

**Scène, permanence et travail d'alliance**  
**Le cas de la scène musicale émergente de Montréal**  
**Scene, permanence, and alliance work**  
**The case of the Montréal emerging music scene**  
**Escena, permanencia y trabajo en conjunto**  
**El caso de la escena musical emergente de Montreal**

Martin Lussier

Number 57, Fall 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035275ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035275ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lussier, M. (2014). Scène, permanence et travail d'alliance : le cas de la scène musicale émergente de Montréal. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 61–78. <https://doi.org/10.7202/1035275ar>

Article abstract

Since 2005, the Montreal music scene has been celebrated in a few occasions. Maintaining its liveliness has become a challenge for local actors. Based on this interest for the permanence of the scene, this article focuses not only on its spatial inscription, but also and especially on its temporal dimension. How is maintained a scene on a territory ? What choices are made about what should be maintained or not ? Suggesting that a work of alliance is needed to successfully maintain, stabilize and preserve the identity of a local cultural scene through time, this article takes a look at efforts in this direction by the Montreal emerging music scene. It focuses specifically on a forum set up in 2010 to discuss ways to ensure the continuity of the scene : the *Alliance pour le soutien aux musiques émergentes*.

# Scène, permanence et travail d'alliance.

## Le cas de la scène musicale émergente de Montréal

MARTIN LUSSIER<sup>1</sup>

**A**u cours des 20 dernières années, la scène s'est imposée comme concept central au sein des études sur les musiques populaires. Commentant une conférence de *l'International association for the study of popular music* organisée en 1993, Simon Frith affirme qu'elle y est déjà à ce moment un concept incontournable : «The central concept now (a fruitfully muddled one) is scene<sup>2</sup>.» Depuis son apparition, la scène se présente comme ce que Mieke Bal<sup>3</sup> appelait un «concept voyageur» : un concept qui, en circulant d'une discipline à l'autre, d'une conjoncture à l'autre, en vient à se transformer. De ce point de vue, les concepts apparaissent comme des outils interprétatifs dynamiques et changeants. Mais si cette mouvance des concepts est, pour Bal, principalement une question de voyage d'une discipline académique à l'autre, pour Edward Said<sup>4</sup>, cela est également affaire de temps et d'espace. En effet, pour lui, la fortune des concepts et des théories est soumise aux appropriations qui en sont faites et aux conditions qui en commandent l'acceptation ou la résistance au sein de nouveaux contextes culturels spécifiques. Commentant ce processus dans le

1. L'auteur tient à remercier de son appui le Fonds de recherche du Québec—Société et culture. Une partie de cette recherche a été rendue possible grâce au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
2. Simon Frith, cité dans David Hesmondhalgh, «Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above», *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 4.
3. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
4. Edward Said, *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

cas des études anglaises, Birgit Neumann et Frederik Tygstrup suggéraient ainsi que :

*Each theory, [...] thus involuntarily reveals the historicity of the sociocultural contexts in which it has emerged, and may thus be best understood as an attempt to negotiate between its objects and the prevailing exigencies of its social and historical situation*<sup>5</sup>.

Dans cet ordre d'idées, il n'est pas surprenant de constater les différentes transformations qu'a subies le concept de scène depuis sa première itération au sein des études en musiques populaires, incarnée par les travaux de Will Straw<sup>6</sup>.

La diffusion du concept au sein des études en musiques populaires, puis largement et plus récemment des recherches dans le domaine culturel, est spectaculaire. La rapide adoption dont il est l'objet s'est par moments effectuée à distance de la formulation de Straw, la transformant et lui accordant de nouveaux prolongements analytiques. Pour plusieurs, il s'agit là de la conséquence de l'extension du concept de scène. Straw suggère d'ailleurs que son apparente « fluidité » peut expliquer sa persistance tout autant que l'élasticité de son adoption :

*« Scene » persists within cultural analysis for a number of reasons. One of these is the term's efficiency as a default label for cultural unities whose precise boundaries are invisible and elastic. « Scene » is usefully flexible and anti-essentializing, requiring of those who use it no more than that they observe a hazy coherence between sets of practices or affinities*<sup>7</sup>.

Il soumet l'hypothèse que cette flexibilité a permis à de nombreux chercheurs d'adapter les questions que soulève la scène aux contextes pragmatiques et programmatiques propres à des disciplines ainsi que des conjonctures socioculturelles contrastées. L'une des constantes dans l'appropriation du concept est l'importance du caractère spatial de la scène. Que ce soit dans les travaux définissant celle-ci comme « unité de culture d'une ville<sup>8</sup> », ou dans ceux s'intéressant plutôt à sa déterritorialisation, le concept de scène a

5. Birgit Neumann et Frederik Tygstrup, « Travelling Concepts in English Studies », *European Journal of English Studies*, vol. 13, n° 1, 2009, p. 1.

6. Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388. Sur les transformations qu'a subies le concept de scène, il est possible de se référer aux commentaires récents de Straw. Voir notamment Will Straw et Jeder Jr Janotti, « Interview – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies », *Compos*, vol. 15, n° 2, 2012, p. 1-9; Will Straw, « Some Things a Scene Might Be », *Cultural Studies*, vol. 29, n° 3, 2015, p. 476-485 ; Benjamin Woo, Jamie Rennie et Stuart R. Poyntz, « Scene Thinking », *Cultural Studies*, vol. 29, n° 3, p. 285-297.

7. Will Straw, « Scenes and Sensibilities », *Public*, n° 22/23, 2002, p. 248.

8. Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2005, p. 411-422. Voir à ce propos, les commentaires de Manuel Tironi, « Enacting Music Scenes: Mobility, Locality and Cultural Production », *Mobilities*, vol. 7, n° 2, 2012, p. 185-210. Parmi les travaux les plus influents, nous pouvons penser à ceux d'Andy Bennett, « Rethinking the Music Scenes Perspective », *Poetics*, n° 32, 2004, p. 223-234.

servi de véhicule au tournant spatial des études en musique populaire<sup>9</sup>. Au cours de ses voyages d'une discipline à l'autre, ainsi qu'entre des contextes particuliers, l'importance accordée à la dimension spatiale de la scène a eu tendance à occulter ses enjeux temporels. M'inscrivant dans les questions récentes que soulèvent ce concept et le renouveau des recherches à son propos, je propose dans cette contribution de m'attarder à la dimension temporelle de la scène musicale émergente de Montréal (Canada). Comment une scène est-elle maintenue sur un territoire? Quels choix sont faits de ce qui doit être maintenu ou non?

Partant de la proposition que tout un travail d'alliance est nécessaire pour réussir à maintenir, stabiliser et conserver l'identité d'une scène culturelle locale à travers le temps, cet article examine les efforts fournis en ce sens par les acteurs locaux. Il s'intéresse plus spécifiquement à un espace de discussion mis en place en 2010 à Montréal afin de débattre des façons d'assurer la permanence de la scène, sa continuité : l'Alliance pour le soutien aux musiques émergentes, «[...] une table de concertation qui réunit pour l'instant une quinzaine d'experts ou d'organisations<sup>10</sup>...» Partant d'entretiens avec des acteurs de la scène, de la couverture médiatique locale ainsi que de la participation aux rencontres de l'ASME, cet article exploratoire s'attarde aux alliances qui y sont créées explicitement et qui font «endurer» la scène musicale émergente de Montréal, au processus de production de telles alliances ainsi qu'aux choix de ce qui doit en être l'objet.

## De la scène à l'alliance

Dans un article publié en 1991, Straw se penche sur les manières contrastées par lesquelles la musique s'articule à des réalités territoriales<sup>11</sup>. Face à l'apparente unité sonore, industrielle et politique d'un territoire particulier, il y suggère de penser la multiplicité des pratiques qui s'y déploient, sans poser à priori une unité formelle entre elles. L'idée était alors d'imaginer les processus par lesquels cette unité est en continuelle transformation, se réinventant constamment, proposant une diversité insoupçonnée et une totalité beaucoup moins fixe et monolithique que prévue. Pour Straw, face au doute

9. On en trouve une variante francophone dans les travaux de G r me Guibert, « Les scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », dans Hugh Dauncey et Philippe LeGuern (dir.), *St reo. Sociologie comparée des musiques populaires France/GB*, Paris, S teun/Irma, 2008.

10.  milie Côté, « Naissance de l'Alliance pour le soutien à la musique émergente », *La Presse*, 26 novembre 2010, p. 2.

11. Il est intéressant de noter que ce rapport de la musique à des espaces politiques ou géographiques tient une place importante dans les travaux de Straw au cours de la décennie qui suit cet article. Par exemple, voir Will Straw, « In and Around Canadian Music », *Journal of Canadian Studies*, n  35, 2000, p. 173-183; Will Straw, « L'industrie du disque au Québec », dans Denise Lemieux *et al.* (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les  ditions de l'éditeur, 2002.

de l'homogénéité des pratiques musicales d'un territoire ou d'une communauté, il s'agissait plutôt de réfléchir à la façon par laquelle l'unité apparente de la multiplicité et la diversité des pratiques peuvent être le fruit de processus de changement temporel et spatial. En d'autres mots, cette unité des pratiques culturelles serait le « produit » de rapports de pouvoir déterminés, qu'ils soient le fait des industries culturelles, de politiques identitaires ou de systèmes de valorisation précis, tels que des galas, des musées ou des prix nationaux, notamment.

C'est dans ce contexte que Straw suggère de s'intéresser à ce qu'il qualifie de scène musicale, en offrant une définition qui fera école. Il s'intéresse alors aux façons de rendre compte des pratiques musicales dans leur rapport à la localité, sans poser à priori l'unité de l'espace musical, en opposant conceptuellement deux logiques : celle de la scène et celle de la communauté. Une scène musicale, écrit-il,

*[...] is 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*<sup>12</sup>.

Pour Straw, s'intéresser à la scène musicale signifie notamment se pencher sur les logiques concourant aux transformations qui les traversent. Pour illustrer cela, il compare la scène *dance* des années 1980 à ce qui était alors l'exemple parfait d'une communauté musicale, le rock alternatif de la même époque. À la vision d'un espace culturel postmoderne, à l'enracinement géographique glissant – associé à la musique *dance* – il oppose l'idée d'une communauté musicale – associée au rock – enracinée géographiquement et historiquement, particulièrement stable, soulignant l'importance de l'héritage, de canons, ainsi que du lien entre les pratiques musicales contemporaines et celles du passé :

*[community] presumes a population group whose composition is relatively stable [...] and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage*<sup>13</sup>.

Pour lui, il ne s'agit pas de désigner un espace musical comme étant une scène ou une communauté, d'en faire le classement, mais plutôt d'y voir les forces qui agissent à la fois de façon à stabiliser et homogénéiser les pratiques musicales d'un territoire, à les insérer dans une continuité « allant de soi », et de façon à perturber ces continuités :

*At one level, this distinction simply concretizes two countervailing pressures within spaces of musical activity: one towards the stabilization of local historical continui-*

12. Will Straw, « Systems of Articulation... », *op. cit.*, p. 373.

13. *Ibid.*

*ties, and another which works to disrupt such continuities, to cosmopolitanize and relativize them*<sup>14</sup>.

Ainsi, une scène n'est pas un contenu musical particulier à un espace musical, un genre, mais une logique agissant en son sein en brisant les continuités, en multipliant des ruptures, en rendant possible l'hétérogénéité. Ce qui différencie les scènes les unes des autres ne serait alors pas leurs contenus musicaux, mais les logiques qui concourent à l'organisation des pratiques musicales, des systèmes de valorisation et des stratégies de production. Dans une critique de la conception de la scène proposée par Straw, Mark Olson<sup>15</sup> souligne que l'une de ses caractéristiques est sa « relative autonomie » par rapport aux formes culturelles qui y coexistent. Il cite un commentaire de Lawrence Grossberg :

*[...] a scene is characterized by a particular logic which may, in a sense, transcend any particular musical content, thus allowing the scene to continue over time, even as the music changes*<sup>16</sup>.

De cette autonomie relative de la scène découle sa définition par les logiques qui concourent à articuler des pratiques musicales à des espaces plus que par les contenus eux-mêmes.

Si dans la plupart des recherches s'inspirant des travaux de Straw les particularités spatiales de la scène sont bien mises de l'avant, la dimension temporelle semble n'y apparaître qu'en tant qu'élément venant troubler la stabilité. En effet, dans de nombreuses incarnations du concept de scène tel qu'il est mobilisé dans les recherches, la conception avancée est généralement fondée sur une représentation de l'espace comme quelque chose de stable, circonscrit ou fixe : il y a un espace donné et arrêté – une ville ou un quartier bien souvent – et des pratiques musicales qui s'y déroulent – généralement associées à un genre précis. La dimension temporelle n'y est alors convoquée qu'essentiellement comme ce qui « arrive » à une scène : le changement, faisant émerger la scène ou menant à son déclin, est considéré comme une force extérieure à celle-ci, une menace même dans certains cas. Comme le suggère Alan Blum, cette façon de penser le rapport de la scène au temps est au cœur des questionnements récents sur celle-ci, non seulement dans les recherches universitaires, mais aussi plus largement dans la collectivité :

*One crucial interpretive site where the question of the scene – its parameters and boundaries – comes alive is around the issue of becoming, that is, of coming-to-be and perishing. The evolution and decline of scenes is an object of fascination in*

.....  
14. *Ibid.*

15. Mark Olson, « "Everybody Loves Our Town:" Scenes, Spatiality, Migrancy », dans Thomas Swiss, John Sloop et Andrew Herman (dir.), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Malden, Blackwell, 1998.

16. Lawrence Grossberg, *Dancing in spite of myself: essays on popular culture*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 108.

*collective life [...] The question of the mortality of the scene raises a number of problems concerning its boundaries and its exchanges with the outside*<sup>17</sup>.

Dans sa première formalisation du concept, Straw souligne que le temps est non seulement un enjeu pertinent lors de la « mort » ou de « l'émergence » d'une scène, mais il est également une dimension inhérente à celle-ci. La scène est traversée à la fois d'une logique spatiale *et* temporelle, ou pour le dire autrement, est tout à la fois espace-temps. En ce sens, le changement n'est pas uniquement ce qui « arrive » à la scène, mais lui est constitutif. Je propose donc ici d'inverser la logique : plutôt que de penser le changement comme ce qui arrive à une scène, conçue comme essentiellement stable ou fixe, je suggère d'en faire le fondement même de la scène. En cela, je ne m'éloigne pas des suggestions de Straw qui soulignait que loin d'être une exception ou un événement qui arrive à une scène, le changement est plutôt la norme. Il s'agit alors de prendre le changement pour point de départ.

M'inspirant des travaux de la géographe Doreen Massey<sup>18</sup> pour qui l'espace, loin d'un état de fixité, est fait d'un enchevêtrement de trajectoires en perpétuel changement, j'aimerais proposer l'idée que la scène n'est pas non plus un état fixe ou circonscrit, donné à l'avance, l'antithèse d'un temps en continu changement, un arrêt sur image de l'histoire. Au contraire, comme Massey le suggère pour l'espace, il s'agit d'un événement, d'une rencontre de trajectoires hétérogènes en perpétuelle redéfinition : on ne revient jamais deux fois au même endroit ou dans la même scène. En d'autres mots, il s'agit d'une constellation de processus – ce qu'elle appelle des trajectoires ou des « stories-so-far » – plutôt qu'une chose :

*[...] what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus [...]. Instead then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings*<sup>19</sup>...

La fixité de l'espace dans une « identité », l'apparent arrêt sur images, relèvent pour elle de rapports de pouvoir qui délimitent des formes de territorialisations temporaires. Pour Massey<sup>20</sup>, si l'espace est en changement continu, un événement résultant de rencontres de trajectoires bigarrées, il est également le résultat d'un ensemble de négociations : son identité, son existence et sa persistance ne sont pas des caractéristiques que l'espace – la scène – possède par essence, mais sont plutôt les résultats d'un travail. Si le tournant spatial a mis à l'ordre du jour les pratiques de production sociale et

17. Alan Blum, « Scenes », *Public*, n° 22-23, 2003, p. 12.

18. Doreen Massey, *For Space*, Londres et New York, Routledge, 2005.

19. Doreen Massey, « A global sense of place », *Marxism Today*, n° 38, 1991, p. 28.

20. Doreen Massey, *For Space*, *op. cit.*

culturelle de l'espace, la dimension temporelle n'a pas connu le même développement. Par exemple, Sebastian Dorsch décrit la difficulté de concevoir le temps comme pouvant être construit : il s'expérimente, se ressent, mais est bien souvent irréductible. Il propose en échange de s'attarder à ce qu'il appelle les « time practices », des pratiques concrètes qui participent à constituer la dimension temporelle de l'espace. Empruntant au géographe David Harvey, il suggère que ces pratiques sont ce par quoi s'installent des « permanences », c'est-à-dire des configurations relativement stables qui apparaissent fixes. C'est en ce sens qu'il souligne l'importance des pratiques temporelles dans l'établissement des permanences : « [...] concrete social and individual practices and conflicts in building, maintaining, appropriating and questioning permanence become critical subjects of analysis<sup>21</sup> ». Partant de là, la scène est non seulement un accomplissement spatial et culturel, issu d'un travail de production de l'espace, mais également un accomplissement temporel, une permanence, résultant de pratiques concrètes. La stabilité de la scène n'est ainsi pas le point de départ, mais une réalisation, l'aboutissement de négociations entre différentes trajectoires : c'est le résultat.

En 1991, Straw soulignait que l'un des enjeux politiques cruciaux qu'il restait à comprendre au sein des études en musiques populaires était les alliances qui se forgeaient et formaient les scènes : « [...] the making and remaking of alliances between communities are the crucial political processes within popular music<sup>22</sup> ». Conséquemment, j'aimerais suggérer à mon tour que la scène musicale émergente de Montréal est le fruit d'un travail d'alliance. Il s'agit d'un terme important dans la première itération du concept de scène. En effet, pour Straw, la coexistence de pratiques musicales différentes, ainsi que de communautés de goûts divergents au sein de la scène, est le résultat de ce qu'il qualifie d'alliance. Il s'agit d'un processus « politique », dans le sens où, malgré les divergences des communautés, des groupes, des esthétiques ou des populations, il est possible de créer une unité ou une forme de regroupement. Malgré le fait que Straw n'ait plus utilisé le terme d'alliance dans ses travaux subséquents, il me semble permettre de comprendre la création de ce qu'il qualifie alors, à l'image de Lawrence Grossberg<sup>23</sup>, d'unité dans la différence, en pensant cette différence non seulement spatialement, mais aussi temporellement.

.....  
21. Sebastian Dorsch, « Space/time practices and the production of space and time: an introduction », *Historical Social Research*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 16.

22. Will Straw, « Systems of articulation... », *op. cit.*, p. 370.

23. Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Londres et New York, Routledge, 1992.



Au cours des dernières années, l'intérêt des chercheurs en musiques populaires pour le concept d'alliance s'est peu à peu développé<sup>24</sup>. Récemment, l'ethnomusicologue Beverley Diamond suggérait de déplacer la question de l'identité vers celle de l'alliance :

*I suggest that studying music's capacity for defining relationships may well be as significant in the 21<sup>st</sup> century as studying music's role in defining identities has been for the past few decades. Indeed, our alliances produce our identities<sup>25</sup>.*

Elle propose une conception de l'alliance comme première par rapport aux termes alliés – d'autres appelleraient cela la « primauté de la relation<sup>26</sup> » : des alliances qui sont constitutives des éléments qu'elles lient. Mais avant tout, elle montre en quoi ces alliances impliquent un travail : elles sont le fruit d'efforts considérables. À mon sens, prendre au sérieux la dimension spatio-temporelle de la scène implique que le rassemblement des différents processus et trajectoires qui la composent soit pensé comme le fruit de négociations menant à des alliances entre, par exemple, des éléments, des groupes, des sons, des industries, un passé, un futur, etc.

## La scène de Montréal sort de l'ombre

Au début de l'année 2005, Montréal a reçu une attention peu commune, notamment à la suite de la commercialisation du premier album du groupe Arcade Fire, lancé quelques mois plus tôt. Le succès critique et populaire du groupe au Québec, comme aux États-Unis et en Europe, fait en sorte que ses membres sont décrits dans les médias comme « [...] les porte-étendards tant vantés d'une scène montréalaise en émergence<sup>27</sup> ». En février 2005, le *New York Times* et le *Spin magazine* décrivaient respectivement Montréal comme étant « an explosive music scene<sup>28</sup> » ainsi que « the next big scene<sup>29</sup> ». Ces quelques commentaires trouvent rapidement écho dans les médias locaux, où l'attention internationale envers la scène musicale émergente de Montréal devient l'objet de reportages. Étrangement, ceux-ci portent autant sur les reportages des médias internationaux et les réactions à cette attention des

24. Par exemple, voir les travaux de Scott Henderson, « "This Ain't Hollywood:" Identity, Nostalgia and the Role of Culture Industries in the Hamilton Music Scene », *Canadian Folk Music*, vol. 45, n° 1, 2011, p. 15-20.

25. Beverley Diamond, « The Music of Modern Indigeneity: From Identity to Alliance Studies », *European Meetings in Ethnomusicology - John Blacking Distinguished Lecture*, n° 12, 2006, p. 170.

26. Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Durham et Londres, Duke University Press, 2002. En sociologie de la culture, cette primauté de la relation, voire son rôle constitutif, a souvent été explorée en mobilisant la notion de réseau. Inspirée des thèses de Mark Granovetter, l'analyse des réseaux sociaux accorde également une attention particulière aux relations. Voir Paul Di Maggio, « Cultural networks », dans John Scott et Peter J. Carrington (dir.), *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, Londres et New York, Sage, 2011, p. 286-300.

27. Vanessa Quintal, « Le tour du monde d'Arcade Fire », *L'Actualité*, vol. 31, 15 juin 2006, p. 71.

28. David Carr, « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene », *The New York Times*, 6 février 2005, p. A. 1

29. Rodrigo Perez, « The Next Big Scene: Montreal. No Really, Canada Is Now Officially Cool », *Spin*, février 2005, p. 61-65.

artistes et artisans locaux, que sur la scène musicale elle-même. Un journaliste souligne que la scène montréalaise se qualifie maintenant dans une nouvelle série d'autres scènes qui se sont imposées au cours de la dernière décennie : « à la suite du succès du groupe Arcade Fire, les projecteurs des médias se sont braqués sur la métropole. Montréal est devenu [*sic*] un nouveau foyer de créativité musicale, comme l'ont auparavant été Seattle, Austin (au Texas) et le secteur de Williamsburg, à Brooklyn<sup>30</sup> ». Pour plusieurs, il s'agit d'un phénomène essentiellement journalistique<sup>31</sup> : un « buzz médiatique », au sein duquel Montréal est qualifiée de Mecque<sup>32</sup>, de centre de la planète musicale, de microphénomène planétaire<sup>33</sup> ou encore de nouvelle scène en vogue<sup>34</sup>.

Localement, cette attention portée à la scène musicale montréalaise par les médias internationaux fut reçue avec scepticisme par plusieurs, qu'ils soient artistes, journalistes ou artisans des industries culturelles. Ceux-ci critiquèrent notamment l'homogénéité des descriptions qui en étaient faites et l'exclusion corollaire d'une part importante des pratiques, lieux, artistes et artisans qui peupleraient par ailleurs la scène. En effet, pour eux, la distance géographique entre ces médias internationaux et Montréal ainsi que le changement d'échelle qui l'accompagne impliquent une perte de résolution dans la représentation proposée. Des nuances sont perdues. Notamment, plusieurs soulignent l'absence de nombreux bars importants ou critiquent les choix d'artistes mentionnés dans les articles. Pour d'autres, c'est l'utilisation de l'expression « son de Montréal » dans plusieurs publications qui irrite. Pour eux, décrire la scène musicale montréalaise par le biais d'un son semble être l'apanage de la presse étrangère : leur extériorité perçue induirait quelques raccourcis et mènerait à la représentation d'une apparente unité esthétique. Mais c'est surtout le fait qu'aucune mention des artistes associés à la partie francophone de la ville de Montréal, où les deux communautés linguistiques se développent en parallèle, qui semble poser problème :

*That said, I've got to hand it to Spin writer Rodrigo Perez [...]. He performs a nearly impossible trick by getting it almost all right, and by all right, I mean about 40 per cent right. Because that other 60 per cent piece of the music pie here in Montreal – the francophone slice – is mysteriously missing. Funny how that always seems to happen<sup>35</sup>.*

Le chroniqueur culturel d'un hebdomadaire gratuit de Montréal poursuit en soulignant que dépeindre à une autre échelle la complexité de la scène

.....  
30. Ari Bendersky, « Montréal, antistar rock », *La Presse*, 15 août 2005, p. 3.

31. Oliver Lalonde, « Stop ou encore. Beaucoup de bruit pour quelque chose », *Nightlife*, n° 91, 2007, p. 48.

32. Frédérique Doyon, « Montréal, la Seattle du Nord? », *Le Devoir*, 26 février 2005, p. A1.

33. Alexandre Vigneault, « Montréal au cœur de la planète rock? », *La Presse*, 15 janvier 2005, p. 1 et 4.

34. Marc Cassivi, « Dix raisons de ne pas s'emballer », *La Presse*, 19 février 2005, p. 5.

35. Jamie O'Meara, « Montreal Gets Spin Doctored », *Hour*, 3 février 2005, p. 5.

musicale émergente de Montréal et les différentes nuances qui s’y dessinent est une opération risquée :

*On the other hand, perhaps it's best that foreign rock writers not attempt to negotiate the rapids separating our cultural shores. Case in point: Perez attributes the success of our indie scene to the «no» side in the 1995 referendum. [...] Um, no. But give him points for trying. [...] The only difference between us is that I had the decided advantage of actually living and playing music here<sup>36</sup>.*

La proximité de l’auteur de cet article avec la scène musicale montréalaise lui conférerait un surplus d’acuité et la possibilité de voir des différences, des explications et des évolutions que d’autres ne verraient pas. Ce que soulignent les nombreux doutes face aux reportages de *Spin magazine* et du *New York Times* est que l’unité qui y est décrite est plus complexe et diversifiée qu’il n’y paraît. La principale technique utilisée dans les médias afin de constituer cette unité interprétative est par l’ancrage géographique : ce qui rassemble les artistes, sons, bars, disquaires et entreprises décrites dans les reportages et en assure la cohérence d’ensemble en une unité est le fait qu’on leur reconnaît un ancrage territorial similaire. Dans presque tous les cas, ce que suggèrent ces critiques ou commentaires concernant la couverture médiatique de la scène musicale émergente de Montréal, en 2005, est le doute constant que son homogénéité est exagérée, voire fabriquée.

## **Le travail d’alliance**

Au cours des mois qui suivent les reportages de *Spin Magazine* et du *New York Times*, les acteurs locaux ont été souvent appelés à commenter l’état de la scène musicale émergente. Parmi les enjeux soulevés, celui de la persistance de la scène est régulièrement remis à l’ordre du jour. Ainsi, commentant les reportages, un travailleur culturel local soulignait alors que, selon lui, il est nécessaire que les acteurs de la scène musicale travaillent à ce qu’elle perdure :

[Il nous faut] la durée, ne pas s’arrêter, s’asseoir sur ses lauriers et se péter les bretelles parce que *Spin* a écrit un article sur Montréal. Continuer à travailler fort [...]. Que les médias de masse continuent à se rendre compte que ce n’est pas juste l’année 2004 [et 2005] et ce n’est pas juste ces derniers mois qu’il y a eu une explosion. Que c’est quelque chose qui est travaillé et qui existe depuis un certain nombre d’années, et que ça continue ! Que ce ne soit pas un petit buzz éphémère : que ça continue, oui<sup>37</sup>.

Au cours des années qui ont suivi le « buzz » de 2005 entourant la scène émergente montréalaise, l’espoir de voir cet engouement et les pratiques musi-

.....  
36. *Ibid.*

37. David Lafférière, propos recueillis dans Stéphanie Lavigne, « Les dessous de la scène locale: David Lafférière », *Le gramophone émergent* [Radio], Montréal, CISM 89,3 FM, 2004.

cales qui en sont l'objet se poursuivre est exprimé à répétition dans les médias<sup>38</sup> ainsi que par les artistes et artisans locaux. Un des lieux où ce problème a été posé comme enjeu explicite est au sein des discussions de l'Alliance pour le soutien aux musiques émergentes (ASME), une table de concertation créée en 2010 regroupant une quinzaine d'organismes et d'associations liés de près ou de loin à la scène émergente<sup>39</sup>. Il s'agissait alors de créer un lieu de concertation d'acteurs bigarrés permettant de stimuler des actions afin « [...] de donner un nouveau souffle à une scène toujours aussi active, mais dont les ressources se font parfois rares<sup>40</sup> ». L'enjeu est important : après une période décrite dans plusieurs reportages comme un « âge d'or » de la scène émergente<sup>41</sup>, il s'agit alors – pour paraphraser les propos déjà cités – de « continuer le travail » pour assurer que « ça continue ».

J'ai eu la chance d'être invité à participer à quelques-unes des discussions qui ont eu lieu autour de la table de l'ASME. Dès la première rencontre – en fait, il n'y en aura eu que quatre ou cinq –, l'alliance se donne pour mission de « travailler de façon concertée pour soutenir la musique émergente au Québec<sup>42</sup> ». Au cours des discussions, des axes d'interventions semblent se profiler. Celui qui s'impose en priorité est la représentation politique, une façon pour la très grande majorité des personnes présentes lors de la première rencontre de s'assurer que la scène puisse perdurer. Dans ce cadre sont alors mentionnés des besoins de lobbying afin d'obtenir des modifications à certains programmes de financement public, des lois ainsi que quelques règlements municipaux. Il s'agit non seulement de donner une voix à la scène, mais également un lieu qui favorise la prise de parole au sein même de celle-ci. Comme l'exprime alors l'un des participants : « Il y a aussi le besoin identifié d'avoir un comité, une table où les gens du milieu se parlent [afin] de pouvoir parler d'une voix commune<sup>43</sup>. » Au-delà de la coïncidence de la mention « alliance » dans l'appellation de cette table, un véritable travail d'alliance tel que décrit par Diamond est en cours lors des discussions : à la fois travail d'alliance stratégique, d'alliance filiale et d'alliance affective.

.....  
38. Marc Cassivi, « Montréal rocke toujours », *La Presse*, 2 septembre 2006, p. 1-3.

39. Parmi eux, l'Association de la musique indépendante du Québec (AMIQ), l'Association des petits lieux d'art et de spectacles (APLAS), le Conseil des arts de Montréal, le Festival Diapason, Pop Montréal, Inconoclaste Musique, M pour Montréal, le Salon de la musique indépendante de Montréal et la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec.

40. Philippe Renaud, « ASME – Un nouveau souffle pour la scène émergente », *Rue Frontenac*, 25 novembre 2010, récupéré le 14 juin 2014 à <http://exruefrontenac.com/spectacles/musique/30732-asme-scene-emergente>

41. Félix B. Desfossés, « L'histoire de la musique au Québec », *Bande à part* [Capsules audio, [bandeapart.fm](http://bandeapart.fm)]. Montréal, Bande à part et Société Radio-Canada, 2006.

42. ASME, *Table de concertation sur la musique émergente. Procès-verbal de la rencontre du 16 septembre au Divan Orange*, 2010, consulté le 20 décembre 2010 à [www.asme.ca/wp-content/uploads/2010/10/pv\\_16\\_sept\\_22.doc](http://www.asme.ca/wp-content/uploads/2010/10/pv_16_sept_22.doc), p. 2.

43. Propos recueillis lors de la première rencontre de l'ASME, le 16 septembre 2010.

### **Travail d'alliance stratégique**

Dans un premier temps, les discussions au cours des rencontres de l'ASME témoignent d'un travail d'alliance stratégique, mettant de l'avant la production d'une identité commune qui intègre l'hétérogénéité de la scène et s'en nourrit. Par ce travail d'alliance est produite de «l'unité dans la différence», pour reprendre les mots de Grossberg : «Alliances construct a “unity in difference”. They are different from coalitions in which every group remains totally independant, maintains its own interests and is promised a piece of the pie<sup>44</sup>. » C'est d'ailleurs en ce sens qu'il ajoute que tout travail d'alliance implique la construction d'une identité, un « nous », qui outrepassé les différences sans les gommer. Si ces différences ne sont pas mises de côté, elles sont tout de même transformées par la primauté de l'alliance elle-même. Celle-ci puise à même la multiplicité des différences, la met en exergue et participe à en transformer chaque point. Par le fait d'allier dans une cause commune – de rassembler – l'hétérogène en tant qu'hétérogène, le travail effectué participe ainsi à produire ce que Grossberg qualifie d'alliance articulée : « [...] a new common identity that transcends and transforms the identities of the various groups. [...] In its more positive forms, such an alliance seeks to incorporate and even nurture differences<sup>45</sup>. » Ainsi, le travail d'alliance stratégique implique non seulement de faire valoir une voix commune au sein d'un ensemble hétérogène, mais également de mettre en relief la différence, voire de la stimuler, et de participer à transformer les alliés eux-mêmes.

Autour de la table de l'ASME, chaque personne est présente « au nom » de quelque chose d'autre, d'un groupe déjà constitué. Dès l'amorce des discussions, il apparaît clairement que des conflits existent, que des opinions très tranchées s'opposent sur plusieurs questions. L'alliance est celle d'intérêts divergents qui désirent se faire entendre. L'une des craintes rapportées par un participant est que l'ASME participe à éliminer la diversité des opinions, ce qui, à son avis, serait à l'avantage des décideurs et organismes subventionnaires. Il ajoute d'un ton ironique : « [...] ils aimeraient ça qu'on nomme le président de la scène émergente<sup>46</sup>... » À cette crainte, un autre participant répond :

Ce n'est pas l'objectif de réduire à un seul interlocuteur toute la diversité de la scène. L'enjeu est vraiment à ce qu'on se regroupe, qu'on se parle et qu'on échange de l'information [...]. Lorsque la scène veut parler d'une voix commune, qu'il y ait une structure qui existe pour que ça puisse se faire<sup>47</sup>.

.....  
44. Lawrence Grossberg, *We gotta get out...*, *op. cit.*, p. 372.

45. *Ibid.*, p. 375.

46. Première rencontre de l'ASME..., *op. cit.*

47. *Ibid.*

Ainsi, ce travail d'alliance stratégique s'exprime surtout dans les rapports que peut avoir la scène – ou ceux qui considèrent en faire partie – avec des décideurs ou organismes subventionnaires. Ce qui est proposé dans les discussions qui suivront cet échange est que l'objectif ne soit pas de diminuer le nombre d'interlocuteurs, ce qui pourrait être le cas en nommant un représentant par exemple. Au contraire, il est même proposé de ne pas donner de définition de ce que serait la « musique émergente » dont il est fait mention dans l'acronyme afin d'offrir le spectre d'intérêts le plus large possible. Une participante souligne : « J'ai l'impression qu'on a davantage à avoir une définition la plus inclusive possible [...]. D'avoir une vision large comme ça, c'est mieux<sup>48</sup>. » Ce processus d'alliance stratégique se rapproche de ce que Gayatri Chakravorty Spivak<sup>49</sup> qualifie d'essentialisme stratégique : l'utilisation intéressée d'une identité commune et simplifiée pour mobiliser un ensemble d'acteurs bigarrés aux intérêts divergents au sein d'une même quête. L'alliance stratégique devient un outil face à d'autres acteurs, permettant de rassembler au sein d'une même scène des intérêts, des sons, des lieux ou des logiques qui n'ont, de leur propre aveu, que peu en commun. Elle est surtout une façon d'assurer à cette multiplicité des gains politiques ou financiers, garantissant une forme de permanence par la valorisation de certaines pratiques.

### **Travail d'alliance filiale**

Pour Straw, une scène peut être caractérisée par son rapport à un passé. Parfois constituée en un espace de décélération des mouvements de transformation des pratiques musicales, d'autres fois en un accélérateur de ces changements, la scène se rapporte continuellement à des fragments culturels l'ayant précédée. Elle est alors la dépositaire d'éléments choisis et valorisés, l'héritière d'un legs qu'il faut défendre, ou encore un lieu rendant visible le renouvellement des pratiques et acteurs la constituant : « Increasingly, it seems, scenes are cherished for their decelerative properties, for their role as repositories of practices, meanings and feelings<sup>50</sup>... » En ce sens, la deuxième forme de travail par lequel des alliances sont produites et la permanence de la scène assurée est celle, quotidienne, de la filiation inversée. Par cette expression empruntée à Jean Davallon<sup>51</sup>, je souhaite souligner le travail de mise en récit de la scène afin d'en constituer une chronologie, un ensemble d'héritages choisis à partir d'un présent. Il s'agit d'un travail ordonnant des événements, les situant comme les causes de l'état actuel de la scène. Ce

.....  
48. *Ibid.*

49. Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Londres et New York, Routledge, 1993.

50. Will Straw, « Some Things a Scene Might Be », *op. cit.*, p. 482.

51. Jean Davallon, « Le patrimoine : "une filiation inversée ?" », *EspaceTemps*, n° 74-75, p. 6-16.

travail permet d'établir des alliances avec des moments passés, des acteurs ou des événements particuliers, et d'en souligner l'importance ou la nostalgie. Parmi ceux-ci, certains ont signifié l'importance pour l'identité des scènes que prennent leurs moments fondateurs<sup>52</sup> ou les points de bifurcation dans leur récit<sup>53</sup>, par exemple.

Autour de la table de l'ASME, le « buzz » médiatique entourant la scène montréalaise en 2005 est mentionné par les personnes présentes. Cependant, le travail d'alliance s'effectue surtout avec une tradition choisie : celle de la consultation des acteurs, mise de l'avant notamment par la constante référence à la Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), un organisme qui a joué un rôle important pour la scène musicale émergente de Montréal de 1998 à 2009<sup>54</sup>. L'ASME se positionne, et est positionnée par les acteurs rassemblés autour de la table, comme l'héritière de la SOPREF ou de ce qui devrait en prendre le relai :

Les artisans de la scène musicale indépendante ont une nouvelle ressource sur laquelle s'appuyer. Il s'agit de l'Alliance pour le soutien à la musique émergente (ASME). Elle reprend en quelque sorte le mandat de la SOPREF, disparue en 2009. [...] Il y a un besoin pour une sorte de SOPREF renouvelée<sup>55</sup>.

Ainsi, le travail de filiation inversée implique des alliances avec des fragments d'un passé choisi. Ceux-ci sont insérés dans une chronologie où des moments et des acteurs précis peuvent être cernés. Ainsi à l'automne 2013, malgré le fait que l'ASME ait cessé ses activités, une des actions qui avaient été suggérées au cours des discussions est réalisée par quelques-uns des participants : un Forum des musiques émergentes et indépendantes du Québec. En marge de celui-ci, les organisateurs sont appelés à commenter l'état de la scène émergente : « La scène alternative cherche un nouvel élan. [...] "Je pense qu'on est arrivés à la fin d'un cycle" [...] La belle vague des années 2000 a donc laissé un ressac derrière elle<sup>56</sup>. » Ici aussi, le travail afin de déterminer un passé et des moments forts semble relever d'alliances particulières. Celles-ci permettent d'inscrire temporellement la scène musicale émergente de Montréal dans des « cycles » et d'en constituer, du coup, l'endurance.

### **Travail d'alliance affective**

Enfin, un travail « d'alliance affective » est effectué dans les discussions qui ont lieu autour de la table de l'ASME. Empruntée à Grossberg<sup>57</sup>, l'alliance

52. Mark Olson, « "Everybody loves our town"... », *op. cit.*

53. Martin Lussier, *Les « musiques émergentes. » Le devenir-ensemble*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011.

54. *Ibid.*

55. Philippe Renaud, « ASME – Un nouveau souffle ... », *op. cit.*

56. Philippe Papineau, « La scène alternative cherche un nouvel élan », *Le Devoir*, 11 novembre 2013, p. B8.

57. Lawrence Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *op. cit.*

affective est une notion utilisée par Straw<sup>58</sup> pour rendre compte des façons dont la musique est investie par les collectivités. Celle-ci propose de remettre en question la conception « organique » des goûts musicaux, qui supposerait « qu'il va de soi » que certaines couches de la population développent des préférences prévisibles – par exemple, l'hypothèse que les jeunes écouteront « par nature » du rock ou du rap. Avec l'alliance affective, Grossberg suggère plutôt que celles-ci sont de l'ordre du lien temporaire, toujours changeant, par lequel les musiques populaires sont réappropriées et organisent notre rapport au monde. Selon lui, entre les amateurs et leur musique se déploie un espace où s'organise l'investissement affectif des premiers : « [...] an organisation of concrete material practices and events, cultural forms and social experiences that both opens up and structures the space of our affective investments in the world<sup>59</sup> ». Straw reprend cette idée en l'évoquant comme ce qui permet de mettre le doigt sur « l'unité » produite des relations entre les multiples façons de s'approprier les musiques populaires, que ce soit par des goûts différents ou par des manières contrastées d'interpréter la place qu'a la musique pour ses admirateurs : « [...] affective alliances directs attention [...] to how fans group themselves and categorize their world<sup>60</sup> ». Ainsi, assurer la permanence de la scène suppose en partie un travail de constitution de cet espace de réappropriation, rendant possible l'investissement affectif des amateurs et leur appartenance à un ensemble ainsi qu'une interprétation du monde commun.

Au cœur des discussions de l'ASME, le travail d'alliance affective souligne l'importance de développer le « goût » des nouvelles générations pour la scène émergente ainsi que leur investissement affectif collectif envers les musiques, instruments et acteurs qui la peuplent. En effet, le constat est à leur avis inquiétant : ils ont l'impression que les « jeunes » ne se sentent plus interpellés par la scène émergente, qu'ils n'y voient plus un espace d'*empowerment*. Comme le souligne l'une des participantes, « [...] on ne les connaît plus les jeunes, je crois [...], il n'y a plus de contact avec les jeunes<sup>61</sup> ». Afin de pallier cette difficulté et, selon les mots de l'un des intervenants présents lors de la première rencontre de l'ASME, « [...] d'aller chercher les *flos*<sup>62</sup> », une volée d'actions possibles est suggérée. Celles-ci vont des cahiers pédagogiques pour les enseignants dans les écoles primaires et secondaires aux

58. Will Straw, « Systems of articulation... », *op. cit.*

59. Lawrence Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *op. cit.*, p. 31.

60. Arnold S. Wolfe et Margaret Haefner, « Taste cultures, culture classes, affective alliances, and popular music reception: Theory, methodology, and an application to a Beatles song », *Popular Music and Society*, vol. 20, n° 4, 1996, p. 131, italique dans l'original.

61. Première rencontre de l'ASME... *op. cit.*

62. *Ibid.*



ateliers d'essais de « vrais instruments de musique<sup>63</sup> ». Une participante mentionne l'opportunité qu'offrent les nouvelles politiques de développement de la médiation culturelle à Montréal – l'une des orientations prises par la ville au cours des dernières années en matière de culture<sup>64</sup> –, qui cherchent à combler un fossé perçu qui se serait creusé entre des populations et les arts en général<sup>65</sup>. En ce sens, elle suggère :

[...] ça s'appelle la médiation culturelle. Et ça, il y a de l'argent à la ville de Montréal pour les programmes de médiation culturelle. [...] Le théâtre a sauté à pieds joints là-dedans, la danse aussi, les arts visuels. Mais la musique émergente, nous avons regardé ça et nous sommes passés à autre chose. Alors qu'on n'a pas du tout investi les écoles, les autres disciplines sont plus avancées que nous en ce sens<sup>66</sup>...

Comme l'exprime une journaliste lors du Forum de 2013, la question est alors : « Comment pousser les publics plus jeunes, habitués à s'intoxiquer des Lady Gaga de ce monde, à s'intéresser aux artistes indépendants locaux<sup>67</sup> ? » Il s'agit bien entendu d'un enjeu important afin de renouveler les publics et d'assurer la pérennité de la scène par la consommation musicale et l'investissement des amateurs dans leur musique. L'un des intervenants présents autour de la table de l'ASME le souligne :

La seule façon qu'on peut battre ce gros système de médiatisation, de concentration, c'est d'y aller par les nouvelles générations parce que sinon... C'est vachement important de travailler sur les jeunes, c'est super important<sup>68</sup>.

Mais d'autres participants présents expriment également qu'il s'agit surtout pour eux de développer le goût de futurs artistes ou artisans de s'allier à cette scène. Ainsi, le travail d'alliance affective suggéré autour de la table met de l'avant comme enjeu la pérennité non seulement de l'investissement musical des amateurs – et la consommation qui l'accompagne –, mais également de celle de futurs participants – musiciens, producteurs, journalistes, blogueurs, techniciens, etc. – à la scène. Assurer une permanence de la scène musicale émergente passe ainsi par l'organisation d'un espace propice au développement d'alliances affectives, garantes d'un renouvellement des amateurs et des musiciens.

.....  
63. *Ibid.*

64. Martin Lussier, « Montréal, métropole culturelle. De la mise en projet au projet de vie », dans Pascal Tozzi (dir.), *L'animation socioculturelle dans le projet urbain*, Bordeaux, Carrières sociales éditions, 2014, p. 111-131.

65. Jean-Marie Lafortune et Danielle Racine, « Sources de la médiation », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Sainte-Foy, PUQ, 2012, p. 9-38.

66. Première rencontre de l'ASME... *op. cit.*

67. Natalia Wysocka, « Idées pour faire émerger la scène indépendante », *Métro*, 14 novembre 2013, p. 26.

68. Première rencontre de l'ASME... *op. cit.*

## Conclusion

Si les recherches sur les scènes culturelles se sont multipliées au cours des dernières années, cela n'est pas sans rapport avec l'intérêt croissant qu'elles reçoivent de la part des décideurs. En effet, dans le sillon des propositions de Richard Florida<sup>69</sup> ou encore de celles de Charles Landry<sup>70</sup>, la culture s'est imposée comme une part importante du paradigme dominant en planification urbaine. Cela se traduit par des stratégies de développement qui tendent à favoriser la création de « *clusters* créatifs » et de politiques fiscales avantageuses dédiées aux « industries créatives », ou encore la régénération de quartiers et le développement touristique, par exemple. Dans ce contexte, la dimension spectaculaire des scènes culturelles devient une alliée potentielle des nouvelles politiques de mise en valeur des territoires. Au Canada et aux États-Unis, plusieurs villes ont d'ailleurs amorcé une réflexion pour se munir de politiques culturelles « musicales<sup>71</sup> » ou ont appuyé des recherches afin de comprendre et de mieux soutenir les scènes musicales elles-mêmes<sup>72</sup>. À Montréal, cela s'est traduit en 2005 par la mention de la scène musicale ainsi que des reportages du *New York Times* et du *Spin* dans les documents de présentation de la politique de développement culturel de la ville<sup>73</sup>, tout autant que par un accroissement de l'intérêt des chercheurs pour la scène elle-même.

Si les scènes font l'événement, elles sont également des événements en elles-mêmes : comme proposé plus haut, bien loin de l'assurance des décideurs, ces scènes sont faites du labeur quotidien y faisant tenir ensemble une multiplicité hétérogène. Bref, une scène est un événement dans la mesure où elle est le résultat d'un travail pour fixer le changement qui, lui, est la norme : « [...] ideal of a scene is represented by the tight knit scenario, but in reality, most scenes, when scrutinized more closely, do not exhibit, at least in the artistic sense, such cohesiveness<sup>74</sup> ». Le travail effectué pour fixer le changement peut prendre des formes multiples. Toutefois, le recours au concept de

69. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2004

70. Charles Landry, *The Creative City: a Toolkit for Urban Innovators*, Londres, Earthscan Publications, 2000.

71. Richard Sutherland, « Why get involved? Finding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 19, n° 3, 2013, p. 366-381.

72. Il est intéressant de noter que dans certains cas, des villes ont même créés par la suite des bureaux permanents de soutien à la musique.

73. Voir les documents de présentation suivants : Ville de Montréal, *Montréal Métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*, Montréal, Ville de Montréal, 2005 ; Ville de Montréal, *Montréal Métropole culturelle. Proposition de politique de développement culturel pour la Ville de Montréal*, Montréal, Ville de Montréal, 2004. Une recherche a également été financée sur les petits lieux d'art et de spectacle à Montréal, à laquelle j'ai participé. Voir Line Grenier et Martin Lussier, *Portrait des petits lieux d'art et de spectacles (PLAS) à Montréal*, Montréal, Association des petits lieux d'art et de spectacles, 2012.

74. Ola Johansson et Thomas L. Bell, « Where are the new US music scenes », dans Ola Johansson et Thomas L. Bell (dirs), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Aldershot, Ashgate, 2012, p. 220.

scène implique que les liens entre les éléments empiriques lui appartenant soient éphémères. Il n'y a rien d'évident dans les liens qui unissent les différents artistes, industries, artisans ou lieux, notamment, qui peuplent la scène musicale émergente de Montréal. Celle-ci est plutôt le fruit d'un travail d'alliance polymorphe permettant sa stabilité et sa permanence sur le territoire. Ce travail est tributaire de choix de ce qui doit être maintenu ou non, de ce qui compte pour la scène et de ce qui est nécessaire pour en maintenir, stabiliser et conserver l'identité à travers le temps. Il est en ce sens tout autant un travail de valorisation qu'une pratique temporelle.