

REFERENCE

Citation

Della Faille, Dimitri (2006) "Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente", Volume ! La revue des musiques populaires, vol. 4, n. 2, pp. 61-73.

RIS (EndNote)

TY - JOUR

AU - Della Faille, Dimitri

PY - 2006

TI - Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente

JO - Volume ! La revue des musiques populaires

SP - 61

EP - 73

VL - 4

IS - 2

ER -

Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente

par

Dimitri DELLA FAILLE

Université du Québec, Montréal

Résumé : Cet article présente l'étude de deux scènes musicales dites émergentes à Montréal au Canada. Ce sont la scène musicale électronique minimale et la scène musicale post-rock. Depuis 1998, la musique à Montréal a connu de nombreux changements, des nouveaux styles musicaux ont augmenté la visibilité internationale de la ville. C'est particulièrement vrai pour le groupe de post-rock Godspeed You! Black Emperor et le projet musical de Marc Leclair intitulé Akufen. Puisqu'elles sont relativement nouvelles et qu'elles connaissent une renommée internationale croissante, ces deux scènes sont appelées émergentes. Les deux scènes sont étudiées à partir de quatre dimensions principales qui permettent de mettre en évidence les solidarités, divergences ou conflits. Les dimensions sont esthétiques, territoriales, de valeurs et de langue. L'article met en évidence quelques pistes de réflexion quant à l'origine de rapprochements entre scènes musicales ayant des univers esthétiques différents. L'article émet également quelques hypothèses quant à l'origine de dissensions existant au sein d'une scène partageant une même approche esthétique de la musique tout en évitant une approche micro-historique. L'étude se base sur la connaissance et l'expérience personnelle de l'auteur, une analyse de la littérature journalistique et scientifique, une recherche qualitative par entretiens biographiques ainsi qu'une lecture assistée par ordinateur de 340 chroniques hebdomadaires couvrant l'actualité musicale locale.

Mots-clefs : *communauté artistique — musique électronique — post rock — ville — Montréal.*

« **Le bruit** en provenance de Montréal n'a pas besoin d'amplification. Comme Athens (Géorgie), Seattle et Williamsburg [Brooklyn] avant elle, la ville canadienne française a récemment connu une renaissance musicale » (Perez, 2005). Le bruit dont il est question dans cet article de la fameuse revue *Spin*, c'est la musique émergente, plutôt les scènes émergentes, à Montréal. Que ce soit le hip-hop, le scratch, la dance, le rock et le renouveau punk ou encore le post-rock et l'électronique minimale, toutes ces scènes sont esthétiquement relativement nouvelles, leur popularité et leur visibilité internationale à cru considérablement depuis 1997. Rien ne permet d'ailleurs de penser que ce phénomène s'inversera rapidement. Deux de ces scènes, le post-rock et l'électronique minimale, nous semblent particulièrement se distinguer dans leurs solidarités et leurs divergences et ce à partir de quatre dimensions principales. La dimension qui a trait à des questions esthétiques apparaît très certainement comme la première dimension structurante de la scène musicale émergente à Montréal. Les trois autres dimensions sont respectivement les dimensions territoriales, de valeurs et de langue. Combinées, ces quatre dimensions créent des espaces d'interaction qui peuvent expliquer solidarités, divergences ou conflits dans la musique montréalaise émergente.

Dans cet article, nous traitons ces dimensions à partir de méthodologies hétéroclites, en premier lieu, nous basons notre analyse sur notre connaissance approfondie des deux scènes musicales acquise en tant que membre impliqué de la scène musicale montréalaise. En second lieu, nous commentons notre analyse à partir de la littérature scientifique et journalistique sur le sujet. Ensuite, nous appuyons une partie de notre analyse sur un travail d'enquête basé principalement sur une douzaine d'entretiens biographiques semi-directifs avec des acteurs de la scène indépendante montréalaise effectués entre 1998 et 1999. Ce travail a été présenté sous la forme d'un rapport en 1999 (Coutu *et al.*). Enfin, notre analyse repose également sur notre lecture minutieuse, assistée par ordinateur, de 340 semaines de la chronique *Scène locale* de l'hebdomadaire montréalais gratuit *Voir* entre l'été 1998 et l'été 2005. La chronique de cet hebdomadaire à grand tirage est très populaire auprès de la scène musicale indépendante locale dont elle présente l'actualité.

Dimensions esthétiques

La première scène musicale étudiée, électronique minimale ou encore minimale et expérimentale, est esthétiquement caractérisée par le fait que ses musiciens travaillent principalement à partir

d'ordinateurs et d'équipements électroniques (tels échantillonneurs et synthétiseurs). Bien qu'ils utilisent sensiblement les mêmes techniques matérielles et logicielles que la musique électronique composée pour les pistes de danse (musiques house et techno par exemple), les musiciens de la scène minimale n'ont pas comme visée principale de rendre leur musique publique au travers de lieux de diffusion de musique dansante ou festive (Bogdanov *et al.*, 2001). Les spectacles de musique minimale sont pour la plupart présentés en direct dans le sens où l'artiste présente un travail dont les variations de son et de séquences sont modifiées durant la performance. Contrairement aux disc jockeys, les musiciens en musique minimale travaillent à partir de leur propre matériel ou à partir d'échantillons de sons glanés auprès de différentes sources tels les échantillons d'enregistrements empruntés à d'autres musiciens ou des sons environnementaux captés par le musicien tel le bruit de la ville ou celui de la nature. Dans certains cas, la musique minimale peut apparaître, aux oreilles non initiées, comme une tentative de *déconstruction* du propos musical traditionnellement associé aux musiques savantes, mais dont les implications auprès des compositeurs de musiques populaires sont profondes. Selon nos estimations, cette scène serait représentée à Montréal par environ une vingtaine de projets, individuels pour la plupart, dont la réputation les fait participer à plusieurs événements du circuit international. Ces professionnels ou semi-professionnels de la musique ont en grande majorité sorti un ou plusieurs disque(s) sur des étiquettes européennes ou nord-américaines. Mais les amateurs qui n'ont pas sorti de disque sont sans doute deux à trois fois plus nombreux à présenter au moins deux à trois spectacles par année dans une salle locale.

La seconde scène musicale est esthétiquement caractérisée par sa proche relation avec la musique rock. Elle peut apparaître comme un propos reformulé de cette dernière dont elle partage plutôt la forme traditionnelle par son usage de guitares et de percussions. À cet effet, elle est souvent appelée post-rock (Holm-Hudson, 2001). Bien que le post-rock emprunte ses outils principaux à la musique rock, celle-ci inclut parfois également des sons produits à l'aide d'échantillonneurs et d'ordinateurs, mais ils ne sont alors utilisés comme outils principaux que sur un nombre limité de pièces. Par l'usage de tels outils, la musique post-rock et la musique électronique minimale entretiennent des liens, certes esthétiquement ténus, mais techniquement semblables. Cependant, les instruments de prédilection du post-rock restent la guitare et les percussions. À cet effet, cette musique n'est pas sans rappeler la musique du *Krautrock*, un mouvement musical influent d'expérimentation électronique et acoustique principalement allemand qui commença à la fin des

années 1960 (Manning, 1994). Plusieurs projets de musique post-rock intègrent des instruments à cordes tels le violoncelle ou le luth. Ces instruments donnent alors aux pièces musicales les plus longues un air envoûtant. Un chroniqueur décrit ainsi un disque de *Godspeed You! Black Emperor* (GYBE), un groupe montréalais de première importance pour la scène post-rock : « La musique s'épanouit lentement, elle crée des couches dynamiques de tension qui s'expriment en vagues et en ruptures. » (Jurek, 2002) Certaines performances peuvent en fait ne consister qu'en une seule pièce d'une heure qui contient de multiples variations d'un même thème ou de longues improvisations. La filiation entre le post-rock et la musique progressive est ici des plus évidentes. Contrairement à la musique électronique minimale, la musique post-rock, lorsqu'elle est présentée en concert, a été préalablement composée ou est improvisée par des groupes constitués de plusieurs musiciens. Cette scène musicale regroupe donc tant des musiciens qui pratiquent l'improvisation que d'autres très familiers avec une musique notée. Selon nos estimations, cette scène est représentée à Montréal par une trentaine de projets professionnels ou semi-professionnels, des groupes de trois à quatre membres pour la plupart, dont la réputation les a menés sur les scènes canadiennes et étasuniennes. Contrairement à la scène électronique minimale, ceux qui ont sorti un ou plusieurs disques sur des étiquettes européennes ou nord-américaines sont plus rares. Les groupes qui présentent au moins deux à trois fois par année un spectacle dans une salle locale sont sans doute trois à quatre fois plus nombreux, ceux-ci n'ont pas pour autant sorti plus de disques que projets amateurs en musique électronique minimale.

Nous pensons que pour expliquer l'existence de solidarité et de conflits au sein des scènes musicales émergentes à Montréal, la dimension esthétique constitue un premier niveau d'explication. En fait, la participation à une scène musicale organisée autour de propos esthétiques fait naître des solidarités naturelles. Nous associons à une réflexion sur l'esthétique plusieurs points de vue ayant une portée bien plus large, dépassant uniquement le propos sur l'art ou la culture. À chaque scène sont associées manières de faire, rapports à la technologie et praxis sociales qui selon nous rapprochent entre eux les individus de *ce monde de l'art*, de cet univers de l'action collective responsable de la création, de la réalisation et de la mise en marché de la musique. Cependant, nous constatons que certaines solidarités attendues au sein d'une scène musicale ne génèrent pas de convergences sur le terrain. Nous avons constaté l'existence de plusieurs divergences et conflits. Nous pensons que ces divergences et ces conflits peuvent s'expliquer en partie par les dimensions territoriales de valeur et de culture.

Au-delà des convergences esthétiques, nous avons observé des rapprochements entre les univers d'action collective caractéristiques de chacune des scènes étudiées. En cherchant à mesurer l'impact du succès international des scènes émergentes dans la chronique *Scène locale* de l'hebdomadaire culturel gratuit *Voir*, nous nous sommes concentrés sur les représentations liées aux projets musicaux les plus visibles des deux scènes sur le circuit international, soit *Akufen* (Marc Leclair) et *GBYE*. Force est de constater que les auteurs de cette chronique font allusion en proportions similaires aux deux scènes émergentes. L'on peut donc présumer qu'à l'instar de cette représentation équilibrée dans les colonnes du *Voir*, les comptes-rendus des faits et gestes de ces projets musicaux renvoient auprès d'un public local, mais esthétiquement étranger à ces mêmes scènes, l'image d'un succès international similaire en intensité et en étendue. Cette représentation balancée ne donne-t-elle pas alors l'impression qu'au-delà des divergences esthétiques ces deux scènes sont liées l'une à l'autre, au point qu'un public local qui lui est extérieur les associe? Nous présumons que la représentation conjointe de ces deux succès internationaux simultanés crée un certain nombre d'effets d'association résultant dans une série de solidarités sans égard aux divergences esthétiques. Nous constatons sur le terrain plusieurs associations informelles d'artistes qui dépassent leurs divergences esthétiques. En effet, certains artistes de la scène électronique minimale participent à des événements organisés par des artistes de la scène post-rock. Puisque des deux scènes, la scène post-rock est celle pour laquelle il s'organise le plus d'événements, il est plus courant qu'un projet de musique électronique minimale ouvre la soirée pour un spectacle de musique post-rock. Ces spectacles qui présentent des projets des deux scènes sont plutôt courants. Leur nombre laisse penser qu'il existe entre les deux scènes plusieurs convergences qui dépassent les cadres esthétiques.

Dimensions territoriales

La localisation du territoire associé, en partie, à ces deux scènes, ainsi qu'à certaines de leurs institutions, peut-elle créer des solidarités insoupçonnées? Ces deux scènes qui ont vu leur popularité et leur visibilité internationale apparaître à partir de 1997 ont plusieurs lieux de diffusion et points de vente en commun. Depuis 1997, elles partageaient un même espace urbain avec les musiques rock et punk plus traditionnelles si l'en est, elles utilisaient les mêmes lieux de diffusion et points de vente. Cependant, depuis 2000, les deux scènes émergentes se sont approprié de nouveaux espaces; de nouveaux lieux de diffusion et de vente ont ouvert leurs portes.

Comme cette émergence simultanée est entre autres liée à un développement économique urbain de certains quartiers de Montréal, il n'est pas surprenant qu'outre leur corrélation dans le temps, ces deux phénomènes, soit le développement urbain local et l'émergence de nouvelles scènes musicales, soient imbriqués de manière complexe. Certains lieux de diffusion tels *la Casa del Popolo* (Gravenor & Gravenor, 2003) actif depuis septembre 2000 ou plus récemment encore *la Salle d'attente* ou *Toc Toc* permettent pour la plupart, indistinctement du genre musical, de diffuser gratuitement ou presque des spectacles musicaux et des soirées d'art vidéo ou de *spoken words*. Ces lieux, par l'attrait qu'ils créent auprès des publics divers, redéfinissent constamment les frontières de ces nouveaux quartiers en développement. En fait, un groupe post-rock comme *GYBE* a joué un rôle très important dans le développement du quartier *Mile-End* où s'est installé *la Casa del Popolo* dont les maîtres d'oeuvre sont membres du groupe. La naissance de ces lieux de diffusion participe de manière décisive à la transformation de ce quartier traditionnellement pauvre et multi-ethnique. On assiste ici à un processus de *gentrification* d'un quartier par des artistes qui n'est pas sans rappeler ce qui a été décrit dans de nombreuses villes nord-américaines (Zukin, 1988, 1995; Smith, 1996). Cependant, la situation montréalaise est quelque peu différente. Un quartier tel le *Mile-End* a été adopté par les musiciens non parce que les espaces de répétition reconvertis étaient disponibles, mais plutôt parce qu'il existe de nombreux espaces commerciaux qui permettent d'établir des lieux de socialisation, ensuite parce que moult espaces locatifs à loyer abordable étaient disponibles et également parce que l'engouement pour le *Mile-End* est lié à la communauté anglophone qui y trouve un quartier ouvert à l'anglais comme langue d'usage. Cependant, cette gentrification reste pour l'instant limitée et relativement controversée dans le quartier (Olazabal & Frigault, 2005; Patriquin, 2005). La situation est assez paradoxale puisque les artistes et musiciens résidents du *Mile-End* participent à la fois à la résistance à ce processus de gentrification et à sa propagation. De plus, cette dimension territoriale, à l'origine de plusieurs solidarités insoupçonnées qui transcendent les divergences esthétiques, crée aussi quelques oppositions. Certains projets musicaux, qu'ils produisent de la musique post-rock ou électronique minimale, ont tendance à l'heure actuelle à se distancier et à se différencier de l'image de bohème et de bouillonnement d'une culture alternative liée à un quartier comme le *Mile-End* (Perez, 2005).

Si la quinzaine de lieux de diffusion associés à ces musiques émergentes sont localisés dans un espace plutôt réduit, les disquaires spécialisés ne le sont pas. Ainsi, plusieurs ont ouvert leurs portes depuis 2000, c'est le cas de *CD Esoterik* dans l'ouest de l'île de Montréal, un quartier tradition-

nellement anglophone, ainsi que *Atom Heart* dans l'est, un quartier francophone. L'ouverture de ces deux disquaires est fortement liée à l'émergence des deux scènes. Elles étaient pourtant déjà couvertes de manière très satisfaisante par deux piliers montréalais, Cheap Thrills et l'Oblique qui avaient établi une parité territoriale, culturelle et linguistique respectée par les nouveaux disquaires. Le succès de plusieurs groupes locaux dans les deux scènes émergentes a eu également comme effet de transformer ces lieux de vente associés à la musique rock, punk ou jazz. Ceux-ci ont tendance à couvrir l'ensemble de la production locale des deux scènes musicales au-delà de leur sélection habituelle. Ainsi, le placement des disques chez les disquaires spécialisés auprès de l'un ou de l'autre public (qui, toutefois, ne couvrent que partiellement les productions nationales et internationales de la scène à laquelle ils ne sont pas associés) laisse penser que les deux scènes partagent des valeurs et des institutions communes. Cependant, aucun disquaire n'a encore réussi à créer un intérêt égal pour les deux scènes auprès des publics de son territoire. Il faut en effet préciser que la dimension territoriale des scènes émergentes est associée à un discours communautaire, même si cette orientation n'est pas partagée par tous. La tendance à la spécialisation esthétique et fonctionnelle d'un quartier dont l'activité artistique caractérise principalement son nouveau développement, est en effet critiquée par certains projets ou groupes qui ne cherchent nullement à participer à une vie communautaire associée à un quartier en particulier. En ce sens, la dimension territoriale peut expliquer en partie les divergences entre des projets appartenant pourtant à une même esthétique musicale.

L'omniprésence de ces musiques émergentes sur le terrain, par l'affichage, l'usage de magasins de quartier à des fins de distribution et par l'organisation de campagnes de solidarité locale, contribue également à renforcer les liens que crée la dimension territoriale. Cependant, dans notre analyse de l'hebdomadaire *Voir*, les dimensions liées au territoire (les lexèmes *quartier*, *rue*, *boulevard*, etc.) sont apparues comme étant de moins en moins pertinentes. L'on peut se demander si ce n'est pas justement parce que la scène rock francophone, dans son appropriation des scènes émergentes, ne participe pas à ces dimensions territoriales qui sont surtout le fait de la scène anglophone? En effet, il nous semble qu'à Montréal, la scène musicale anglophone est très fortement impliquée dans la communauté par le biais d'activités sociales et culturelles qu'elle organise ou dont elle en fait la promotion. La scène musicale post-rock, caractérisée par le dynamisme de sa praxis sociale, son implication sociale au nom de causes globales et locales, est principalement anglophone ou anglophile.

Alors que nous avons montré que les salles du territoire associées aux deux scènes émergentes sont relativement déspecialisées dans leur programmation, les quelques festivals présentant cette musique (*Mutek, MEG, Elektra, Pop Montréal*, etc.) sont par contre plutôt spécialisés. Seuls quelques festivals, pour la plupart plus petits en taille, semblent déroger à cette règle. Nous pensons qu'une nouvelle tendance à spécialiser les lieux de diffusion autour d'une esthétique et une homogénéisation croissante du public résultera à terme d'un ralentissement, voire d'une perte, de cette solidarité. Bien qu'elles partagent encore pleinement ces nouveaux espaces urbains, leurs publics semblent maintenant de plus en plus spécialisés. Nous pensons que cette tendance à la spécialisation du public pourra également avoir un effet à moyen terme sur les lieux de diffusion et de vente qui renforceront leur caractère spécifique orienté non plus vers l'ensemble de la communauté liée au territoire, mais à celle qui partage l'esthétique associée à l'une ou l'autre scène ainsi qu'à ses valeurs.

Dimensions de valeurs

Dans notre rapport de 1999 (Coutu *et al.*) nous avons montré que le discours des musiciens quant à leurs trajectoires et carrières pouvait se représenter en deux axes. Sur le premier axe, nous avons classé les propos sur les buts et rôles de la musique, sur le second axe, nous avons placé les individus en fonction de leur représentation du rôle de la communauté musicale, des institutions officielles ainsi que de leur propre rôle dans leur trajectoire. La recherche concluait en montrant que les positions des musiciens sur le champ créé par les deux axes, transcendaient les différences d'esthétiques. Cette recherche s'est effectuée auprès d'acteurs de la musique montréalaise qui n'étaient pas alors associés aux deux scènes émergentes. Mais nous postulons qu'outre les dimensions esthétiques et territoriales, les orientations et les préférences des acteurs de ces scènes émergentes constituent à la fois des points de rapprochement et de tensions. En effet, il nous semble que les acteurs des scènes musicales montréalaises émergentes partagent entre eux des désirs et des idéaux collectifs qui les distinguent dans certains cas bien plus que leurs esthétiques ou leurs territoires.

Alors que le modèle économique de rentabilité de la musique, lorsqu'il est basé principalement sur les ventes de disques, est actuellement compromis, les musiciens ayant le plus d'ancienneté sont appelés à effectuer de nouveaux choix, à envisager de nouvelles trajectoires. Pour les musiciens qui entrent actuellement dans une carrière professionnelle ou en amateur, les choix sont différents.

L'on peut penser que les origines diverses des musiciens sont constitutives de solidarité naturelle et de divergences. Certains musiciens proviennent du milieu universitaire et apportent leurs manières de faire et leurs objectifs de carrière, d'autres en provenance de l'extérieur du Québec, attirés par les bas loyers de Montréal tentent simplement de vivre la bohème. Ainsi, plusieurs musiciens en provenance d'autres provinces canadiennes, des États-Unis ou d'ailleurs dans le monde indiquent que la possibilité de vivre de la musique a été décisive dans leur choix de déménager à Montréal. D'autres également s'appuient sur l'abondant marché de l'emploi culturel montréalais du théâtre, du cinéma, de la télévision ainsi que du multimédia (Singh, 2001) pour associer carrières improvisées et goût pour le travail dans un contexte culturel. Il nous est apparu que les musiciens de la scène minimale qui cherchent à obtenir de l'aide des conseils des arts (Canada, Québec et Montréal) sont bien plus nombreux que ceux de la scène post-rock. Cette tendance est également vraie pour les festivals en musique électronique. Ne serait-ce pas parce que ces musiciens sont plus traditionnellement associés à une musique académique, à ses manières de faire, son rapport à la technologie et à se réflexion sur la praxis sociale? En effet, les musiciens de la scène minimale semblent s'être approprié les expérimentations plus académiques issues des laboratoires de recherche publics et universitaires, mais ceux-ci ne sont pas inscrits dans les mêmes impératifs de production et de recherche que le sont les institutions plus académiques. Au contraire, la production de musique électronique minimale est orientée vers des objectifs plus individualistes de carrière ou de notoriété personnelle à court et à moyen terme. Cependant, il existe des divergences transversales à l'esthétique comme ce qui est exprimé dans l'extrait suivant d'un entretien avec un musicien en musique électronique :

Ce qui est plus difficile pour moi d'aller chercher ce genre de subventions là, c'est justement que moi je ne suis pas reconnu au niveau académique. J'ai pas été à l'école là-dedans. Concrètement, je ne suis pas musicien. Euh, la vente des albums ne subventionne pas, ne s'auto-subventionne pas. Ces gens là [les subventionnés] pour vivre, vont avoir des subventions et oui c'est vrai, on a comme pas le choix. Comme moi j'en vis pas, j'en vis pas du tout. Je suis obligé de travailler. Je pense qu'ici c'est à peu près la seule façon d'en vivre là. (Coutu *et al.*, 1999)

Cet extrait rend compte d'un discours faisant la part des choses entre un art intégré qui répond, dans une certaine mesure, plutôt bien aux exigences des systèmes économiques et politiques et de l'autre, un art à la marge qui développe, sans autre soutien que ses propres ressources et sa capacité d'auto-financement, un *outsider art*. En ce sens, les valeurs constituent une donnée contribuant à expliquer les divergences à l'intérieur d'un univers esthétique envisagé globalement comme unifié.

Certaines organisations, certains projets et groupes se positionnent en fonction de leur possibilité d'aller chercher un public ou des subventions gouvernementales afin de réaliser spectacles et disques. Bien que nous ayons constaté au sein de la scène électronique minimale la présence de plusieurs conflits organisés autour d'enjeux de compétition, la position de valeur constitue également une dimension de distance croissante entre les intervenants d'une même scène. L'accès à certains financements privés et publics renforce l'idée qu'il constitue un modèle de valeur durable pour certains intervenants. Et donc, bien que les conflits de compétition soient un facteur de distanciation, le renforcement des valeurs en est également un, comme en témoigne l'extrait cité plus haut.

Comme les valeurs sont profondément associées aux manières de faire et à la praxis sociale, il est pertinent d'étudier l'univers de la représentation et de la production textuelle. L'apparition en masse du terme *post-rock* dans les colonnes de la chronique *Scène locale* du *Voir* est statistiquement corrélée à partir du printemps 2003, par un changement de vocabulaire qui peut être associé à une dimension de valeurs que l'on peut présumer en partie commune à la scène post-rock. En effet, les termes *chansons* et *chanteurs* font maintenant place à ceux de *compositions* et *artistes*. Ces termes sont, pour nous, la traduction lexicale d'un changement de valeur qui s'opère au sein de la scène musicale montréalaise. La musique post-rock apporte au rock montréalais une nouvelle dimension et des référents artistiques. Il est également intéressant de mentionner que même si le *Do It Yourself* (*DIY*) semble avoir disparu du discours de la scène indépendante, elle s'affirme plus indépendante que jamais; le terme *indépendant* est depuis 2003 beaucoup plus présent qu'il l'était depuis 1998. Également de l'ordre des valeurs de solidarité, le vocabulaire lié à l'union est proportionnellement deux fois plus présent dans les colonnes de *Scène locale* depuis 2002. Le thème de la différence disparaît progressivement, celui de la collaboration est croissant et ce de manière claire depuis l'hiver 2003. Nous pensons que l'émergence de la scène post-rock et de la propagation de ses valeurs a eu comme effet de pacifier les rapports entre les différentes communautés esthétiques et ainsi de créer des liens qui n'apparaissent pas nécessairement *a priori*. Le succès de la scène post-rock à Montréal est également à l'image de relations linguistiques et communautaires pacifiées entre les artistes anglophones et francophones.

Dimensions linguistiques et culturelles

Nous avons déjà traité de la dimension linguistique de la solidarité et de la divergence au sein des scènes musicales montréalaises émergentes (Della Faille, 2005). Dans cet article, nous montrions la structuration existante autour d'une histoire que nous avons établie comme étant partiellement mythique, celle des anglophones fuyant en masse dans les années 1960 une province au bord de l'autodétermination, dirigée par un gouvernement francophone qui leur était hostile. Même si la réalité démographique n'est pas à la hauteur de l'histoire mythique, il reste que les anglophones ont connu à Montréal une marginalisation culturelle. Les rapports linguistiques entre communautés francophones et anglophones sont actuellement bien plus pacifiés qu'ils ne l'étaient jusqu'à il y a dix ans à peine. Les anglophones prennent en musique une place qu'ils avaient laissée. C'est peut-être cette place particulière que s'offrent les anglophones à Montréal qui crée un intérêt international. Anglophiles et francophiles sont associés dans un doux mélange qui crée malgré tout une certaine *commodification* de l'identité montréalaise et en particulier du fait francophone en Amérique du Nord. Ce dernier est devenu pratiquement une marque de commerce montréalaise auprès des anglophones ou des groupes à appartenance culturelle multiple.

La représentation des musiciens anglophones dans les colonnes de la chronique *Scène locale* peut être divisée en trois périodes. La première, qui commence en 1998 et finit durant l'été 2000, évoque les anglophones comme *isolés dans leurs efforts de contact*. Le *Voir* constate qu'ils sont occultés par le succès des francophones. L'hebdomadaire décrit les musiciens anglophones comme *un marché local ayant un potentiel de développement*. La deuxième période, qui commence durant l'automne 2000 et qui durera jusqu'à la fin de l'année 2002, voit les anglophones sous un autre angle. L'on parle alors de *traduction* et de *barrières qui peuvent être franchies*. L'on évoque aussi les musiciens anglophones francophiles et l'on commente leur accent. Durant cette période, l'hebdomadaire parle des deux communautés comme étant *fusionnables*. La troisième période, qui commence avec l'année 2003 et qui perdure encore, parle de *coup de foudre*, de *ralliement*, de *fréquentation*, d'*attirance des anglophones extérieurs à Montréal*. Le *Voir* évoque aussi des nombreux francophones intégrés à la scène anglophone. Cette dernière période ne consacre-t-elle donc pas la reconnaissance par l'hebdomadaire francophone d'une scène anglophone ayant des liens forts avec la communauté francophone? Ainsi, tant la scène post-rock que la scène électronique minimale dépassent les oppositions classiques d'appartenance à une communauté linguistique en présentant à un public mélangé des projets d'artistes provenant des deux communautés linguistiques. Cependant, la dimension

linguistique ne fait pas qu'expliquer des convergences, elle explique également des divergences également insoupçonnées. En effet, comme ces deux scènes musicales sont en partie structurées autour de scènes qui préexistaient, elles reproduisent ainsi ces divergences linguistiques. Le pouvoir structurant de la dimension linguistique dans la scène musicale montréalaise est important, mais il n'affecte qu'en partie ces scènes émergentes. Bien qu'elles soient d'émergence plutôt récente, ces scènes sont composées de nombreux acteurs qui proviennent des États-Unis et d'Europe. Ils n'ont pas de ce fait pleinement conscience de leur participation à la reproduction de ces divergences. Certains événements proposant des spectacles esthétiquement proches sont en effet fréquentés par une communauté plutôt qu'une autre. La promotion, le choix des lieux de pré-vente des billets et dans une certaine mesure, le lieu de présentation, étant substantiellement liés à l'une ou l'autre des communautés linguistiques.

Le présent article avait pour objectif de donner aux théoriciens et praticiens, à partir de matériaux contextuels, des outils plus systématiques pour l'étude de phénomènes musicaux, en particulier dans le cadre d'approches comparatives. Ce travail montre que, parmi différentes dimensions, certaines jouent un rôle plus important que d'autres dans la structuration des scènes montréalaises émergentes. Ainsi, l'âge, le sexe, la sexualité des acteurs paraissent nettement moins importantes pour comprendre la construction de solidarités ou de conflits, que les dimensions esthétiques, territoriales, de valeurs ou de culture. Toutefois, dans le cadre d'une analyse sociologique transversale, il est difficile de saisir les déterminants historiques des phénomènes observés, comme par exemple le rôle des scènes préexistantes sur lesquelles se sont greffées les scènes émergentes.

Bibliographie

Électrosos Electrosounds, Parachute, 2002, 107.

BOGDANOV V., WOODSTRA C., ERLEWINE S. T. et BUSH J. (dir.) (2001), *Electronica. The Definitive usic Guide to Electronic Music*, All Media Guide, Ann Arbor, Michigan.

CARPENTER L. (2002), « Kicking it Homestyle », *Mirror*, février.

COUTU B., DELLA FAILLE D., LALANDE S. & PRESNE A.-M. (1999), *Labels et la bête. Stratégies de production de musiques indépendantes*, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal.

- DELLA FAILLE D. (2005), « Making, Selling and Broadcasting Noise in Montréal: Conflicts and Alliances Around Music in a Mutating City », de Valck M., *Sound and the Moving Image. Sound Technologies and Cultural Change*, Amsterdam School for Cultural Analysis.
- GRAVENOR K. & GRAVENOR J. D. (2003), *Montreal: The Unknown City*, Arsenal Pulp Press, Vancouver.
- HOLM-HUDSON K. (dir.) (2001), *Progressive Rock Reconsidered*, Garland Science, Londres.
- JUREK T. (2002), <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:64j20r1ay48v> [01-06-2005].
- KEENAN D. (1998), « Godspeed You Black Emperor! Back from Infinity », *Wire*, septembre.
- MANNING P. (1994), *Electronic and Computer Music*, Oxford University Press, Oxford.
- OLAZABAL I. & FRIGAULT L.-R. (2005), « La fête de la Saint-Jean-Baptiste dans le quartier du Mile-End de Montréal », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 16 (2).
- PATRIQUIN M. (2005), « Go Away. An Open Letter to Fad-Seekers Everywhere », *Maisonneuve*, 15.
- PEREZ R. (2005), « The Next Big Scene », *Spin*, février.
- SINGH V. (2001), *Contribution économique de la culture au Canada — une perspective provinciale*, Statistiques Canada, Ottawa.
- SKEGG M. (2002), « The Montréal Thing », *Wallpaper**, octobre.
- SMITH N. (1996), *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, Londres, 1996.
- STAHL G. (2001), « Tracing Out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montréal », *Public: Cities | Scenes*, 22/23.
- VAN VEEN T. C. (2003), *Canadian Electronic Music Directory (2003-2004)*, Ed. AE, Montréal.
- ZOLBERG V. & CHERBO J. (1997), *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZUKIN S. (1988), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Radius Ed., Londres.
- (1995), *The Cultures of Cities*, Blackwell Ed., Londres.

Dimitri DELLA FAILLE est chargé de cours en sociologie à l'université du Québec, Montréal.
dimitridf@yahoo.com
