
**Les « musiques émergentes » à Montréal :
de l'être au faire**

Martin Lussier
Département de communication
Université de Montréal
Montréal (Qc)

Contact :
Tél. 514-343-6111 #1464
Courriel : martin.lussier@umontreal.ca

IASPM Francophone
Louvain-la-Neuve, Belgique
8 et 9 février 2007

Résumé

Dans cette présentation, je propose de me pencher sur les façons par lesquelles les « musiques émergentes » apparaissent dans le paysage culturel québécois et offrent la possibilité de repenser la logique de la catégorie. Depuis quelques années, les « musiques émergentes » semblent être passées à l'avant-plan de la scène québécoise et montréalaise particulièrement : que ce soit à travers des galas, des organismes, des festivals, des études, des médias, ou même un annuaire. Faisant tenir ensemble une panoplie d'éléments bigarrés, les « musiques émergentes » sont un phénomène grandissant à vitesse élevée. Pensée à travers la perspective qu'offre la logique de la catégorie musicale, l'immense diversité des acteurs et des pratiques concernées est appréhendée de façon à mettre en exergue ce qui leur est commun. Or tout le travail afin de tisser les rapports de parenté entre ce qui peuple les « musiques émergentes » me semble primordial : plutôt que de les prendre comme un *être* et d'en étudier les caractéristiques, j'aimerais m'y attarder comme un *faire*, un mouvement, un travail. C'est par le biais de ce qui s'y passe, par ce qui est fait aux « musiques émergentes », que je désire les saisir en montrant comment elles sont installées et que c'est entre autres par et dans ce geste qui échappe à la logique catégorielle et de genre qu'est marquée leur singularité.

Entrée en matière

Au printemps 2005 a lieu le lancement des premières Bazareries dans les locaux de la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal. Visant à instaurer une journée annuelle de réflexion, cet événement se veut l'occasion pour « [...] les artisans des musiques émergentes [de] se regrouper, dialoguer et analyser leur réalité afin d'en arriver à des solutions » (Robillard Laveaux, 2005: 16). Loin de se définir comme l'unique ou la première tentative du type, les Bazareries se réclament d'autres rencontres similaires tentant d'apporter un éclairage particulier sur et aux « musiques émergentes », comme le Forum des musiques amplifiées (FDMA) qui a regroupé en 1998 plus de 300 acteurs du monde de la musique montréalaise (voir *Faites de la musique*, 1998). Selon les organisateurs des Bazareries, « Cet événement structurant qui permet le regroupement et la concertation des artistes émergents du Québec n'a toujours pas d'équivalent » (Les Bazareries, 2005a: 3). Ces deux rencontres s'inscrivent dans tout un ensemble d'espaces de discussion qui ont été ouverts depuis quelques années au Québec afin de faire le point sur les enjeux, les problèmes et les réalités du monde des « musiques émergentes » (par exemple, voir *Espaces Émergents*, 2001). Au cours de l'un des panels des Bazareries – *Alternative, relève et émergence, qu'est-ce que ça veut dire ?* – le problème de la difficulté d'en cerner les contours dans les termes traditionnels de la catégorisation est rapidement soulevé : « Je pense que d'emblée, tout le monde s'entend pour dire que ce n'est pas un style de musique » (Philippe Renaud, aux Bazareries, 21/05/2005). Je propose ici de m'attarder à la façon par laquelle ces discussions portant sur les « musiques émergentes » sont un lieu privilégié où est mise en perspective la logique de la catégorie musicale.

Ces « musiques émergentes » auxquelles les Bazareries sont dédiées semblent apparaître à de nombreux endroits, sur des plans différents : des pratiques musicales, des lieux, des produits, des artistes, des sons, des organisations, des pratiques citoyennes, des idées, des débats, des manifestations publiques, des « problèmes », des techniques, des valeurs, des discours etc. Que ce soit à travers des galas (le Gala des MIMIs et le GAMIQ), des organismes (ex. : Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), *Faites de la musique!* (FDM), l'Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente (APLACE)), des festivals (ex. : Festival de musiques émergentes en Abitibi-Témiscamingue, *Espaces Émergents*), des études (ex.: Bisailon, 2001, 2003), ou même un annuaire (le *Bottin des*

musiques amplifiées, voir SOPREF, 2003), cette bannière diffuse mais incontournable et les liens qui y sont tissés sont de plus en plus prégnants, d'un endroit à un autre, d'un domaine à l'autre. De plus en plus, les « musiques émergentes » font parler d'elles : « Scène émergente, musiques émergentes, maintenant un festival de l'émergence : Pierre Thibault, coorganisateur du premier Festival de musique émergente d'Abitibi-Témiscamingue, l'admet : 'D'accord, on commence à être tannés d'entendre le mot'» (Renaud, 2003: B10). J'aimerais explorer ce phénomène étrange, hétérogène, diffus et non arrêté, par le biais des façons par lesquelles les « musiques émergentes » apparaissent dans le paysage culturel montréalais, particulièrement. Du coup, je veux proposer une autre vision de la logique catégorielle qui met l'accent sur une appartenance qui n'est pas uniquement fondée sur une caractéristique commune, mais bien sur l'appartenance en tant que telle.

L'inévitable catégorie...

Les musiques populaires sont marquées par une longue tradition de catégorisation (Fabbri, 1999; Guilbault, 1997). Que ce soit au niveau académique, industriel, étatique, artistique ou médiatique, la tendance à l'apposition et à la référence implicite ou explicite à une catégorie semble généralisée. La remarque est connue : l'industrie musicale fonctionne bien souvent sous l'impulsion d'une certaine forme de catégorisation, permettant de faire ressortir des différences entre les pratiques, entre les marchés, entre les groupes sociaux, entre les produits musicaux, et de leur donner du coup un horizon d'attente. D'ailleurs, les études en musiques populaires ont exploré l'effectivité des catégories : comment elles font des choses, et deviennent parfois des règles. Que ce soit, par exemple, dans l'organisation des entreprises de production de disques permettant de relier des marchés à des produits (Negus, 1999), dans le processus de composition/création des artistes (Toynbee, 2000), dans la façon d'agir sur scène (Frith, 1996; Walser, 1993), ou dans la production de ce qui vaut la peine qu'on se rappelle (Grenier, 1997), les « genre rules » (Fabbri, 1982; Frith, 1996), les catégories musicales – qu'elles soient de genre, de scène, de sous-culture ou d'envergure (local, régional, global, etc.), par exemple – ont des implications importantes. Soulignant régulièrement la quasi-inévitabilité de la catégorie sous toutes ses formes tout en montrant son côté conjoncturel, non fixé et non essentiel, les études en musiques populaires ont bien montré par l'exemple que les catégories s'imposaient comme des « réalités ».

Comme le souligne George Lakoff, non seulement les catégories nous permettent de faire sens du monde, mais elles en font également partie :

« To change the very concept of category is to change not only our concept of the mind, but also our understanding of the world. Categories are categories *of* things. Since we understand the world in terms of individual things but also in terms of *categories* of things, we tend to attribute a real existence to those categories » (Lakoff, 1987: 9, emphase originale).

Comme le souligne encore Lakoff, le fonctionnement de la catégorie est basé sur le partage de caractéristiques communes aux éléments la peuplant. Dans le domaine des musiques populaires, le partage de caractéristiques se traduit par l’appréhension des rapports des phénomènes musicaux entre eux comme filiation, lien de parenté ou référence à un prototype (Fabbri, 1999), qu’il soit « idéal », abstrait ou au contraire une occurrence musicale précise. Les « musiques émergentes » n’y échappent pas. L’inévitabilité de la catégorie – ou comme le propose Jason Toynbee (2000: 108), celle du genre – s’y impose avec force. Au cours des discussions qui ont eu lieu aux Bazareries, l’héritité des « musiques émergentes » a été maintes fois tracée. Selon le journaliste culturel Philippe Renaud¹, l’un des intervenants à cette journée, leur arbre généalogique prend racines dans les catégories punk et new wave des années 1980 et passe par les catégories alternatif et underground. Les caractéristiques qui sont présumément transmises de génération en génération, d’une pratique musicale à l’autre, dans le récit généalogique proposé pour les « musiques émergentes » sont multiples et rarement récurrentes : parfois c’est l’indépendance industrielle qui est transmise, d’autres fois c’est la sonorité, d’autres fois ce sont les modes de diffusion ou les réseaux d’intervenants dans lesquels elles s’inscrivent, ou encore la démarche artistique, par exemple. D’autres tracent l’arbre généalogique en partant du titre d’une chronique régulière dans un hebdomadaire culturel montréalais, le *Voir*, intitulée *Scène locale* et ayant été à l’origine de l’utilisation de cette expression et de la vivacité des « musiques émergentes » d’aujourd’hui par leur couverture médiatique; racontent la transmission des caractéristiques diverses et changeantes des musiques couvertes dans cette chronique vers la relève, puis les « musiques émergentes » en termes de vente d’albums, d’années de pratiques musicales ou encore de lieux de diffusion, par exemple. Vues sous cet angle, les « musiques émergentes » sont conçues comme les derniers rejetons de ces familles, les héritiers de traditions

¹ Les références aux discussions qui ont eu lieu aux Bazareries sont faites d’après l’enregistrement produit par l’organisateur de la rencontre et auquel j’ai eu accès.

à configuration variable, ou une nouvelle entité prête à se positionner face à ces anciennes lignées. Pour les différents intervenants autour de la table des Bazareries, ces traditions, ces nombreuses familles auxquelles participent les « musiques émergentes » coexistent encore et les termes servant à les qualifier continuent de circuler. Selon eux, cette multiplication des termes a pour effet d'affaiblir la légitimité et de diminuer la place qu'elles occupent par rapport aux autres acteurs du secteur culturel québécois. Comme l'explique l'un des participants, Sébastien Croteau de la Guilde des musiciens du Québec, au cours du panel :

« Ce qu'on veut, c'est d'avoir une place dans la culture et de se faire reconnaître. Et le danger en multipliant les termes, c'est qu'on oublie que nous aussi on fait partie de la culture. [...] C'est aussi que les autres ne nous voient pas comme de la culture, et là on soulève tout le problème de la reconnaissance des acteurs culturels » (Croteau, aux Bazareries, 21/05/2005).

Le flou qui semble flotter autour de la terminologie utilisée pour décrire le regroupement des pratiques issues des différentes trajectoires généalogiques décrites par les intervenants de ce panel, est vu comme une tare empêchant les « musiques émergentes » de prendre leur place sur l'échiquier culturel.

Dans les discussions des Bazareries, les choses regroupées sous le chapeau des « musiques émergentes » font leur marque en étant nommées. Pour les participants au panel, le terme est la face visible, celle qui est détectable ou compréhensible par des acteurs tels que les organismes paragonnementaux et les médias. La multiplication des termes est importante et l'animateur de la discussion, David Laferrière, directeur de la Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF), en rappelle quelques-uns aux participants dans son discours d'introduction :

« Je me suis moi-même amusé, sans prendre trop de temps, sur les différents termes employés. Ça se regroupe par petits groupes : la relève, l'autoproduction. Là on tombe dans le groupe musique : les musiques alternatives, les musiques actuelles, les musiques amplifiées, les musiques spécialisées. On tombe dans le volet scène, là : la scène locale, la scène underground, la scène indépendante, la scène émergente, la scène para-industrielle. Évidemment, [il y a] les pratiques amateurs et les pratiques professionnelles » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005)².

² Comme le proposait l'animateur du panel : « Je vais moi-même n'utiliser à partir de maintenant que le terme « musiques émergentes » pour éviter qu'on se mélange entre nous » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). Pour alléger ce texte j'utilise également l'expression « musiques émergentes », en laissant les guillemets, afin d'en souligner le caractère « non arrêté », flou, aux frontières poreuses.

Bien que générée à travers des « airs de famille » (Wittgenstein, 1961), cette multiplication est donc perçue comme un écueil auquel il faut répondre par la concertation et le choix d'une dénomination. Par exemple, pour Laurent Saulnier, du festival musical les Francofolies de Montréal, ancien journaliste culturel et intervenant aux Bazareries, les « musiques émergentes » ne peuvent apparaître comme entité sur le radar des médias, des organismes gouvernementaux ou même de l'industrie musicale québécoise établie sans être nommées en tant qu'ensemble :

« [...] pour que cette scène-là existe [*sic*], il faut la nommer. Et le problème qu'on a actuellement à ne pas la nommer c'est aussi comme si elle n'existait pas. C'est ça qui est toute la problématique de se donner un nom. Aussi longtemps qu'il n'y aura pas un nom qui va faire l'unanimité autour de cette scène-là, cette scène-là ne pourra pas exister parce qu'elle ne se sera pas nommé elle-même » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005).

En plaidant pour nommer les « musiques émergentes », les intervenants de ce panel aux Bazareries en viennent à souligner la difficulté de choisir les caractéristiques communes pouvant être utilisées pour déterminer les acteurs couverts par l'appellation. Non seulement « nommer » est un problème de dénomination, mais également un problème de définition³ : nommer les « musiques émergentes, c'est en quelque sorte leur donner des formes.

Les discussions qui ont cours dans ce panel des Bazareries montrent le côté paradoxal de l'inévitabilité de la catégorie. Au même moment où elle apparaît comme ce qui découle d'une tradition ou d'un ensemble de caractéristiques que partagent les acteurs la peuplant, une couleur tactique lui est donnée : elle est utile et entre dans une manœuvre visant l'auto-reconnaissance (par l'organisation, la mise en commun des ressources, le partage d'informations, etc.), la reconnaissance médiatique (par exemple, par une meilleure couverture, des quotas radios, etc.) et la reconnaissance gouvernementale (par des programmes de subventions qui y sont dédiés, par des transformations dans les organismes paragouvernementaux, etc.). La description du panel dans le programme des Bazareries souligne ce côté tactique de la catégorie :

« À différents paliers politiques on parle de soutien à la relève et à l'émergence sans qu'aucune définition claire ne soit établie. Peut-on vraiment aider des intervenants que l'on est incapable d'identifier ? [...] Ne serait-il pas temps de dresser un autoportrait qui permettra de parvenir à une reconnaissance commune ? » (Les Bazareries, 2005b, non paginé).

³ Geoffrey Bowker et Susan Leigh Star (1999) soulignent la confusion récurrente entre la nomenclature et la classification catégorielle : une nomenclature peut avoir l'effectivité d'une catégorie, et une catégorie peut n'avoir que la portée d'un terme dans un système de termes acceptés dans un milieu donné pour éviter la méprise.

L'enjeu est important : pour les participants au panel, le choix de la catégorie et son usage sont des moyens à mettre en œuvre afin d'assurer le développement des « musiques émergentes », qu'il soit posé en termes social, culturel, économique, de ventes ou d'attention médiatiques. Selon eux, la mauvaise définition de la catégorie et un vocabulaire trop vague impliquent des programmes gouvernementaux et des couvertures médiatiques mal adaptées : « De leur propre aveu, les positions concernant la relève et l'émergence sont mal définies et mal maîtrisées par les acteurs gouvernementaux [entre autres]. Il y a évidemment beaucoup de conséquences négatives quant au financement et à la représentativité pour notre secteur » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). La mise de l'avant d'une catégorie est alors le moyen d'atteindre certains buts, que ce soit la reconnaissance ou le développement, ou de minimiser ces « conséquences négatives » pour ce qui peuple les « musiques émergentes ».

Cette tactique utilisant une catégorie mise de l'avant par les participants au panel semble prendre son effectivité de deux façons. Premièrement, elle permet de parler la langue des acteurs à intéresser. Par exemple, l'un des intervenants souligne l'utilité de se servir du système catégoriel employé par l'un des organismes paragouvernementaux les plus importants, la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), afin d'être compris et financés par lui. Selon plusieurs participants au panel, c'est le jeu des « musiques émergentes » de se faire voir, d'utiliser les catégories afin d'apparaître dans un espace quadrillé par les acteurs qui ont, entre autres, les fonds pour les financer et les moyens de les diffuser. Pour eux, parler leur langue permet d'être compris et d'exister, par exemple, dans des systèmes d'attribution de subventions gouvernementales : paraphrasant Michel de Certeau (1990), je dirais que dans ce cas c'est une action dans le champ de vision de la SODEC – un des organismes subventionnaires principaux dans le domaine culturel au Québec – et dans un espace contrôlé par elle profitant de l'occasion offerte par certains programmes aux termes vagues. Deuxièmement, la catégorie et la nomenclature qui y est attachée sont perçues par les participants au panel des Bazareries comme permettant de regrouper les « musiques émergentes » sous un seul étendard. Comme le souligne Renaud, non seulement la catégorie permet-elle aux médias d'avoir une prise leur permettant de couvrir les « musiques émergentes », mais également aux organismes de les reconnaître, de les rassembler et de s'offrir comme leur porte-parole :

« Peut-être que ces termes-là sont des mots/maux nécessaires dans la mesure où ça prend bien une étiquette pour fédérer, peut-être du point de vue du journaliste, mais aussi du

point de vue de ces organisations comme la SOPREF [Société de promotion de la relève musicale de l'espace francophone] qui à un moment donné en viennent à représenter quelqu'un, une scène, underground ou émergente » (Renaud, aux Bazareries, 21/05/2005).

La possibilité d'utiliser la catégorie comme tactique menant à un regroupement et permettant à ce qui la peuple d'être politiquement représentés, permet aux « musiques émergentes » de se donner une voix et de militer en faveur de l'obtention de transformations au sein de l'industrie ou des politiques culturelles des divers niveaux de gouvernement, d'attirer l'attention de la part des médias ou du public, ainsi que de partager des ressources, des dépenses et des informations. Bref, le recours à la catégorie constitue ici une tactique permettant d'atteindre des buts politiques qui participent du développement des « musiques émergentes ».

L'étonnante hétérogénéité et la mise en valeur de l'éclectisme et de l'hybridité des enjeux, des termes, des types d'entreprises impliquées, des sonorités, entre autres, dans les discussions qui ont lieu autour de la table des Bazareries montrent la façon dont la catégorie des « musiques émergentes » se présente comme un moyen plutôt qu'une fin. Il ne s'agit pas que de l'affirmation d'une vérité éternelle des « musiques émergentes », d'une liste de caractéristiques qui lui sont associées par essence, mais bien et surtout d'un procédé pouvant être mis au service d'un large spectre d'acteurs et de pratiques musicales afin d'atteindre certains buts, que ce soit la reconnaissance ou le développement, par exemple. Lors du panel, Saulnier souligne cet éclectisme et la relation trouble entre de nombreux genres musicaux et l'unicité de la catégorie : « Est-ce que le terme « musiques émergentes » est mieux [que relève, underground, alternatif, local, etc.] ? Peut-être, mais [...] ça ne définit pas un genre. [Dans les « musiques émergentes »] Il y a autant des musiques électroniques, que du métal, que du hip hop, etc. » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005). Dans les discussions, nous voyons la catégorie se présenter comme un faire, comme une tactique mettant en œuvre ce que Gayatri Spivak (1993) appelait « strategic essentialism » : la mise en exergue d'une histoire commune et l'utilisation de termes communs mettant quelque peu de côté les nombreuses différences et les débats houleux faisant rage au cœur du regroupement ainsi formé. L'utilisation intéressée de la catégorie⁴ qui se dessine dans les discussions des Bazareries permet de voir que les acteurs remettent eux-mêmes

⁴ Du même souffle, une critique de la catégorie est faite par les participants au panel des Bazareries, qui soulignent qu'elle est un mal nécessaire auquel ils ne croient pas.

en question la catégorie comme essence mais ne résout pas la question de savoir « comment ça tient ensemble ». Comment comprendre les liens tissés entre des choses d'ordre différents, comme des galas, des problèmes, des valeurs, des types d'engagement, des sons, des réseaux industriels ou des organismes, et provenant – faute d'un meilleur terme – de « familles » différentes ?

La piste de l'appartenance

Comment faire tenir ensemble des pratiques et des apparitions aussi hétérogènes et diffuses que celles participant aux « musiques émergentes » – des festivals, des galas, des sons, des productions musicales, des débats, des associations, des techniques, etc. – sans pour autant se tourner vers une liste de caractéristiques qu'elles posséderaient toutes ? Comme le souligne Saulnier aux cours des discussions aux Bazareries, l'établissement de paramètres pour comprendre les « musiques émergentes » en tant qu'ensemble pose problème :

« Donc, mon point là-dedans, c'est simplement de dire qu'on ne peut pas donner des critères d'admissibilité à une scène émergente sans qu'on trouve des exceptions, et à cause de ça je pense que l'idée ce n'est pas nécessairement de dire « pour faire partie de la scène émergente il faut... » et là d'avoir une checklist » (Saulnier, aux Bazareries, 21/05/2005).

Comment penser le rapport entre des choses aussi disparates sans justement se tourner vers les différences – ou les ressemblances – qu'elles auraient entre elles « par essence » ? En ne s'intéressant pas à *ce* que les choses sont mais bien à *comment* elles sont. Bref, en commençant par le milieu : ce qui semble relier tout ce qui peuple le regroupement, ce qu'ils semblent partager, c'est leur appartenance – et celle de ce qu'ils regroupent – à un assortiment plus vaste, *les* « musiques émergentes » en tant qu'ensemble. En fait, les « musiques émergentes » me semblent devoir être pensées comme un devenir-ensemble, en d'autres mots près du problème de l'appartenance (Agamben, 1990; Grossberg, 1996). Ce que les sons, les artistes, les salles, les galas, les concerts, les institutions, les débats, entre autres, ont en commun, c'est ce point d'inflexion, cette connexion d'appartenance entre un ensemble et des pratiques, par exemple, que plusieurs nomment la singularité : « [...] I see singularity as that point of dense connections, that point that carries within it the strongest connection of the local and the global, that singularizes specificities into a momentary structure of belonging » (Probyn, 1996: 69). En d'autres mots, envisager la singularité des « musiques émergentes », c'est penser un rapport d'appartenance

entre un ensemble et ce qui y participe, tel que l'appartenance prime sur ses multiples raisons d'être.

Sous cet éclairage, les « musiques émergentes » ne sont pas conçues comme un regroupement tenant ensemble grâce à une liste de propriétés qu'il ne reste qu'à mettre au jour, présupposant du coup une essence cachée commune à ses différentes déclinaisons, qu'elles soient sonores ou d'autres niveaux. Giorgio Agamben qualifie de quelconque cette singularité qui ne pose pas *a priori* le partage d'une caractéristique comme condition d'appartenance à un ensemble, mais plutôt l'appartenance en tant que telle comme ce qui est partagé : « [...] un être dont la communauté n'est médiatisée ni par une condition d'appartenance (l'être rouge, italien, communiste) ni par l'absence de toute condition d'appartenance (une communauté négative [...]), mais par l'appartenance même » (Agamben, 1990: 87). Ce devenir-ensemble que sont les « musiques émergentes » implique la possibilité d'une distinction de celui-ci, de mettre en évidence cette appartenance dans la multiplicité des appartenances probables. Les « musiques émergentes » sont singulières, elles ressortent du quotidien en posant du coup leur ensemble comme particulier. Cette connexion du regroupement et ses occurrences multiples permet de les penser dans toute leur hétérogénéité. Si l'intérêt d'étudier certaines pratiques et milieux musicaux mettant en évidence de façon explicite la référence à quelques critères pour distinguer des marchés (Negus, 1999), des façons d'agir, ou des sons (Frith, 1996), par exemple, les « musiques émergentes » me semblent rendre particulièrement pertinente le point de vue de la singularité. Pas de règle à suivre – comme pour le genre (Fabbri, 1982) ou le style (Bennett, 1999), entre autres – qui pourraient discréditer, par exemple, une musique, un disque, une institution, ou un débat politique, autre que sa connexion aux « musiques émergentes » : « Such a singularity operates as a transport machine following a logic of involvement, a logic of the next (rather than of the proper). [...] Such a community would be based only on the exteriority, the exposure, of the singularity of belonging » (Grossberg, 1996: 104). En d'autres mots, ce qui constitue l'ensemble, c'est l'apparition à la surface des rapports d'appartenance qui lui sont associés. Les « musiques émergentes » sont communauté qui vient, devenir-ensemble. Les discussions du panel des Bazarderies l'importance de nommer cette appartenance pour qu'elle soit connue et reconnue : paraphrasant Agamben, je dirais que la singularité des « musiques émergentes » est un être-dit, c'est-à-dire qu'elle est nommée, elle est le résultat d'un travail

d'installation, de reconnaissance et de mise en relief. Bref, elle est produite. L'utilisation de la catégorie en tant que tactique telle que mise de l'avant par les participants au panel des Bazareries, peut être vu comme l'une des formes de « dire » cette singularité, mais elle n'est assurément pas la seule : j'ai soulevé en introduction d'autres lieux où cette production de singularité semble possible.

Les discussions entourant les « musiques émergentes » à Montréal permettent de remettre en question la vision traditionnelle du regroupement des pratiques musicales en un objet stable, une catégorie fixe. Pensée à travers la perspective qu'offre la logique du genre ou de la catégorie musicale, l'immense diversité des acteurs et des pratiques concernées pourrait être appréhendée de façon à mettre en exergue ce qui leur est commun. Or, l'impossibilité pour les participants du panel des Bazareries à trouver un terrain d'entente sur les caractéristiques essentielles des « musiques émergentes » ne semble pas les surprendre. Dans son introduction, l'animateur du panel annonçait déjà : « Évidemment, on n'aura pas la chance aujourd'hui, je pense, d'arriver à une conclusion sur c'est quoi la relève, c'est quoi l'émergence » (Laferrière, aux Bazareries, 21/05/2005). À mon sens, la mise en exergue de l'utilité de la catégorie, nonobstant les désaccords quant à ce qu'elle regroupe, permet de repenser tout le processus de développement de l'appartenance entre ce qui peuple les « musiques émergentes » et le regroupement : plutôt que de les prendre comme un *être* et d'en étudier les caractéristiques, elle met l'accent sur le *faire*, la tactique, le travail. Comme je l'ai sommairement présenté, c'est par le biais de ce qui s'y passe, par les façons, les stratégies ou les techniques par lesquelles la singularité, l'appartenance est produite, que je désire les saisir en montrant que c'est entre autres par et dans ce *faire* qui échappe à la logique catégorielle ou la remet quelque peu en question, qu'est marquée leur spécificité.

Bibliographie

- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (M. Raiola, Trans.). Paris: Seuil.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Bisaillon, J.-R. (2001). *Portrait des entreprises émergentes et intermédiaires du disque québécois*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bisaillon, J.-R. (2003). *Musiques undergrounds du Québec*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Bowker, G. C., & Star, S. L. (1999). *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*. Cambridge: MIT Press.
- de Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Espaces Émergents. (2001). *Forum Actions culturelles et sociales: Espaces émergents. "Lorsque la marge nourrit la norme et la transforme". Actes du forum*. Montréal: Faites de la musique !
- Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. In P. Tagg (Ed.), *Popular Music Perspectives* (pp. 52-80). Goteburg & Exeter: International Association for the Study of Popular Music (IASPM).
- Fabbri, F. (1999). *Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind*. Paper presented at the 3rd Triennial British Musicological Societies' Conference, Guildford.
- Faites de la musique. (1998). *Forum des musiques amplifiées. Un projet s'échelonnant de juin 1997 à juin 1998*. Montréal: Faites de la musique (FDM).
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grenier, L. (1997). "Je me souviens"... en chanson: articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champs musical populaire au Québec. *Sociologies et société*, 29(2), 31-47.
- Grossberg, L. (1996). Identity and Cultural Studies: Is That All There Is? In P. du Gay (Ed.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 87-107). Londres: Sage.
- Guilbault, J. (1997). *The Politics of Labelling Popular Music in English Caribbean*. Trans3. Retrieved 23 octobre 2002, from the World Wide Web: www.sibetrans.com/trans/trans3/guilbault.htm

- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Les Bazarderies. (2005a). *Les Bazarderies*. Montréal: Bazard Alternatif de Montréal.
- Les Bazarderies. (2005b). *Programmation*. Montréal: Bazard Alternatif de Montréal.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York: Routledge.
- Probyn, E. (1996). *Outside Belongings*. London & New York: Routledge.
- Renaud, P. (2003, 29 août). L'émergence en musique: encore elle! *La Presse*, pp. B10.
- Robillard Laveaux, O. (2005, 19 mai). Les Bazarderies. *Voir*, pp. 16.
- SOPREF. (2003). *Bottin des musiques amplifiées*. Montréal: Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF).
- Spivak, G. C. (1993). *Outside in the Teaching Machine*. New York & London: Routledge.
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London & New York: Arnold & Oxford University Press.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- Wittgenstein, L. (1961). *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques* (P. Klossowski, Trans.). Paris: Gallimard.