VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

La scène punk montréalaise

Processus de différenciation et métissage en concert

The Montreal Punk Scene. Differentiation and Hybridization Processes during Concerts

Martin Lussier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/369>

DOI : 10.4000/volume.369

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 221-236

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Martin Lussier, « La scène punk montréalaise », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 19 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/369> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.369>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

La scène punk montréalaise

Processus de différenciation et métissage en concert

par

Martin Lussier

Université de Montréal

Résumé : Cet article est consacré à l'un des moments clés de la scène punk, le concert, et à ce qui se déroule à l'intérieur des murs des salles de spectacle la peuplant. Une attention toute particulière est portée à la façon dont les concerts installent le punk en tant que scène, avec ses lignes de fractures et ses forces métissantes. Le punk, installé en tant que scène, nous apparaît comme un lieu où se croisent à la fois des tendances à diviser des ensembles, à circonscrire certains mondes d'acteurs, et d'autres à rassembler des éléments en apparence hétérogènes sous une même bannière. La scène punk montréalaise y est vue comme la production de pratiques de toutes sortes, faisant de cette réalité installée une performance toujours en cours, un *faire*.

Mots clés : *Punk — Scène — Communauté — Concert — Montréal*

Les premières secondes du disque reconnu comme emblématique du mouvement punk, « Never Mind the Bollocks » des Sex Pistols (1977), sont marquées par les bruits d'une foule en liesse. Il est possible d'y déceler le son des mains de centaines de personnes frappant la mesure, celui de la batterie qui appuie leur mouvement et les accords rauques de la guitare qui viennent les engloutir dans un raz-de-marée grinçant. Nous sommes conviés à reconnaître dans ces quelques secondes l'importance du concert pour le groupe culte britannique et ses fans. Il est un moment particulier dans le processus de la musique populaire et surtout dans la tradition rock où les artistes établissent des racines solides à leur carrière grâce aux performances *live* dans les clubs ou les pubs (Frith, 1988). Bien que confronté à un modèle de carrière de plus en plus prépondérant où la tige du succès prend par le milieu de la promotion et des vidéo-clips, la « rockroot » demeure importante : « [...] club and pub venues [are] important for establishing new trends and their associated groups [...] » (Shuker, 1994 : 202). Quelques études se sont intéressées aux concerts de musique heavy metal (Weinstein, 1991), symphoniques (Small, 1987), folk (Taylor, 2007) ou zouk (Guilbault, 1993), pour n'en donner que quelques exemples. Malgré l'éclectisme de ces recherches, leur nombre demeure restreint, faisant du concert un phénomène resté quelque peu en marge des études sur la musique et la culture populaires. En revanche, le concert est l'étalon sur lequel les jugements de la qualité d'un disque punk sont fondés (Shumway, 1999). Le rôle capital que jouent les concerts pour le mouvement punk de San Francisco a été mis en lumière par James Lull (1987) : ils en sont le cœur et l'âme. Dans son étude, Lull démontrait qu'il s'agissait de l'un des piliers : « Punk records, tapes and especially the live shows are central to the movement [...]. » (Lull, 1987 : 235) Le monde punk de Montréal ne fait pas exception et place le concert sur un piédestal parmi les acteurs et les événements les plus importants.

Cet article est consacré à ce qui se déroule à l'intérieur des murs des salles de concerts peuplant la scène punk de Montréal. Il est basé sur une recherche ethnographique calquée sur la vision souple proposée par Martyn Hammersley et Paul Atkinson (1995) :

« The ethnographer participates, overtly or covertly, in people's daily lives for an extended period of time, watching what happens, listening to what is said, asking questions; in fact collecting whatever data are available to throw light on the issues with which he or she is concerned. » (Hammersley & Atkinson, 1995 : 1)

Cette façon de voir l'ethnographie nous a permis, entre autres, de rassembler, à l'intérieur de la même recherche, discussions informelles, notes d'observation sur le terrain, phonogrammes, tracts de concerts,

documents officiels, écrits émanant de divers médias, etc. À cela vient se greffer notre connaissance approfondie de la scène punk montréalaise acquise en tant que batteur d'un de ses groupes phares entre les années 1992 et 2002. N'offrant qu'une vision partielle de la complexité des concerts, cette recherche vise à offrir des pistes pour comprendre la production du punk lors de ceux-ci. À l'image des travaux d'Antoine Hennion (1993) sur la musique et le solfège, nous abordons le punk comme une réalité en installation, à laquelle participe une panoplie de médiations. Dans le cadre de cet article, c'est le concept de scène emprunté à Will Straw (1991) qui nous sert de tremplin et nous guide dans l'analyse de concerts et dans la compréhension de ce qui y est produit. À la place d'un tout fixe et homogène, ce concept met en avant les processus de différenciation et de métissage qui ont lieu à l'intérieur des pratiques associées à la musique. La scène punk montréalaise est convoquée à titre de cas particulier permettant d'explorer les possibilités qu'offre ce concept pour l'ethnographie.

La scène

Le terme *scène* est souvent employé pour référer à toutes sortes de pratiques, lieux et sons, liés de près ou de loin les uns aux autres : « The term 'scene' is commonly and loosely used by musicians and music fans, music writers and researchers to refer to a group of people who have something in common, such as a shared musical activity or taste. » (Cohen, 1999 : 239) Suivant la proposition de Barry Shank (1988), Will Straw (1991) propose de distinguer conceptuellement la scène de la communauté musicale. Il voit dans la première notion « [...] that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization » (Straw, 1991 : 373). Il compare à cette vision d'un espace culturel post-moderne, l'idée d'une communauté musicale enracinée géographiquement et historiquement, particulièrement stable, soulignant l'importance de l'héritage de classiques ainsi que du lien entre les pratiques musicales contemporaines et celles du passé. Non pas que nous désirions désigner le punk produit dans les concerts montréalais comme se rapprochant de la scène ou de la communauté. Nous désirons plutôt utiliser l'idée de la communauté comme une force tendant à localiser les pratiques musicales dans un espace géographiquement situé ou à l'intérieur d'une tradition bien ancrée. En ce sens, la communauté est cette force traçant les lignes de fractures entre des pratiques musicales. Par exemple, nous voyons les notions de genre, de style et de sous-culture souvent associées au punk (entre autres, voir Hebdige, 1979 ; Laing,

1985) comme des contraintes liées à la force de la communauté tendant à réaffirmer des lignes de fractures, qu'elles soient d'ordre géographiques, sociales ou musicales. *A contrario*, nous voyons la scène comme un acteur de métissage tendant à faire éclater les frontières, à transcender le local. Ces deux forces agissent en même temps, sur les mêmes espaces culturels : la scène devient le concept générique pointant vers un enchevêtrement de forces conduisant à creuser des fossés autour du punk et d'autres à les combler. S'y entrecroisent des lignes consolidant les distinctions entre les genres ou les groupes de personnes, et d'autres œuvrant à faire sauter les barrières.

Un exemple de la première forme de lignes de forces — la réaffirmation des lignes de fractures — est tiré d'une ethnographie par Alan O'Connor de scènes punks situées à Washington DC, Austin (Texas), Mexico et Toronto. Il y propose d'utiliser la vision que les punks ont du terme scène : « When punks use the term 'scene' they mean the active creation of infrastructure to support punk bands and other forms of creative activity. » (O'Connor, 2002 : 226) La scène est ici associée à la production de la « localité », par opposition à la « globalisation ». Elle participe à créer des infrastructures et des pratiques qui, selon O'Connor, permettent de tracer des frontières et de voir des différences considérables entre les scènes (voir aussi Straw, 2005). La deuxième forme de lignes de forces — l'explosion des frontières — peut être illustrée par un exemple tiré des travaux de Barry Shank (1994) sur la scène musicale à Austin (Texas). Shank y décrit une anecdote concernant un concert donné à Austin par les Sex Pistols et la façon dont il a marqué les pratiques musicales de la scène locale. Comme le fait également remarquer Sara Cohen (1999), suite à cet événement, une nouvelle forme de concerts fit ses débuts dont le bruit et la provocation étaient à l'évidence inspirés du groupe britannique. Les frontières géographiques sont ici amenuisées et des pratiques musicales associées à la ville de Londres traversent et fertilisent celles d'Austin. La scène devient une toile tissée plus largement que ce que les frontières de la sous-culture et du genre laisseraient présager.

Ce que souligne l'approche prônée entre autres par Straw, c'est d'éviter la simplification de la scène à une sous-culture ou un genre et d'accepter les contradictions et toute la complexité des réalités qui l'habitent et y cohabitent (pour une critique, voir Hesmondhalgh, 2005). La scène devient un espace culturel métissé¹, une combinaison de l'héritage des sous-cultures et des genres, non

1. C'est à Jesús Martín-Barbero (1993) que nous prenons ce concept — le métissage (*mestizaje*) — qui met en évidence le travail constant de réarticulation d'éléments hétérogènes entre eux. Selon lui, le métissage est la condition dans laquelle se retrouve la culture latino-américaine. La culture vue comme un espace de métissage permet

plus localisés, mais plutôt s'inscrivant dans un entrecroisement de flux la traversant, de *scapes* pour reprendre le terme d'Arjun Appadurai (2001), et de forces en émanant. À l'instar de certains auteurs qui proposent de croiser les deux notions de scène et de communauté (entre autres : Grenier & Morrison, 1995), nous considérons que le punk montréalais peut être compris en superposant les deux tendances. Suivant ces deux axes d'analyse, nous nous attardons dans le reste de cet article à décrire le punk produit à l'intérieur des murs des salles de concerts montréalaises comme une scène où se croisent, d'une part, des lignes de fractures tendant à localiser les pratiques par l'établissement de frontières, et d'autre part, des vecteurs de transgression de celles-ci décloisonnant l'espace culturel et en reconnaissant le caractère métissé. Nous désirons par le fait même souligner les processus permettant de désenclaver le « local » qui, avec la transnationalisation des industries culturelles (Hesmondhalgh, 2002) et l'accélération de l'internationalisation de la circulation des produits musicaux (Lipsitz, 1994), a souvent été décrit comme un lieu de résistance à l'homogénéisation et l'impérialisme culturel (Negus, 1996). Nous considérons que ce concept permet de comprendre le « sense of place » du punk montréalais, ou sa signification par rapport à d'autres localités :

« The uniqueness of a place, or a locality, in other words is constructed out of particular interactions and mutual articulations of social relations, social processes, experiences and understandings, in a situation of co-presence, but where a large proportion of those relations, experiences and understandings are actually constructed on a far larger scale than what we happen to define for that moment as the place itself, whether that be a street, a region or even a continent. » (Massey, 1993 : 66)

À la suite de Doreen Massey et des analyses héritées du renouveau de la géographie, notre proposition est que ces processus de différenciation liés aux concerts permettant de produire la scène punk montréalaise sont inscrits dans d'autres faisant sauter les frontières et venant brouiller la relation

de célébrer « l'instable » et la façon dont les éléments s'entrelacent. Typiquement associé à l'Amérique Latine et aux Caraïbes, le métissage est régulièrement appelé à la barre afin de traiter des sociétés qui émergent de la rencontre entre les conquérants espagnols et les peuples autochtones du Nouveau Monde. Dans ce contexte, Martín-Barbero en propose une définition : « [...] the new combinations and syntheses—the *mestizajes*—that reveal not just the racial mixture that we come from but the interweaving of modernity and the residues of various cultural periods, the mixture of social structures and sentiments [...] the memories and images that blend together [...] the rural with the urban, the folkloric with popular culture, and the popular with mass culture » (Martín-Barbero, 1993, p. 2). Pour Martín-Barbero, prendre en compte ce métissage, c'est proposer une vision où la contradiction n'est plus prise comme une barrière, mais plutôt le « [...] *mestizaje* in the sense of continuities in discontinuity and reconciliation between rhythms of life that are mutually exclusive » (Martín-Barbero, 1993 : 188).

local-global. Il est l'actualisation d'une analyse tendant à décrire la scène punk comme marquée par « a global sense of place » (Massey, 1994).

Mise en scène et lignes de fractures

Des lignes de fractures tendant à localiser les pratiques musicales à l'intérieur des concerts punks, il y en a de multiples. Se réclamant de la tradition DIY (*do it yourself*), la scène punk montréalaise met de l'avant une ligne de fracture d'avec le réseau *mainstream*. C'est à travers l'organisation des concerts que cette différence tend à se faire valoir : contrairement aux boîtes de production de concerts associés à la pop, les concerts punks sont produits par des individus. Bien que ceux-ci se donnent souvent un pseudonyme ressemblant à une compagnie de production — par exemple, Underworld Productions, Wasteland Production, Masturbation Troops, Street Culture — il n'existe pas de coquille administrative ou légale permettant de détacher l'organisation de ses assises DIY et de la personne l'ayant créée. Ce phénomène DIY est souligné, entre autres, par des remerciements récurrents aux organisateurs des concerts par les groupes s'y produisant. Les « Merci à ... d'avoir organisé le show! » sont courants et traduisent un sens de la complicité entre les membres de la scène qui trace une frontière entre nous (la scène punk) et eux (les autres). Comme le soulignait Martin — fondateur de l'étiquette de disques Sick & Twisted et producteur de spectacles à ses heures — lorsque je l'ai rencontré, l'organisation de concerts de la scène punk met également en jeu une autre forme d'expression de la complicité entre les différents acteurs impliqués :

« En allant faire des shows à l'extérieur, tu connais d'autres mondes, tu connais d'autres bands. Les autres bands te disent 'Hey, j'aimerais ça venir jouer à Montréal'. [Je leur réponds :] 'OK, quand je vais organiser de quoi, bientôt, je t'appelle'. Tu organises un show : pogne un band de Montréal, pogne un band de Trois-Rivières, tu les fais descendre. Tu t'échanges de même, tu te mets à connaître de plus en plus de monde... »

La ligne de fracture entre le réseau de concerts *mainstream* et celui de la scène punk est ici soulignée par Martin pour qui un concert permet de mettre en relation des *bands* et de faire naître des alliances, des rapports étroits, un sentiment de communauté. La scène punk trace ainsi des frontières entre elle et d'autres espaces culturels à travers l'organisation même des concerts : désirant exposer des rapports amicaux plutôt que d'affaires, la scène punk tend à se localiser autour d'un noyau, plus ou moins imposant, de personnes liées par une relation de complicité.

Mais ce noyau, faisant de la scène punk une communauté tissée serrée, n'est pas seul à la placer dans un espace clôturé. Le poids de la tradition associée au punk fait également partie des forces génératrices de fractures. La référence au graphisme des premiers disques et tracts de la scène punk britannique dans les tracts distribués lors des concerts est évidente. À la Figure 1 par exemple, les noms des groupes qui se produiront lors de la soirée sont écrits à l'aide de lettres découpées dans des

Figure 1. – Tract d'un concert

quotidiens ou des magazines, tout comme sur la pochette de l'album mythique « Never Mind the Bollocks » des Sex Pistols.

Le graphisme de certains tracts de la scène punk lie celle-ci, dans ses pratiques contemporaines et localisées, aux mythiques groupes britanniques auxquels a été collé la responsabilité du lancement de cette esthétique. Par exemple, déjà en 1979 Dick Hebdige traçait un lien d'homologie entre certains détails graphiques et le style punk :

« Even the graphics and typography used on record covers and fanzines were homologous with punk's subterranean and anarchic style. The two typographic models were graffiti which was translated into a flowing 'spray can' script, and the ransom note in which individual letters cut up from a variety of sources (newspapers, etc.) in different type faces were pasted together to form an anonymous message. » (Hebdige, 1979 : 112)

La scène punk, laissant une forte place à la tradition dans le graphisme

de ses tracts de concerts, permet à des espaces-temps distincts de cohabiter. Inscrits sur le même bout de papier, des groupes d'aujourd'hui-à-Montréal voisinent un graphisme associé à la vague punk londonienne de 1976. Traçant une frontière le long de l'origine reconnue des concerts de la scène punk, les tracts semblent promouvoir une fracture entre le punk « authentique » et les autres formes de pratiques musicales.

Les murs mêmes de la salle de concert semblent faire écho à ce rappel du graphisme associé à l'âge d'or du punk par les tracts. Par exemple, les murs des salles de concert visitées, peints majoritairement de couleur sombre, sont prétextes à toutes sortes de formes d'expression : des graffitis aux autocollants de groupes en passant par les affiches et les peintures, toutes les formes semblent s'y retrouver. L'appel à la tradition, à une origine faisant de la scène punk quelque chose dont nous pourrions reconstruire la genèse, devient partie prenante non seulement de l'organisation des concerts et des tracts en découlant, mais aussi de la salle où ils s'y dérouleront en tant que telle. Tendant à localiser la scène punk, non pas dans un lieu géographiquement situé, mais plutôt dans une tradition pouvant être facilement circonscrite, ils l'inscrivent dans une suite d'événements, de personnages, de mythes et de scandales, la distinguant d'autres scènes montréalaises. Reconnaître la cause de cette frontière entre autres dans ces deux objets, le tract et la salle, c'est en souligner la participation dans l'édification de la scène punk.

Ce n'est pas seulement face aux autres pratiques musicales que la scène punk se positionne à travers ses concerts : elle est également elle-même traversée par une panoplie de vecteurs de fractures, de lignes de division. Elle est parcourue par des fissures mises en jeu par des sous-genres musicaux précis : emo, hardcore, old-school, new-school, etc. Comme l'exprimait Martin lorsque que je l'ai rencontré : « C'est pas pareil. [...] Je ne sais pas, il y a comme un autre réseau qui doit être parallèle au nôtre [le réseau drunk-punk]. » Mais la ligne qui apparaît comme la plus importante, est la séparation assez largement reconnue entre l'univers musical d'un Montréal anglophone et celui d'un Montréal francophone (voir aussi Della Faille, 2005). Cette frontière nous est apparue clairement dans le cadre de cette recherche à l'intérieur des concerts. À chaque concert se voyaient autour de nous des visages que nous reconnaissions pour les avoir déjà croisés, vus ou simplement entrevus, dans d'autres soirées. Deux ensembles de personnes semblaient ainsi se découper : d'un côté une scène punk anglophone peuplée, du moins dans ses concerts, de « citoyens » anglophones, et une scène punk francophone où la langue utilisée dans les discussions pendant les concerts — à défaut

d'être celle utilisée dans les paroles des chansons — était celle de Molière. Une seule et même scène tendant à se découper d'une masse floue de pratiques musicales l'entourant nous était apparue, au départ, comme homogène. Mais ces processus de différenciation poussant à tracer des lignes, des frontières, ne font pas que circonscrire une scène punk montréalaise, mais également en montrer l'hétérogénéité. D'un côté, un réseau de personnes associé au penchant francophone de la scène punk et de l'autre un tissu social lié à la deuxième « solitude » montréalaise. Le confinement des différentes personnes impliquées en deux réseaux distincts qui ne se rejoignent que très rarement — anglophone et francophone — a trouvé également écho dans des discussions que nous avons eues. Quand nous lui avons demandé ce qu'est le « réseau des bands anglophones », Cynthia, la directrice des services aux membres et communications à la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF) — un organisme voué à la professionnalisation des musiques émergentes — s'est avancée prudemment : « Je ne le connais pas parce que je ne suis pas anglophone et je n'ai pas de lien direct avec ces gens-là. » Encore ici, c'est le social qui est appelé à la barre afin d'expliquer la ligne de fracture : s'il existe deux réseaux (quasi) autonomes, c'est à cause de la société et plus particulièrement de la situation bilingue prévalant dans la métropole québécoise. La ligne de fracture de la scène punk devient un effet de la société, une hétérogénéité tributaire de ce qu'Hennion (1993) qualifiait d'hypothèse sociologisante.

Mise en scène et lignes d'explosion des frontières

Les quelques lignes de fractures que nous venons de souligner, tendant à localiser toujours plus la scène punk montréalaise, travaillent dans le sens d'un confinement des pratiques musicales. Mais ce ne sont pas les seules forces en jeu : au même moment où elles agissent au nom de la localisation, un mouvement contraire semble naître. Au sein des concerts punks, des forces tendant à faire éclater les frontières, à combler les fossés divisant les pratiques musicales en zones délimitées, sont à l'œuvre et semblent métisser la scène punk en en faisant un espace bigarré.

L'une des traces de ce mouvement tendant à ouvrir les barrières et à laisser les scènes se toucher, voir se fertiliser les unes les autres, se retrouve dans l'organisation de concerts où sont mélangés des groupes aux obédiences et provenances diverses. L'organisation des concerts, bien que mettant en relief une relation de complicité et de rapprochement entre les différents groupes impliqués, est l'occasion de tisser une toile de rapports permettant à la scène punk montréalaise de sauter

les frontières. L'un des concerts auxquels nous avons assisté dans le cadre de cette recherche était particulièrement explicite en ce sens. La soirée était annoncée comme l'unique chance d'assister à une prestation d'un groupe, Derozer, provenant d'Italie. Cette soirée mettait également en vedette un groupe montréalais, The Generatorz, et avait lieu au Café Chaos, coopérative de travail et bar punk incontournable de dimension modeste du centre-ville de Montréal. La barrière géographique imposée par le découpage de la planète en pays nous semble ici ébranlée par la rencontre de représentants de la scène punk italienne avec la scène montréalaise. Tissant des alliances de cette façon, le concert punk devient l'occasion d'étendre le réseau de complices, d'allonger les tentacules de la scène et de la placer au carrefour de différentes trajectoires transnationales. Ainsi, à travers le croisement de la localité traduite par la présence d'un groupe montréalais ainsi que par la salle, et du désancrage géographique illustré par la provenance du groupe étranger, le concert permet de voir se combler partiellement les fossés creusés par la géopolitique.

Mais cet exemple est pertinent dans un autre sens : non seulement met-il l'emphase sur la transgression des frontières géographiques vues, dans ce cas-ci, comme celles des États-nations², mais également sur le saut des barrières linguistiques. En effet, trois langues furent utilisées au cours de la même soirée par les groupes présents : l'anglais, le français et l'italien. Se produisant en premier sous les feux de la rampe ce soir-là, le groupe montréalais lançait les unes à la suite des autres, des chansons aux paroles écrites en anglais. Les adresses au public se faisaient cependant sous un autre registre et mettaient de l'avant un français familier, courant au Québec. Du public, des voix s'élevèrent, toujours en français. Définitivement, nous étions à ce moment dans cette zone décrite plus tôt comme la fracture francophone de la scène punk. Pourtant, quelques interventions par la chanteuse de ce groupe se firent en anglais. Un jeu similaire entre différentes façons de s'exprimer prit place avec l'arrivée du groupe provenant d'Italie. Enfilant les chansons aux textes en italien, le groupe entrecoupait ses pièces de commentaires faits en anglais. Ainsi, les deux groupes semblaient partager une alliance double. D'une part, ils mettaient tous deux l'emphase sur la particularité de leur espace d'origine : le groupe montréalais en s'adressant à la foule en français, une caractéristique propre à leur provenance (scène punk francophone), et le groupe italien en chantant dans leur

2. Ce ne sont pas les seules frontières géographiques qui sont transgressées lors des concerts. Bien souvent, ceux-ci permettent à des bands, provenant de villes ou de régions différentes à l'intérieur du même État-nation, de partager la même scène. Ce fût régulièrement le cas dans les concerts sur lesquels nous nous sommes penché dans le cadre de cette recherche. Nous utilisons l'exemple de ce concert car il nous est apparu comme particulièrement explicite.

langue maternelle et nationale. À l'opposé de cet accent mis sur le vernaculaire, la langue propre à la localité, nous pouvons déceler dans ce concert la mise en évidence d'une langue véhiculaire, c'est-à-dire d'une langue servant de point commun entre des communautés ayant des dialectes régionaux différents. L'anglais tient ce rôle et traverse le concert punk en tant que pont lancé par dessus le ravin linguistique. Ainsi, d'une part les deux groupes lient leurs pratiques à une réalité locale et d'autre part, par l'utilisation d'un idiome véhiculaire, la transcendent.

Parlant du rapport qu'il entretient avec les groupes provenant de l'autre côté d'une fracture interne à la scène punk, Martin explique : « C'est que le monde ne connaît pas 'l'autre scène'. C'est pour ça qu'asteur [maintenant], on échange des bands pis que là, [...] en s'échangeant des bands de show en show, on va voir de plus en plus de monde de leur crowd venir dans nos shows et de plus en plus de monde de notre crowd aller à leurs shows [...]. » Selon Martin, plusieurs sous-scènes punks existent. Cherchant à croiser les publics, les pratiques auxquelles fait ici référence Martin ont pour objectif d'aplanir les montagnes les séparant. Si une ligne de fracture pousse des groupes à se regrouper autour de pôles différents — qu'ils soient de sous-genre, de localité, ou de sous-culture, par exemple — une autre force agit pour en défaire les enclaves et en permettre l'inter-fertilisation. Le concert est utilisé afin de mettre en contact les deux pôles. Inter-fertilisation n'est pas ici synonyme de changements des attributs formels de la musique mis de l'avant par l'un ou l'autre des pôles, mais plutôt un croisement entre des personnes qui, sans cette occasion, n'auraient pas été mises en contact. Ainsi, faire exploser les frontières c'est également mélanger les amateurs fidèles des groupes mis en rapport afin de promouvoir le pôle dont ils émanent. Résultat : la possibilité d'un public plus hétérogène, qui se promène d'un côté et de l'autre des fractures internes à la scène punk est favorisée. Le confinement qui semblait être la fatalité vers laquelle se dirigeaient ces sous-scènes peut être mis à l'épreuve. L'organisation des concerts prend ici une teinte d'éclatement et de métissage laissant entrevoir le punk comme une scène locale marquéé par « a global sense of place » (Massey, 1994).

L'X, ou la participation de la salle

Toutes les forces appliquées sur le punk afin de combler les multiples fossés tracés par les lignes de fractures que nous avons présentées jusqu'à maintenant semblent être le fruit de l'intervention du social. L'utilisation de la langue, l'organisation de concerts bigarrés, sont généralement le fait de personnes. Mais le social n'est pas la seule entité à agir sur la scène afin de la transformer et de lui

faire transcender les multiples frontières : les non-humains y participent également. L'espace utilisé devient lui aussi un facteur de transformation de la scène punk. Le constater exige cependant un pas de recul à la fois dans le concert et dans le temps.

L'une des salles de concerts visitées dans le cadre de cette étude, L'X — aujourd'hui fermée — se retrouve à la croisée des chemins entre une force émanant de la Ville de Montréal, et une autre émanant des punks (pour une présentation plus exhaustive, voir Lussier, 2003). En effet, cette salle est utile à d'autres acteurs que les Punks en tant que tel et les concerts qui s'y déroulent ne s'inscrivent pas seulement dans un acte isolé de performance scénique, mais bien dans un projet plus vaste de mise en société du punk. La Ville de Montréal finance cette salle en la considérant comme un outil de gestion des conduites d'individus problématiques permettant d'assurer la sécurité des citoyens par l'éducation et l'intégration sociale des punks (voir Ville de Montréal, 1998). Brisant les frontières entre les marginaux et les personnes « normales » en tentant d'intégrer les premiers aux seconds, la salle de L'X collabore à emplir la crevasse entourant les punks et à les transformer — selon les termes du Maire de la Ville lors des discussions entourant le concept de cette salle, M. Pierre Bourque — en « personnes positives et actives à Montréal » (Pépin, 1996 : A6). D'un autre côté, la salle de L'X est considérée par les punks eux-mêmes comme un outil de diffusion de leur art et de leur mode de vie : c'est un convoyeur à projets (voir L'X, 1998). La conception que les punks ont de L'X connote un intérêt pour la levée des barrières les situant comme des marginaux : par cette salle, ils désirent éduquer, « coloniser » le reste de la ville à leurs intérêts. L'Autre des punks — la Ville de Montréal — devient ce qui est transformé par les pratiques musicales. En ce sens, la scène punk montréalaise ne peut être comprise seulement à l'intérieur de ses pratiques proprement musicales, mais également dans un contexte plus large. Les concerts, bien qu'étant le cœur de la scène punk, la situent au croisement de différents vecteurs lui imposant une tendance vers la mouvance, l'enchevêtrement et le croisement de pratiques de divers ordres : qu'elles soient, par exemple, musicales, sociales ou techniques.

La présentation que nous avons faite jusqu'à maintenant du concert comme un lieu où se rencontrent des lignes de fractures et des forces tendant à les transcender demeure trop statique et partielle pour rendre compte de la richesse de la scène punk. En effet, l'impression d'avoir placé dans deux camps distincts et opposés les différents vecteurs demeure. Ce qui est intéressant, ce n'est pas de tenter d'en faire une catégorisation, mais bien de voir que les mêmes lignes qui font de la salle de L'X une « cause » de la disparition des frontières entourant le punk, semblent également être à l'origine

de l'effet inverse : le confinement de cette scène à une entité fermée et quasi homogène. En effet, au même moment où la Ville de Montréal inclut la salle dans un projet d'intervention sociale plus large, elle découpe les punks comme un problème et tente d'agir sur lui : il y a *un* groupe circonscrit à intégrer au corps social, qu'elle identifie afin de s'adapter et d'être plus efficace. Les punks participent également à cette tendance à la localisation par leur désir d'affirmer et de solidifier les assises d'*une* scène face à leur Autre, la société, par l'utilisation d'une salle de concerts. Ainsi, il n'y a pas que la notion générale d'une scène punk qui apparaît comme bigarrée, ses lignes et forces aussi mélangent à la fois la pression de la communauté et celle de la mouvance.

Nous l'avons vu, des lignes tracées dans le concert disposent d'un côté et de l'autre d'un fossé des sous-ensembles se différenciant selon certains critères. Nous en avons souligné quelques-uns dont la langue et la tradition. Mais la scène n'est pas simplement une étoffe tissée à coup de différences existantes en soi. Elle est également installée comme un lieu de changement, de transformation. Elle agit sur elle-même, sur les pratiques qui la composent. En fait, nous voyons la scène punk comme un espace de *production de différences*, c'est-à-dire qu'elle est métissage, qu'elle se réinvente au quotidien en (re)tracant à la fois des limites et en proposant des sauts par dessus celles-ci. Petit à petit, toutes les pressions exercées *sur* et *dans* cet espace participent à l'installer en tant que scène locale au « sense of place » global. C'est dans les pratiques quotidiennes d'humains et de non-humains que la scène punk montréalaise prend tout son sens. La surprenante complexité de la « mise en scène » des concerts ainsi que les différentes façons dont sont marquées à la fois la spécificité locale et la fertile hétérogénéité ré-établissent constamment l'existence de la scène punk montréalaise et la ré-installent continuellement. À travers le travail délicat d'acteurs de toutes sortes, notamment dans le concert, la scène punk est mise au jour, elle nous apparaît.

Conclusion

Issue du travail quotidien des médiations, la scène punk nous apparaît comme un point de fuite : au moment où nous croyons la saisir, elle se change, se meut et nous glisse entre les doigts. Nous ne pouvons qu'en avoir une grossière idée en tentant de capter une image comme celle que présente cet article. La scène ne prend vie qu'au moment de la produire. Elle n'est pas un résultat mais une action : la scène punk montréalaise nous apparaît ainsi comme une performance, c'est-à-dire qu'elle n'existe que dans l'exécution. La construire, ce n'est pas lui reconnaître une existence figée, mais la

faire exister le temps d'un moment. Ce que nous avons décrit comme les deux lignes de fractures et de transgression des frontières ne sont pas de simples signifiants pointant vers une scène punk les dépassant, elles *sont* plutôt cette scène qui ne devient quasi-tangible qu'à travers son processus d'installation, pendant que des acteurs travaillent à l'édifier, à l'actualiser. La scène nous apparaît à travers une panoplie de pratiques codifiées : la prestation scénique et la danse dans un concert, les tracts utilisés, les réseaux de relations entre les groupes ou la création d'un lieu par exemple. Paraphrasant Judith Butler (1990), nous dirions que les pratiques la faisant être reproduisent des conventions qui, sans elles, ne pourraient pas être. Bref, la scène punk est « [...] an identity instituted in a *stylized repetition of acts*. [...] The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene » (Butler, 1990 : 270-277, c'est elle qui souligne). Elle a une histoire, des conventions, des canons, mais l'existence même de ceux-ci est (re)produite dans le concert, notamment. C'est en ce sens que la scène punk locale est « globale » : elle est la performance d'une rencontre de trajectoires — qu'elles soient humaines ou non — plus largement tracées qu'au sein de la communauté ainsi que chargées de toute leur histoire, des rapports les ayant forgées et des autres localités auxquelles elles participent. C'est là toute la complexité de la scène punk : au moment où elle nous apparaît à travers le travail des médiations, elle participe à les *faire être* ou persister à leur tour. Ainsi, la scène punk montréalaise en tant que marquée par « a global sense of place » et les médiations auxquelles elle est liée ne peuvent être comprises séparément.

Bibliographie

- APPADURAI A. (2001), *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- BUTLER J. (1990), « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in Case (D.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore & Londres, John Hopkins University Press, p. 270-282.
- COHEN S. (1999), « Scenes », in Horner & Swiss (Ds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden & Oxford, Blackwell Publishers, p. 239-250.
- DELLA FAILLE D. (2005), « Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente », *Copyright Volume! 4* (2), p. 61-73.

- FRITH S. (1988), *Facing the Music: A Pantheon Guide to Popular Culture*, New York, Pantheon Books.
- GRENIER L. & MORRISON V. (1995), « Le Terrain socio-musical populaire au Québec : “Et dire qu’on ne comprend pas toujours les paroles...” », *Études littéraires*, 27(3), p. 75-98.
- GUILBAULT J. (1993), *Zouk : World Music in the West Indies*, Chicago, University of Chicago Press.
- HAMMERSLEY M., & ATKINSON P. (1995), *Ethnography: Principles in Practice* (2 éd.), New York, Routledge.
- HEBDIGE D. (1979), *Subculture. The Meaning of Style*, London & New York, Routledge.
- HENNION A. (1993), *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HESMONDHALGH D. (2002), *The Cultural Industries*, Londres & Thousand Oaks: Sage Publications.
- HESMONDHALGH D. (2005), « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above », *Journal of Youth Studies*, 8 (1), p. 21-40.
- L’X (1998), *L’X*, Montréal, L’X, 42 p.
- LAING D. (1985), *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press.
- LIPSITZ G. (1994), *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, New York, Verso.
- LULL J. (1987), « Trashing in the Pit: An Ethnography of San Francisco Punk Subculture », in Lindlof (D.), *Natural Audiences: Qualitative Research of Media Uses and Effects*, Norwood, Alex Publishing Company, p. 225-252.
- LUSSIER M. (2003), *Vers l’installation d’un espace musical. Ethnographie de la scène punk à Montréal*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- MARTÍN-BARBERO J. (1993), *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, London, Sage.
- MASSEY D. (1993), « Power-Geometry and a Progressive Sense of Place », in Bird, Curtis, Putnam & Tickner (Ds.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Londres & New York: Routledge, p. 59-69.
- MASSEY D. (1994), *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NEGUS K. (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction*, Hanover, University Press of New England.

- O'CONNOR A. (2002), « Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theories of Cultural Hybridity », *Popular Music*, 21(2), p. 225-236.
- PÉPIN A. (1996, 23 mai), « Bourque passe l'éponge sur le saccage des punks », *La Presse*, p. A6.
- SHANK B. (1988, octobre), « *Transgressing the Boundaries of a Rock'n'roll Community* », Communication présentée à la première conférence conjointe des branches canadiennes et américaines de l'IASPM, Yale University.
- SHANK B. (1994), *Dissonant Identities. The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover & London, Wesleyan University Press.
- SHUKER R. (1994), *Understanding Popular Music*, London & New York, Routledge.
- SHUMWAY D. R. (1999), « Performance », in Horner & Swiss (Ds), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden & Oxford, Blackwell Publishers, p. 188-198.
- SMALL C. (1987), *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music*, New York, Riverrun Press.
- STRAW W. (1991), « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, 5(3), p. 368-388.
- STRAW W. (2005), « Cultural Scenes », *Loisir et société / Society and Leisure*, 27(2), p. 411-422.
- TAYLOR J. (2007, avril), *Diversifying Lilith: A Critical Examination of Identity and Representation in Lilith Fair*, Communication présentée à la deuxième conférence conjointe des branches canadiennes et américaines de l'IASPM, Northeastern University.
- VILLE DE MONTRÉAL (1998), *Sommaire décisionnel. Dossier # S980706001*, Montréal, Conseil municipal.
- WEINSTEIN D. (1991), *Heavy Metal: a Cultural Sociology*, Toronto, Maxwell Macmillan Canada.

Martin LUSSIER achève un doctorat à l'université de Montréal,
département de communication.

martin.lussier@umontreal.ca