît Denis, 44-59. Bruxelles: Le Cri/CIEL.

Sarkar Mela et Dawn Allen. 2007. « Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory, and Ethnicity in the Mix. » *Journal of Language, Identity, and Education* 6 (2): 117-130.

Sassen, Saskia. 1991. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.

Savoie-Zajc, Lorraine. 2000. « L'analyse de données qualitatives: pratiques traditionnelles et assistée par le logiciel NUD-IST. » *Recherches qualitatives* 21: 99-123.

Savoie-Zajc, Lorraine. 2009. « L'entrevue semi-dirigée. » In *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, 337-360. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Scannell, Leila et Robert Gifford. 2010. « Defining Place Attachment: A Tripartite Organizing Framework. » *Journal of Environmental Psyhology* 30 (1): 1-10.

Serfaty-Garzon, Perla et Montagna Condello. 1989. « Demeure et altérité: mise à distance et proximité de l'autre. » *Architecture et comportement* 5 (2): 161-173.

Serfaty-Garzon, Perla. 2003. « L'appropriation. » In *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, sous la dir. de Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant, 27-30. Paris: Armand Collin.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover & London: University Press of New England.

Sheffield, Hazel. 2010. « Has the Internet Killed Local Music Scenes? » *The Guardian*, 10 juin. http://www.theguardian.com/music/2010/jun/10/local-music-scenes-internet.

Silver, Daniel, Terry Nichols Clark et Clemente Jesus Navarro Yanez. 2010. « Scenes: Social Context in an Age of Contingency. » *Social Forces* 88 (5): 2293-2324.

Simmel, Georg. 1979. « Métropoles et mentalité. » In *L'École de Chicago*, sous la dir. de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, 61-77. Paris: Éditions du Champ urbain.

Simon, Sherry. 1999. *Hybridité culturelle*. Montréal: L'île de la tortue.

Simon, Sherry. 2008. *Traverser Montréal: une histoire culturelle par la traduction*. Montréal: Fides.

Simon, Sherry. 2012. *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*. London and New York: Routledge.

Springer, Robert. 1999. *Fonctions sociales du blues*. Marseille: Parenthèses.

Stahl, Geoff. 2001. « Tracing Out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montréal. » *Public* (22-23): 99-121.

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

Stahl, Geoff. 2010. « The Mile-End Hipster: Montreal's Modern Day Folk Devil. » In *Orte - Situationen - Atmosphären*, sous la dir. de Beate Binder, Moritz Ege, Anja Schwanhäußer et Jens Wietschorke, 321-328. Francfort-sur-le-Main et New York: Campus Verlag.

Stock, Mathis. 2006. « Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter: pour une analyse trialogique des dimensions spatiales des sociétés humaines. » *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* (115-118): 213-230.

Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence: Berg Publishers.

Straw, Will. 1991. « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. » *Cultural Studies* 5 (3): 368-388.

Straw, Will. 2000. « In and Around Canadian Music. » *Journal of Canadian Studies* 35 (3): 173-183.

Straw, Will. 2001. « Scenes and Sensibilities. » *Public* 22-23: 245-257.

Straw, Will. 2002. « L'industrie du disque au Québec. » In *Traité de la culture*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec: Presses de l'Université Laval.

Straw, Will. 2004. « Cultural Scenes. » *Loisir et société* 27 (2): 411-422.

Straw, Will. 2005. « Les voies du mouvement culturel. » *Sociologie et sociétés* 27 (2): 197-215.

Straw, Will. 2008. « Music From the Wrong Place: on the Italianicity of Quebec Disco. » *Criticism* 50 (1): 113-132.

Straw, Will. 2014. « Scènes: ouvertes et restreintes. » *Cahiers de recherche sociologique* (57): 17-32.

Straw, Will et Richard Sutherland. 2007. « The Canadian Music Industry at a Crossroads. » In *How Canadians Communicate II: Media, Globalization and Identity*, sous la dir. de David Taras, Maria Bakardjieva et Frits Pannekoek, 141-165. Calgary: University of Calgary Press.

Taylor, Peter J. 2004. *World City Network. A Global Urban Analysis*. London: Routledge.

Thibaud, Jean-Paul. 2001. « La méthode des parcours commentés. » In *L'espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle Grosjean et Jean-Pierre Thibaud, 79-99. Marseille: Parenthèses.

Thibert, Joël. 2015. « Une autobiographie (incomplète) du Quartier des spectacles. » In *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, 1-27. Québec: Presses de l'Université Laval.

Titley, Nicolas. 2000. « Musique indépendante: Fiston fait de la résistance. » *Le Voir*, 3 février. https://voir.ca/societe/2000/02/03/musique-independante-fiston-fait-de-la-resistance/.

Tittley, Nicolas. 2002a. « Prix de présence : Plus gros que le boeuf? » 28 février. http://voir.ca/musique/2002/02/28/prix-de-presence-plus-gros-que-le-boeuf/.

Tittley, Nicolas. 2002b. « Suoni per il popolo Morgan Heritage. » 30 mai. http://voir.ca/musique/2002/05/29/suoni-per-il-popolo-morgan-heritage/.

Tizon, Philippe. 1996. « Qu'est-ce que le territoire? » In *Les territoires du quotidien*, sous la dir. de Guy Di Méo, 17-34. Paris et Montréal: L'Harmattan.

Tremblay, Manon et Julie Podmore. 2015. « Depuis toujours intersectionnels: relecture des mouvements lesbiens à Montréal, de 1970 aux années 2000. » *Intersectionnalités* 28 (2): 101-120.

Tuan, Yi-Fu. 1975. « Place: An Experiental Perspective. » *Geographical Review* 65 (2): 151-165.

Turbé, Sophie. 2014. « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales: Le cas de la musique metal en France. » *Cahiers de recherche sociologique* (57): 97-113.

Vanier, Martin. 2008. *Le pouvoir des territoires: essai sur l'interterritorialité*. Paris: Economica: Anthropos.

Ville de Montréal. 2005. « Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel 2005-2015. » Montréal: Direction du développement culturel et des bibliothèques, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/librairie_fr/documents/Mtl_metropole_culturelle.pdf.

Ville de Montréal. 2013a. « Les quartiers culturels: Réalisons ensemble nos quartiers culturels. » http://www.ville.montreal.qc.ca/culture/quartiersculturels.

Ville de Montréal. 2013b. « Projet de plan de développement de Montréal. Demain Montréal, document de discussion. » http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/planifier_mtl_fr/media/documents/pdm_demain_montreal.pdf.

Ville de Montréal. 2017. « Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel 2017-2022. » Montréal: Service de la Culture. http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca.culture/files/politique_culturelle_130617.pdf

Zivitz, Jordan. 2004. « MIMIs make room for corporate kids. » *The Gazette*, 11 mars, D1.

Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Zukin, Sharon. 1995. *The Culture of Cities*. Cambridge: Blackwell.

ANNEXE 1 : GUIDE D'ENTRETIENS, FONDATEURS DE COMPAGNIES DE DISQUE ET DE GÉRANCE

GUIDE D'ENTRETIEN – Le Montréal Sound, de la création territoriale à l'expérience artistique : coproduction de connaissance pour penser les relations entre la «scène musicale» et le territoire urbain

INFORMATIONS FACTUELLES

Nom :

Sexe :

Occupation professionnelle :

PARTIE 1 : Votre parcours et vos débuts dans le milieu musical

1. D'où êtes-vous originaire? Quelle est votre langue maternelle? Vous êtes installé(e) à Montréal depuis combien de temps?
   Si la personne n'est pas originaire de Montréal :
2. Vous êtes installé(e) à Montréal depuis _____? Pouvez-vous nous expliquer ce qui vous a amené à vous installer à Montréal?
3. Où et comment s'est effectué votre premier contact avec la musique?

PARTIE 2 : L'entreprise, son histoire, sa vision

4. Vous occupez le poste de _____ chez _____. Pouvez-vous nous raconter comment la boîte a été créée? En quelle année? Qui était à l'origine du projet?
5. Parlez-nous un peu du contexte d'émergence de l'entreprise. Quels étaient les motifs pour fonder une telle entreprise?
6. Et aujourd'hui, comment la décririez-vous? Quel est son rôle, sa vision? Ce rôle et cette vision ont-ils évolué depuis sa création?
7. Combien comptait-elle d'employés au départ? Et aujourd'hui?
8. Quel ou quels aspects sont particulièrement difficile(s) dans le fait de mener une entreprise comme _____?
9. Comment positionnez-vous l'entreprise par rapport à d'autres boîtes du même type qui existent à Montréal?
10. Pourquoi avoir choisi Montréal pour créer l'entreprise?

PARTIE 3 : Votre activité professionnelle au quotidien

11. Si on parlait maintenant de votre occupation actuelle dans le milieu musical. Pourriez-vous expliquer en quoi elle consiste au jour le jour?

12. Avec qui êtes-vous appelés à collaborer dans le cadre de votre travail? Comment se développent ces collaborations en général? S'effectuent-elles au niveau local (à Montréal), ou plutôt avec des gens d'autres villes?

13. Avez-vous occupé et occupez-vous encore aujourd'hui d'autres occupations professionnelles? Lesquelles? Aspirez-vous à une autre occupation professionnelle que celle que vous pratiquez maintenant?

PARTIE 4 : Montréal comme lieu pour l'activité musicale

14. Tout d'abord, décrivez-nous Montréal en quelques mots. Quelles caractéristiques en font un lieu unique, distinctif d'une part de façon générale, et d'autre part au plan du milieu musical?

15. À votre avis, quelles caractéristiques font de Montréal un lieu intéressant pour travailler en musique? Est-ce plus facile de créer et de faire fonctionner une entreprise comme - _____ à Montréal plutôt qu'ailleurs?
(S'assurer ici qu'on aborde les dimensions 1) économique, 2) de la présence de programmes/politiques spécifiques, 3) de l'environnement bâti/du type d'espaces disponibles, 4) des réseaux/du milieu en place, 5) des styles musicaux qui se font à Montréal/la liberté offerte par la faible importance des codes de genre et 6) autres au choix de la personne rencontrée).

16. À l'inverse, quelles caractéristiques en font un lieu moins intéressant pour travailler en musique? Qu'est-ce qui rend les choses plus difficile qu'ailleurs?
(S'assurer ici qu'on aborde les dimensions 1) économique, 2) de la présence de programmes/politiques spécifiques, 3) de l'environnement bâti/du type d'espaces disponibles, 4) des réseaux/du milieu en place, 5) des styles musicaux qui se font à Montréal/la liberté offerte par la faible importance des codes de genre et 6) autres au choix de la personne rencontrée).

17. Est-ce que Montréal est pour vous le lieu où vous aimeriez poursuivre votre parcours dans le milieu musical? Pour quelles raisons?

18. Y aurait-il une autre ville que vous préféreriez pour mener votre parcours dans le milieu musical? Pour quelles raisons?

19. À quelle tranche d'âge appartenez-vous?

18-20 ans _____	40-45	ans	_____
20-25 ans _____	45-50	ans	_____

25-30 ans _____	50-55	ans	_____
30-35 ans _____	55-60	ans	_____
35-40 ans _____	60 et +	_____	

20. Pensez-vous à d'autres personnes que nous devrions rencontrer pour discuter de leur expérience du milieu musical montréalais? Est-ce possible pour vous de nous donner leurs coordonnées (téléphone, courriel)?

21. Si la rencontre d'aujourd'hui visait à comprendre votre expérience du milieu musical, nous visons également à nous pencher plus en profondeur sur l'expérience de la ville des acteurs de la scène musicale locale, en travaillant cette fois avec des musiciens.

Seriez-vous intéressé continuer à collaborer avec nous pour les futures étapes du projet, en nous aidant notamment à entrer en contact avec des musiciens avec lesquels vous travaillez?

ANNEXE 2 : DOCUMENT D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT, FONDATEURS DE COMPAGNIES

Document d'information sur le projet de recherche

« Le Montréal Sound, de la création territoriale à l'expérience artistique : coproduction de connaissances pour penser les relations entre la ″scène musicale″ et le territoire urbain »

Recherche menée par une équipe composée de Jean-Pierre Collin, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4041), Sandra Breux, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4059) et Catherine Gingras, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4025). Cette recherche est subventionnée par le Fonds de Recherche du Québec sur la Société et la Culture (FQRSC).

Madame / Monsieur,
Voici un ensemble d'informations sur ce projet de recherche auquel nous vous avons invité à participer.

1. L'objectif du projet est de co-produire de concert avec des acteurs de la scène musicale montréalaise des connaissances inédites sur leurs expériences urbaines en voulant saisir les interactions qui existent entre la scène musicale et la ville. Plus précisément, il s'agit d'une part de comprendre de quelle façon les acteurs de la scène musicale (artistes, producteurs, gérants, techniciens, public) participent à la construction de la ville et d'autre part quelles sont les caractéristiques de Montréal qui favorisent l'émergence d'une scène musicale propre.

2. Votre participation au projet consistera à accorder une entrevue d'une durée de 45 minutes à une heure à un ou des membres de l'équipe de recherche. Cette entrevue portera sur divers aspects de votre expérience du milieu musical montréalais : votre parcours et vos débuts dans le milieu musical, le portrait de l'entreprise au sein de laquelle vous travaillez, votre activité professionnelle au quotidien, et finalement votre perception de Montréal comme lieu pour travailler en musique. Les données seront utilisées pour une diffusion des résultats sous la forme d'articles, de chapitres de livres, de thèse ou de mémoire ainsi que d'événements scientifiques (colloques, forums).

3. En participant à cette recherche, vous contribuerez à une meilleure compréhension des caractéristiques de Montréal qui contribuent à l'émergence d'une scène musicale locale distincte. Les données recueillies seront utiles à l'établissement d'un portrait de l'expérience du milieu musical montréalais par ses différents acteurs. Par ailleurs, l'entrevue ne comporte aucun risque connu.

4. S'il y a des questions auxquelles vous ne pouvez ou préférez ne pas répondre, vous êtes tout à fait libre de choisir de ne pas répondre sans avoir à fournir de raisons et sans inconvénient. Sachez par ailleurs qu'à titre de participant volontaire à cette étude, vous avez la possibilité de vous en retirer à tout moment si vous le jugez nécessaire.

5. La confidentialité des résultats sera assurée de la façon suivante : lors de la diffusion des résultats, l'anonymisation des données ne sera effectuée que sur demande des participants (voir formulaire de consentement plus bas).

Une fois retranscrites, les entrevues seront conservées dans des fichiers sécurisés par mot de passe. Les retranscriptions ne seront accessibles qu'aux chercheurs qui participent au projet. Les données recueillies serviront dans le cadre de la présente recherche et éventuellement pour des analyses secondaires. Les fichiers et les retranscriptions seront détruits après 5 ans. Les données traitées seront conservées pour des recherches ultérieures.

Vous trouverez ci-joints deux exemplaires d'un formulaire de consentement que nous vous demandons de signer si vous acceptez de nous accorder l'entrevue. L'objectif de ce formulaire est de démontrer que les responsables de la recherche et l'interviewer ont le souci de protéger le droit des personnes qui participent à la recherche. Avant de signer le formulaire, vous pouvez, si vous le désirez, demander à l'interviewer toutes les informations supplémentaires que vous jugerez à propos d'obtenir sur le projet de recherche. Vous pouvez aussi rejoindre un des membres de l'équipe pour des informations supplémentaires dont les coordonnées apparaissent sur cette lettre. Vous trouverez également à la fin de cette lettre le nom d'une personne extérieure à la recherche susceptible de vous renseigner sur vos droits en tant que sujet de cette recherche, Mme Nicole Gallant.

Nous vous remercions de votre collaboration.

Responsables de la recherche :

Jean-Pierre Collin (514-499-4041, Jean-Pierre.Collin@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Sandra Breux (514-499-4059, Sandra.Breux@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Catherine Gingras (514-499-4025, Catherine_Gingras@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Personne ressource extérieure à l'équipe de recherche :
Madame Nicole Gallant
Présidente du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains
INRS
490, rue de la Couronne
Québec (Québec) G1K 9A9
Téléphone : (418) 687-6437
Courriel: nicole.gallant@ucs.inrs.ca

Formulaire de consentement des personnes interviewées

« Le Montréal Sound, de la création territoriale à l'expérience artistique : coproduction de connaissances pour penser les relations entre la ″scène musicale″ et le territoire urbain »

J'ai pris connaissance du projet de recherche décrit dans la lettre d'information.

J'ai été informé(e), oralement et par écrit, des objectifs du projet, de ses méthodes de cueillette des données et des modalités de ma participation au projet.

J'ai également été informé(e) :
a) de la façon selon laquelle les chercheurs assureront la confidentialité des données et en protégeront les renseignements recueillis,

b) de mon droit de demander l'anonymisation des données auxquelles je suis associé(e) lors de la diffusion des résultats,

c) de mon droit de mettre fin à l'entrevue ou à son enregistrement, si je le désire, ou de ne pas répondre à certaines questions,

d) de mon droit, à titre de participant volontaire à cette étude, de m'en retirer sans préjudice à tout moment si je le juge nécessaire.

e) de mon droit de communiquer, si j'ai des questions sur le projet, avec le responsable du projet (nom et numéro de téléphone).

J'ai l'assurance que les propos recueillis au cours de cet entretien seront traités de façon confidentielle. Cependant, je suis conscient que malgré toutes les précautions prises à cet effet, il demeure possible que je sois identifié de manière indirecte.

J'accepte, par la présente, de participer à la recherche selon les modalités décrites dans la lettre d'information sur le projet, ci-annexée.

Je signe ce formulaire en deux exemplaires et j'en conserve une copie.

_____ _____

Signature du participant Date

Coordonnées des responsables: Jean-Pierre Collin (514-499-4041, Jean-Pierre.Collin@UCS.INRS.ca) et Sandra Breux (514-499-4059, Sandra.Breux@UCS.INRS.ca), chercheurs principaux. Catherine Gingras (514-499-4025, Catherine_Gingras@UCS.INRS.ca), interviewer.

Approbation du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'INRS : 31 juillet 2012

ANNEXE 3 : DOCUMENT D'INFORMATION ET FORMULAIRE DE CONSENTEMENT, MUSICIENS

Document d'information sur le projet de recherche

« Le Montréal Sound, de la création territoriale à l'expérience artistique : coproduction de connaissances pour penser les relations entre la ″scène musicale″ et le territoire urbain »

Recherche menée par une équipe composée de Jean-Pierre Collin, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4041), Sandra Breux, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4059) et Catherine Gingras, INRS-Urbanisation Culture Société (514-499-4025). Cette recherche est subventionnée par le Fonds de Recherche du Québec sur la Société et la Culture (FQRSC).

Madame / Monsieur,

Voici un ensemble d'informations sur ce projet de recherche auquel nous vous avons invité à participer.

1. L'objectif du projet est de co-produire de concert avec des acteurs de la scène musicale montréalaise des connaissances inédites sur leurs expériences urbaines en voulant saisir les interactions qui existent entre la scène musicale et la ville. Plus précisément, il s'agit d'une part de comprendre de quelle façon les acteurs de la scène musicale (artistes, fondateurs de compagnies de disque et de gérance, promoteurs, public, etc.) participent à la construction de la ville et d'autre part quelles sont les caractéristiques de Montréal qui favorisent l'émergence d'une scène musicale propre.

2. Votre participation au projet consistera à documenter une journée type représentative de vos pratiques quotidiennes à l'aide d'un GPS et d'une caméra numérique qui vous permettra de réaliser photographies et vidéos. Le choix de cette journée s'effectuera lors d'une première rencontre avec la responsable de la recherche. Lors d'une deuxième rencontre avec la responsable, vous serez invité(e) à réagir sur différents matériaux (une cartographie de votre trajectoire dans la ville enrichie de photographies et de vidéos) pour approfondir la façon dont vous définissez votre expérience de la ville et de la scène musicale. Les données textuelles ainsi que les matériaux visuels et vidéos seront utilisés pour la diffusion des résultats sous la forme d'articles, de chapitres de livres, de thèse ou de mémoire, d'événements scientifiques (colloques, forums) et d'événements de nature plus publique comme une exposition.

3. En participant à cette recherche, vous contribuerez à une meilleure compréhension du rôle de la scène musicale montréalaise pour révéler et construire de l'identité de la ville. Les données recueillies seront utiles à une compréhension approfondie des lieux, images et ambiances qui sont

structurants dans la relation entre ville et scène musicale. Par ailleurs, la réalisation de ces parcours documentés ne comporte aucun risque connu car elle ne vous demande pas de réaliser des activités qui impliquent des risques supplémentaires par rapport à vos activités quotidiennes.

4. S'il y a des parties de vos trajectoires quotidiennes que vous ne souhaitez pas documenter par GPS, vous êtes libre de ne pas le faire, et ce, sans avoir à fournir de raisons et sans inconvénient. Lors de la discussion qui suivra avec la responsable de la recherche, vous serez libre de ne pas aborder certains sujets ou de ne pas répondre à certaines questions. Sachez par ailleurs qu'à titre de participant volontaire à cette étude, vous avez la possibilité de vous en retirer à tout moment si vous le jugez nécessaire.

5. La confidentialité des résultats sera assurée de la façon suivante : lors de la diffusion des résultats, l'anonymisation des données ne sera effectuée que sur demande des participants (voir formulaire de consentement). Les visages des personnes qui n'ont pas donné leur consentement pour participer à l'étude et qui pourraient apparaître sur les photographies seront brouillés pour qu'on ne puisse pas les reconnaître. Dans le cas des participants à l'étude, ils ne seront brouillés que si ces derniers en font la demande expresse. Les extraits vidéos qui pourraient permettre de reconnaître des individus autres que des participants à l'étude seront brouillés ou éliminés. Les extraits vidéos impliquant les participants à l'étude et permettant de les reconnaître ne seront éliminés que si ces derniers en font la demande expresse.

Une fois retranscrits, les propos issus des discussions avec la responsable de recherche seront conservés dans des fichiers sécurisés par mot de passe. Les retranscriptions ne seront accessibles qu'aux chercheurs qui participent au projet. Les données recueillies serviront dans le cadre de la présente recherche et éventuellement pour des analyses secondaires. Les données brutes (documents vidéo, photographiques, vidéos) seront maintenues en lieu sûr connu des chercheurs seulement et détruites après 5 ans. Les données traitées seront conservées pour des recherches ultérieures.

Vous trouverez ci-joints deux exemplaires d'un formulaire de consentement que nous vous demandons de signer si vous acceptez de nous accorder l'entrevue. L'objectif de ce formulaire est de démontrer que les responsables de la recherche et l'interviewer ont le souci de protéger le droit des personnes qui participent à la recherche. Avant de signer le formulaire, vous pouvez, si vous le désirez, demander à l'interviewer toutes les informations supplémentaires que vous jugerez à propos d'obtenir sur le projet de recherche. Vous pouvez aussi rejoindre un des membres de l'équipe pour des informations supplémentaires dont les coordonnées apparaissent sur cette lettre. Vous trouverez également à la fin de cette lettre le nom d'une personne extérieure à la recherche susceptible de vous renseigner sur vos droits en tant que sujet de cette recherche, M^{me} Nicole Gallant.

Nous vous remercions de votre collaboration.

Responsables de la recherche :

Jean-Pierre Collin (514-499-4041, Jean-Pierre.Collin@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Sandra Breux (514-499-4059, Sandra.Breux@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Catherine Gingras (514-499-4025, Catherine_Gingras@UCS.INRS.ca)

Signature : _____ Date : _____

Personne ressource extérieure à l'équipe de recherche :
Madame Nicole Gallant,
Présidente du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains
INRS
490, rue de la Couronne. Québec (Québec)
G1K 9A9
Téléphone : (418) 687-6437
Courriel: nicole.gallant@ucs.inrs.ca

Formulaire de consentement des personnes interviewées

« Le Montréal Sound, de la création territoriale à l'expérience artistique : coproduction de connaissances pour penser les relations entre la ″scène musicale″ et le territoire urbain »

J'ai pris connaissance du projet de recherche décrit dans la lettre d'information.

J'ai été informé(e), oralement et par écrit, des objectifs du projet, de ses méthodes de cueillette des données et des modalités de ma participation au projet.

J'ai également été informé(e) :

a) de la façon selon laquelle les chercheurs assureront la confidentialité des données et en protégeront les renseignements recueillis,
b) de mon droit de demander l'anonymisation des données auxquelles je suis associé(e) lors de la diffusion des résultats,
c) de mon droit de mettre fin à la réalisation des parcours documentés ou à la discussion qui suivra, si je le désire, ou de ne pas documenter certaines parties de mes trajectoires quotidiennes ou de ne pas répondre à certaines questions,
d) de mon droit, à titre de participant volontaire à cette étude, de m'en retirer sans préjudice à tout moment si je le juge nécessaire
e) de mon droit de communiquer, si j'ai des questions sur le projet, avec les responsables du projet (Jean-Pierre Collin ou Sandra Breux).

J'ai l'assurance que les informations recueillies au cours de ces parcours et de la discussion qui suivra seront traités de façon confidentielle et anonyme. Cependant, je suis conscient que malgré toutes les précautions prises à cet effet, il demeure possible que je sois identifié de manière indirecte.

J'accepte, par la présente, de participer à la recherche selon les modalités décrites dans la lettre d'information sur le projet, ci-annexée.

Je signe ce formulaire en deux exemplaires et j'en conserve une copie.

_____ _____

Signature du participant Date

Coordonnées des responsables : Jean-Pierre Collin (514-499-4041, Jean-Pierre.Collin@UCS.INRS.ca) et Sandra Breux (514-499-4059, Sandra.Breux@UCS.INRS.ca), chercheurs principaux. Catherine Gingras (514-499-4025, Catherine_Gingras@UCS.INRS.ca), interviewer.

Approbation du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'INRS : 31 juillet 2012

ANNEXE 4 : GUIDE DU PARTICIPANT, PARCOURS DOCUMENTÉS ET RÉACTIVÉS

Guide à l'usage des musiciens participants: Documentation de votre expérience de la ville et de la scène musicale.

Documentation de votre expérience de la ville: objectifs généraux

Dans cette phase de la recherche sur les relations entre Montréal et sa scène musicale, nous nous intéressons spécifiquement aux musiciens et à leur expérience de la ville. Nous cherchons donc à documenter vos trajectoires quotidiennes ainsi qu'à comprendre quels sont les lieux les plus importants dans votre expérience de la ville et de la scène musicale. Dans le cadre de notre recherche, la scène musicale renvoie aux individus (musiciens, gérants, promoteurs, membres du public, etc.), aux lieux (lieux de performance officiels ou non, lieux de rassemblement, studios d'enregistrement, locaux de pratique, etc.) et aux pratiques (performances, spectacles, festivals, événements, répétitions, enregistrements, création, rencontres informelles, etc.) associés à l'univers musical montréalais. Cette étape de la recherche nous permettra de comprendre comment ces différents aspects de la scène s'ancrent dans la ville de Montréal ainsi que l'expérience que vous en faites personnellement.

Documentation de votre expérience de la ville et de la scène: déroulement

Votre participation à la recherche, c'est-à-dire la documentation de votre expérience de la ville et de la scène musicale, se déroulera en trois temps.

- **Dans un premier temps**, vous aurez l'occasion de discuter avec une membre de l'équipe des objectifs de la recherche ainsi que des différentes étapes de votre participation. Vous aurez l'occasion de consulter et signer les documents relatifs à votre consentement à la participation à la recherche, au prêt du matériel ainsi qu'au dédommagement (150$ vous seront remis au terme des trois étapes décrites ici). C'est également lors de cette rencontre qu'elle vous remettra le matériel nécessaire à la documentation de vos pratiques : un GPS ainsi qu'une caméra numérique pour la réalisation de photos et de vidéos. Elle vous expliquera le fonctionnement des deux appareils.

- **Dans un deuxième temps**, vous devrez documenter une journée de votre choix qui soit représentative de vos activités quotidiennes et durant laquelle vous effectuerez des pratiques typiquement associés à votre activité musicale. (La membre de l'équipe de recherche pourra répondre à vos questions lors de la première rencontre pour le choix de cette journée à documenter). Vous devrez lors de cette journée avoir sur vous un GPS en fonction ainsi qu'une caméra numérique synchronisée qui vous permettra de réaliser photographies et vidéos de

moments clés de votre expérience de la ville et de la scène musicale montréalaise. Une fois cette journée terminée, une membre de l'équipe de recherche viendra récupérer le matériel et s'occupera de mettre en forme les données recueillies.

- Finalement, vous serez appelé(e) **dans un troisième temps** à revenir sur le matériel récolté lors de la journée que vous aurez documentée à l'aide du GPS et de la caméra numérique lors d'une dernière rencontre. La membre de l'équipe de recherche vous enverra à l'avance une cartographie enrichie des photographies et vidéos que vous aurez réalisées lors de votre parcours. Lors de la rencontre, vous discuterez du matériel recueilli et vous serez appelé(e) à répondre à quelques questions.

<u>Documentation de votre expérience de la ville: consignes</u>

1. **Activation du GPS**

Pour activer le GPS, il suffit de l'allumer, et de sélectionner dans le menu l'option «GPS». Il faut sortir à l'extérieur pour l'activer, et s'assurer que le GPS passe du mode «Searching» à l'affichage de la latitude/longitude. Vous n'aurez pas à toucher aux autres fonctions du GPS (SVP ne pas modifier les autres réglages). Une fois le GPS en fonction, vous n'aurez plus à y toucher pour le reste de la journée, vous n'avez qu'à le laisser allumé.

*S'assurer que le GPS passe du mode "*Searching" *à l'affichage de la latitude/longitude :*

1

3

2

4

2. Documentation de votre trajectoire

- Le **GPS demeure en fonction** pour l'ensemble de la journée. Il faut simplement vous assurer de le garder sur vous en tout temps puis de l'éteindre à la fin de la journée.

- Vous êtes invité(e) à réaliser une **trentaine de photographies** qui visent à mettre en lumière **des lieux, des moments, qui représentent le mieux votre expérience** de la ville et de la scène musicale au quotidien.

- Vous êtes également invité(e) à enregistrer de **5 à 10 courtes vidéos** (d'environ 30 secondes, ne devant pas dépasser une minute), toujours pour mettre en lumière **des lieux, des moments, qui représentent le mieux votre expérience** de la ville et de la scène musicale au quotidien.

  Pour mettre l'appareil photo en mode vidéo :

3. Remise du matériel à l'équipe de recherche

Une fois que vous aurez documenté la journée de votre choix, vous devrez contacter Catherine Gingras qui devra ensuite récupérer le matériel (GPS, batteries, caméra numérique et chargeur) auprès de vous. Veuillez le faire par courriel (catherine.gingras@ucs.inrs.ca) ou par téléphone (514-830-3487). Vous pourrez ensuite déterminer le moment de la dernière rencontre.

Questions, problèmes techniques, commentaires :

Si vous avez des questions en cours de route, n'hésitez pas à contacter Catherine par courriel ou par téléphone.

ANNEXE 5 : EXEMPLE DE GUIDE D'ENTRETIEN DE RÉACTIVATION, MUSICIENS

Exemple de document-guide pour les entretiens de réactivation des parcours

GUIDE D'ENTRETIEN DE RÉACTIVATION DES PARCOURS

1. **Première partie** de l'entretien – situer la journée documentée dans l'ensemble du quotidien de musicien(ne) montréalais(e) :
   - Pourquoi avoir choisi de documenter cette journée?
   - En quoi est-ce une journée type? Comment la situerais-tu dans l'ensemble de ton quotidien?
     - Par rapport aux lieux fréquentés, aux quartiers couverts par les déplacements
     - Par rapport aux modes de déplacement utilisés

2. **Deuxième partie** de l'entretien – commenter les segments/moments clés des trajectoires, décrire les photos et les vidéos, qualifier les lieux/pratiques qu'elles représentent.
   - Comment tu décrirais le lieu présenté sur la photo? Est-ce un endroit où tu vas souvent?
   - Qu'est-ce qui s'y passait au moment où tu y étais?

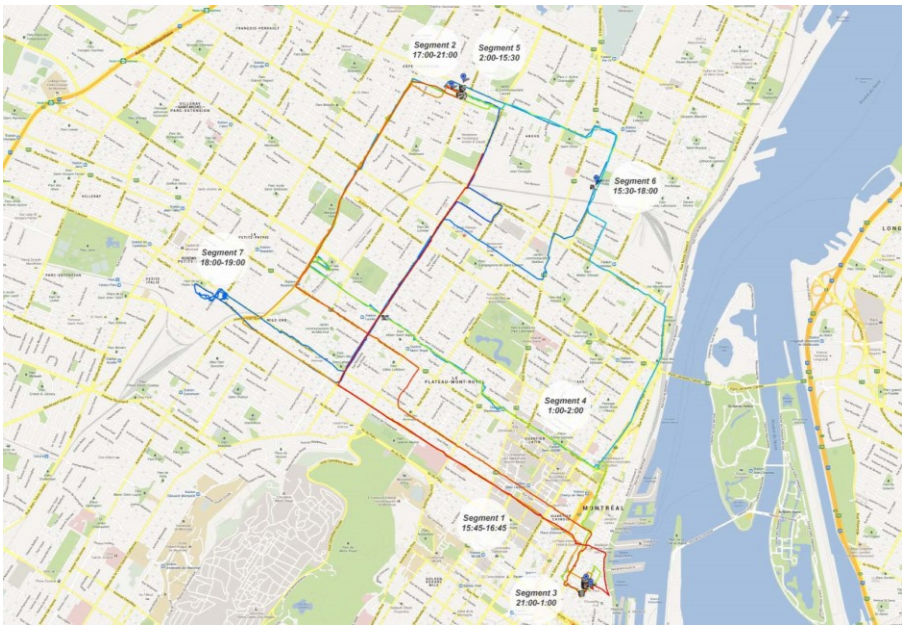
3. **Conclusion** – retour sur l'ensemble de la trajectoire, de l'entrevue, occasion pour le/la participant(e) de revenir sur des thèmes qu'il considère importants et qui ont été peu/pas abordés, sur l'ensemble de sa participation au projet.

Exemple de tableau synthèse d'un parcours quotidien

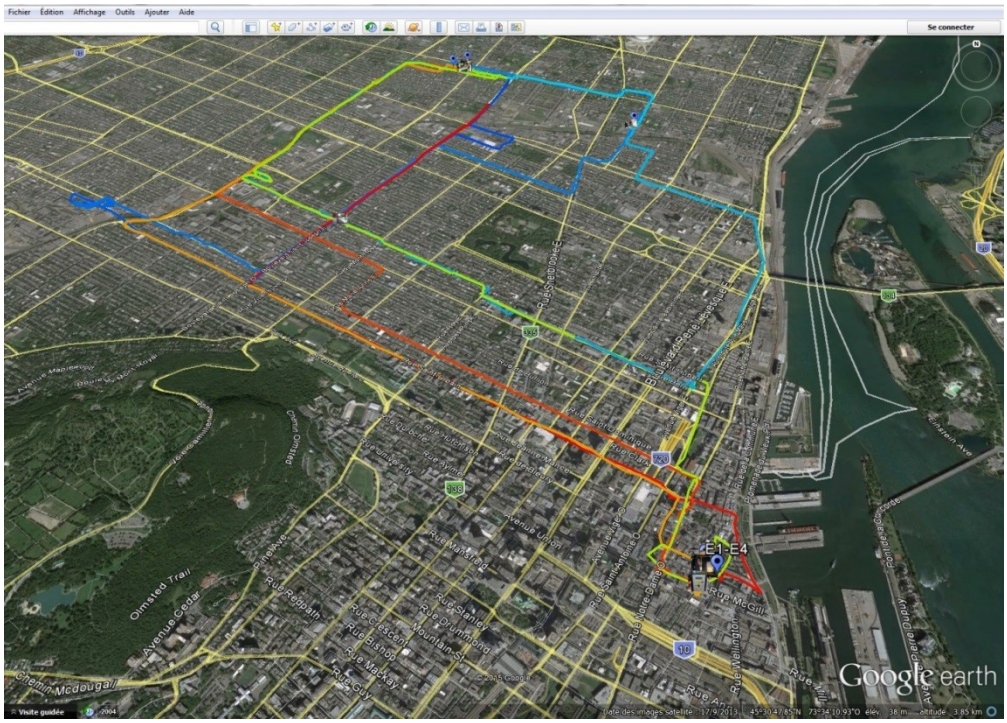
ALEXANDRE ARTHUR

Segment	Heure	Lieux	Photos	Vidéos
1	15:45-16:45	Route et test de son	49-69	E1-E4
2	17 :00-21:00	Maison	72-86	E5-E6
3	21:00-1 :00	Show centre Phi	87-112	E7-E23
4	1 :00-2 :00	Route du retour	113-122	
5	2:00-15:30	Maison	123-127	E24
6	15 :30-18 :00	Route	128-137	E27-E28
7	18 :00-19 :00	Arrêt St-Laurent/Beaubien		

Exemple d'une carte synthèse imprimée
(Alexandre Arthur)



Exemple d'une carte interactive dans Google Earth
(Alexandre Arthur)



ANNEXE 6 : JOURNÉE TYPIQUE DU QUOTIDIEN DES MUSICIENS MONTRÉALAIS

Document vidéo.

ANNEXE 7 : ACTEURS, LIEUX ET PRATIQUES DU QUOTIDIEN DES MUSICIENS

Musicien(ne)s	*Acteurs*	*Lieux*	*Pratiques*
Bonsound			
Alexandre Arthur	• Copine d'Alexandre • Membres de son groupe Radio Radio, Jacques et Gabriel • Musiciens qui partagent la scène avec le groupe, Josiane (trompettiste) et Pierre Kwenders (chanteur) • Musicien en charge de la première partie (Mathieu Jacques, d'Organ Mood) • Technicien de son (Christophe, également membre d'Organ Mood) • Amies qui travaillent au Centre Phi (Renelle et Jazia) • Gérant (Hervé) • Trois journalistes de Snap magazine • Journaliste et animateur (Philippe Fehmiu) • Chef cuisinier, ami de Gabriel (Charles)	• Résidence d'Alexandre • Centre Phi • Centre de location de camions Légaré • Bureau de l'association des restaurateurs de rue du Québec	• Test de son au Centre Phi • Travail à la maison sur un mix • Concert au Centre Phi • Après concert dans la loge du Centre Phi • Location de camion chez Légaré • Réunion avec gérant (participation à l'élaboration d'une programmation de DJs pour événements food truck au Stade Olympique)
Frannie Holder	• Membres de son groupe Random Recipe (Fab, Liu-Kong, Vincent) • Musicien rencontré au local de pratique (Jocelyn Gagné) • Musicien (Séba) et gérant (Olivier Sirois) rencontrés au	• Résidence • Parc de la Petite Italie • Nomad • Cabaret du Mile End • Waverly • Vice & Versa • Notre-Dame-des-Quilles	• Réunion avec les autres membres du groupe • DJ set à la conférence de presse du lancement du festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue (FMEAT) • Travail au Cabaret du Mile End

	lancement du festival • Les serveurs du Notre-Dame-des-Quilles		• Arrêt dans des bars : Waverly, Vice & Versa, Notre Dame des Quilles
Liu-Kong Ha	• Autres membres de son groupe Random Recipe (Frannie, Fab, Vincent) • Responsable de l'Usine C	• Résidence • Local de pratique (La Traque) • Usine C • Archambault • Aréna	• Arrêt au local de pratique • Usine C – recherche d'un endroit pour le lancement de l'album de Random Recipe • Achat de pièces pour sa batterie • Match de hockey
Jocelyn Gagné	• Copine de Jocelyn • Les membres du groupe We Are Wolves • Gérante de L'esco et son assistante (Karine et Sara) • DJ – aussi membre de El Napoleon • Membres de Brutal Chérie, amis de Jocelyn (dont Tony ami depuis 25 ans) • Les quatre groupes qui jouent à l'Esco • Musicien au Quai des Brumes (Jérémie Mourand et ses musiciens, dont Navet Confit)	• Ventes de garage • Restaurant rue Masson • Studio d'enregistrement (La Traque) • L'Esco • Le Quai des Brumes	• Tournée des ventes de garage • Enregistrement avec We Are Wolves à son studio • Travail à l'Esco • Pause pour aller voir un spectacle au Quai des Brumes • Partage d'un verre à l'Esco après son travail
Sabrina Halde	• Autres membres de Groenland • Amis rencontrés au marché Jean-Talon	• Résidence • Cagibi • Local de pratique • Archambault • Marché Jean-Talon • Magasin de musique Italmélodie • Radio-Canada	• Écriture de paroles • Pratique • Magasinage d'une pièce pour son ukulélé • Rencontre d'amis • Magasinage d'une pièce pour son ukulélé • Réunion pour un vidéoclip de Groenland
Francis Mineau	• Peter Peter et ses musiciens • Amis rencontrés au Francofolies	•Résidence •Club Soda •Quartier des spectacles	• Test de son au Club Soda • Marche dans le quartier des spectacles pendant les Francofolies

		• Restaurant soupe tonkinoise	• Spectacle de Peter Peter

Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
Slam Disques			
Jessy Fuchs	• Les employés de Slam Disques • Autre membre de Rouge Pompier (Alex)	• Résidence • Bureau de Slam Disques • Musicaction • Home Depot	• Dépôt d'un cachet de spectacle au guichet automatique • Tâches reliées à Slam Disques • Arrêt à Musicaction (procédures liées à une subvention) • Achat d'un tapis pour batterie chez Home Depot • Pratique de son groupe Rouge Pompier

Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
A Billion Records			
Yann Godbout	• Jocelyn Gagné • Autre membre du groupe Half Baked (Mélanie) • Musicien et membre du groupe humoristique Les Appendices (Julien Corriveau) • Amis au Quai des Brumes (employée du bar, Valérie et JP Tremblay, membre de Canailles) • Amis rencontrés au party (membres du groupe Nippone et Opale Lavigne, journaliste/rédactrice musicale)	• Résidence • Résidence de Mélanie, membre de Half Baked • La Traque • Local de pratique • Grande Bibliothèque • Moog Audio, magasin d'équipement de musique • Bureau de poste • Bar spectacle Divan Orange • Bar spectacle Quai des Brumes • Amir • Résidence d'amis	• Pratique et composition d'Half Baked avec Mélanie • Arrêt à La Traque, puis à son propre local de pratique • Location de CDs à la Grande bibliothèque pour un DJ set • Arrêt chez Moog Audio • Arrêt au Divan Orange (5 à 7 organisé par Dare to Care, maison de disques) • Préparation de son DJ set • DJ set au Quai des Brumes • Party chez des amis (membres du groupe Nippone)
Joe Vulgaire	• Jocelyn Gagné • Alex Ortiz (membre de We Are Wolves et réalisateur de	• Renaud Bray St-Denis • La Traque • Résidence	• Achat d'un album au Renaud-Bray

	l'album de son groupe Vulgar You!) • Autre membre de Vulgar You! • Locataire du bâtiment où il travaille • Amis à la Rockette (Marianne, employée du bar, Joey El Napoleon, autre DJ, amis en visite)	• Immeuble d'appartements (emploi de jour) • Bar la Rockette • Résidence d'un ami	• Rencontre avec Alex Ortiz pour la préparation de l'album de Vulgar You! • Travail comme gestionnaire d'un immeuble de logements locatifs • Travail comme DJ au bar la Rockette • Début de journée chez un ami
Charles Blondeau	• Chanteur d'un groupe hommage aux Strokes duquel il fait partie (Simon Kingsbury) • Chanteur de son groupe Babylones (Benoit) • Son amie qui fait la porte au Quai des Brumes • Technicien de son	• Résidence • Local de pratique • Quai des Brumes	• Préparation du spectacle du soir chez lui • Spectacle au Quai des Brumes • Récupération de l'équipement et show au Quai des Brumes • Composition le lendemain chez lui
Isabelle Ouimet	• Sunny Duval • Fondateur de la compagnie de spectacle Preste (Louis Carrière) • Personnel d'Indica • Directrice du festival Diapason • Membres de son groupe, Buddy McNeil and the Magic Mirrors	• Compagnie de spectacle Preste • Bureaux d'Indica • Maison des arts de Laval • Local de pratique de son groupe	• Rencontre chez Preste pour Sunny Duval, artiste qu'elle représente • Travail pour la Royale Électrique chez Indica • Rencontre à la Maison des arts de Laval pour le festival Diapason • Pratique avec son groupe les Buddy McNeil
Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
Indica			
Ludovic Alarie	• Ludovic	• Local de pratique • Café Olimpico	• Travail avec son groupe à leur local de pratique

	• Membres de son groupe The Loodies	• Résidence	• Réunion au café Olimpico • Travail individuel de chez lui sur sa musique
Marie-Eve Roy	• Fondateur de la compagnie Ambiances Ambigües (Éric)	• Bureaux de Preste • Bureaux d'Ambiances Ambigües • Studio des Vulgaires Machins • Italmélodie • Magasin musique Parc/Beaubien	• Dépôt de chèques chez Preste (agent de spectacle des Vulgaires Machins) et Ambiances Ambigües (son employeur) • Travail en solo sur la musique d'un documentaire • Achète de l'équipement de musique

Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
Longplay Management			
Katie Moore	• Warren Spicer • Violoniste pour son album (Jessica Moss) • Musicienne rencontrée pour le festival de musique de Shigawake	• Résidence • Studio Treatment Room • Studio Mix Arts • Marché Atwater • Parc du Sud-Ouest	• Enregistrement au studio Treatment Room • Enregistrement Mix Arts • Lunch au marché Atwater • Rencontre au parc pour le festival de musique de Shigawake • Travail sur sa musique à la maison
David Payant	• Membres du groupe The Key Lites (Joel et Josh) • Propriétaire du Treatment Room (Gilles Castilloux) • Musicienne qui enregistre au Treatment Room (Angela Deveaux) • Amis rencontrés pour un anniversaire (Gillian Nycum – gérante, Katie Moore – musicienne, Olivier – employé du Vice&Versa, Nicolas Basque – Plants and Animals, Mike O' Brien – musicien)	• Résidence • Studio Treatment Room • Parc de la Petite Italie • Notre Dame des Quilles	• Travail au studio, enregistrement de chansons avec Angela Deveaux • Anniversaire de Mike O' Brien au Parc de la Petite Italie • Mac n' cheese au Notre Dame des Quilles après le travail en studio

Laurel Sprengelmeyer	• Musiciens et Richard Perry et Marcus (pour son album) • Personne rencontrée dans son atelier d'art • Musicienne et membre d'AroarA (Ariel Engle)	• Studio maison • Studio d'arts visuels • Résidence d'Ariel	• Enregistrement dans son studio maison • Arrêt à son studio d'arts visuels • Travail sur un spectacle de Pop Montréal avec Ariel • Travail en solo sur sa musique à la maison
Matthew Woodley	• Ami musicien (David Payant) • Propriétaire du studio (Gilles Castilloux) • Musicienne (Sarah Neufeld) • Ami rencontré au café Résonance	• Résidence • Visite de la sage-femme • Studio Treatment Room • Mont-Royal • Restaurant Bombay Mahal • Café Résonance	• Travail sur de la musique chez lui • Travail au studio Treatment Room • Course sur le Mont-Royal • Souper entre amis • Lancement d'album au café Résonance

Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
Arbutus Records			
David Carrière	• Musicienne et colocataire (Jane Penny) • Amis musiciens rencontrés dans les locaux d'Arbutus (Cadence Weapon, Patrick) • Amie co-fondatrice de la compagnie Arbutus (Marilis Cardinal) • Ami et co-fondateur d'Arbutus (Sebastian Cowan) • Amis rencontrés dans une soirée et au bar	• Résidence • Travail au studio (locaux Arbutus) • Résidence d'amis • Bar	• Enregistrement au studio des locaux d'Arbutus • Rencontre avec des amis pour la préparation d'un événement • Regarder un match de basketball avec des amis
Jane Penny	• Jane Penny • David • Autre coloc • Claire (créatrice magazine mode)	• Résidence • Studio (site web) • Appartement d'une amie (Ashley) • Studio Arbutus	• Réunion pour la création d'un site web • Photos pour un magazine de mode • Café avec une amie

	• Ashley • Autres amis collaborateurs du site web		• Enregistrement au studio
Andy	• Amis musiciens rencontrés par hasard sur Parc • Un ami • Sa copine • Membres d'un groupe de Baltimore qui jouent dans le concert qu'il organise	• Résidence • Disquaire Phonopolis • Loft multifonctionnel et lieu de spectacle La Brique • Local de pratique	• Travail sur de la musique à la maison • Test de son à La Brique • Rencontre de l'autre groupe et préparation du concert du soir • Rapporter l'équipement le lendemain du spectacle

Musicien(ne)s	***Acteurs***	***Lieux***	***Pratiques***
Fixture Records			
Caitlin Loney	• Conjoint et autre membre de son groupe Freelove Fenner (Peter) • Amis (rencontrés au café) • Amis (rencontrés à un party d'anniversaire)	• Résidence • Studio maison (Bottle Garden Studio) • Restaurant Bagels & cie • Café Club Social • Loft multifonctionnel et lieu de concert (Drones Club)	• Réunion avec Peter pour leur album • Café entre amis (un ami en tournée de passage à Montréal) • Enregistrement dans leur studio maison • Écriture de paroles • Communications en lien avec le groupe (facebook – avec un band ami) • Fâte d'anniversaire – karaoké avec des amis musiciens
Conor Prendergast	• Conjointe, membre de son groupe Brave Radar et co-fondatrice de Fixture Records (Tessa)	• Résidence • Imprimeur • Studio de pratique à l'heure	• Enregistrement à la maison • Récupération d'impressions de couvertures d'albums • Enregistrement au studio à l'heure • Prise de photos d'albums pour Fixture Records
Mitz Takahashi	• Amis qui travaillent chez le disquaire Phonopolis (Alex & Martin) • Ami (soccer)	• Résidence • Disquaire Phonopolis • Son studio (meubles) • Rues/ruelles du Mile End	• Tests de micros à la maison • Recherche de localisation pour un vidéoclip • Rencontre d'un ami pour regarder un match de soccer

		• Restaurant Nouveau Palais	• DJ set au Nouveau Palais
Jackson	• Musiciens qui présentent un spectacle au Centre Phi (Jef Barbara, Karneef, Foxtrott) • Amie musicienne spectatrice (Katie Lee)	• Centre Phi • Café Falco • Loft multifonctionnel et lieu de spectacle (Drones Club) • Bureaux d'emploi Québec • Librairie du Mile End	• Test de son et spectacle au Centre Phi • Préparation d'une demande de subvention
Gabriel NG	• Amis (soirée chez des amis et salle multifonctionnelle à Saint-Henri) • Amis et fondateurs de son étiquette de disques Fixture Records (Tessa et Conor)	• Résidence • Appartement d'ami (démolition) • Loft de Saint-Henri • Restaurant/café Boris • Studio de pratique à l'heure • Appartement de Tessa et Conor • Terrain de baseball	• Spectacle et party de démolition • Fête au bassin Peel et loft de St-Henri • Travail sur de la musique chez lui • Piano dans le parc • Arrêt au studio de pratique à l'heure • Arrêt chez Conor et Tessa

ANNEXE 8 : LIEUX DE SPECTACLES RECENSÉS À TRAVERS L'OBSERVATION DOCUMENTAIRE

Illustration : Catherine Gingras

Information sur les lieux ouverts et fermés recensée en août 2014