

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOUER POUR PERSONNE : ESPACE ET PRATIQUE DU BUSKING DANS LE
RÉSEAU DE MÉTRO DE MONTRÉAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MATHIEU LUSSIER

AVRIL 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Je me doute que cet avant-propos ne sera pas unique en son genre. Disons qu'une pandémie mondiale, ça ne laisse personne (et sa recherche) inchangé. Changement d'objet de recherche, reformulation des objectifs de recherche, transformation du cadre théorique, nouvelles méthodes de collecte de matériaux, nouveaux participants et nouvelles participantes, remise en question, réécriture... J'imagine que la liste des ajustements à la pandémie est aussi longue que celle des projets de recherche conduits en 2020. Bien entendu, ma recherche n'en fait pas exception.

Avec la propagation du coronavirus, il y a eu une transformation significative des bases sociales sur lesquelles repose le potentiel interactif propre à chaque société. Confinement, distanciation sociale, port du masque, lavage systématique des mains, travail à distance, incompréhension, peur et bien d'autres facteurs ont modifié le cadre interactif de toutes nos relations sociales. Tout un chacun s'est vu renégocier ses relations interpersonnelles, ses déplacements, ses activités quotidiennes, aussi bien professionnelles que personnelles. Grand nombre d'établissements ouverts au public ont dû fermer leurs portes, temporairement ou définitivement. Le secteur privé a grandement été touché par cette dynamique, mais le secteur public également. Écoles, bibliothèques et transports en commun ont également été fermés temporairement ou leur utilisation a drastiquement chuté. Ce faisant, c'est tout l'espace qui s'est transformé. Non pas uniquement l'espace physique (avec, notamment, l'apparition soudaine de plexiglas aux caisses de tous les magasins), mais notre manière de s'y déplacer et d'y interagir, aussi bien avec l'espace physique et les objets, qu'avec d'autres sujets vivants.

La pandémie a donc affecté mon objet de recherche ; le réseau de métro montréalais et les performances musicales en son sein. Pendant de longs mois de confinement, il a été recommandé d'éviter le plus de contacts interpersonnels possible. Étant un endroit où la densité de population peut être assez élevée, le réseau de métro s'est vu déserté de ses usagers et usagères. Par le fait même, les musiciens et musiciennes du métro ont stoppé leurs activités. Au moment de la conduite de mes entretiens semi-directifs (lors des mois d'avril et mai), aucune personne interviewée ne pratiquait le busking dans le métro et personne n'était en mesure de prédire si cette activité allait reprendre et surtout, dans quelles conditions.

Ainsi, les matériaux provenant de mes démarches de terrain relatent des expériences pré-COVID-19 des participants et participantes à ma recherche. Sur sept participants et participantes, seule une personne (Yamato) m'a mentionné faire du busking et ce, à l'extérieur :

Ouais bien au début [du confinement] j'y allais plus trop [faire du busking]. Ça m'arrive quand même d'aller à la SAQ. J'essaye de tester des jours, je mets mon case [sic] à deux mètres et je mets une petite affiche avec mon courriel pour des virements interac. À date, on s'est fait quoi, 30 \$ en virement interac comme ça et on a eu du cash [sic] aussi. Les gens ont quand même un peu de cash [sic]. Ça roule pas autant que normalement, tu sais, normalement des journées chaudes comme ça tu vas jouer, puis tu te fais comme 100 \$ chaque, mais là ces temps-ci, c'est pas ça hahaha (Yamato, entrevue)

Les mesures de confinement m'ont « forcé » à modifier mon terrain. Avant, je prévoyais effectuer des entretiens déambulatoires avec un nombre plus restreint de participants et participantes, mais avec un nombre plus élevé de sorties par artiste. Je souhaitais me déplacer au sein du réseau de métro de Montréal en compagnie de musiciens et musiciennes du métro, tout en conversant avec ces derniers sous la forme d'un entretien semi-directif enregistré. L'objectif était de replacer l'entretien au sein du contexte physique de performance des musiciens et musiciennes, pour leur permettre de m'expliquer leur conception et relation avec l'espace du métro sur place

et pour être en mesure de les voir interagir directement avec cet espace. Trois entretiens déambulatoires étaient prévus la semaine où les mesures de confinement ont été implantées. J'ai donc décidé d'effectuer des entretiens semi-directifs en vidéoconférence pour m'ajuster aux mesures et j'ai demandé également aux participants et participantes de dessiner une carte de leur routine de busking dans le réseau de métro de Montréal.

Comme mentionné précédemment, aussi bien le contenu des entretiens que les cartes des circuits de busking explorent la manière dont les participants et participantes pratiquaient le busking avant la pandémie. Face à cela, plusieurs questionnements m'ont préoccupé : est-ce que le busking dans le réseau de métro va reprendre un jour ? Si oui, dans quelles conditions ? Est-ce que le busking dans le métro va un jour « revenir à la normale » ? Est-ce que mon mémoire est toujours valide ? Est-ce pertinent d'étudier une pratique dans des conditions qui ne seront, peut-être, plus jamais celles étudiées ? Pendant un bref moment, j'ai eu le sentiment de travailler sur un projet qui ne servira à rien. J'ai pris un peu de recul et mes craintes se sont rapidement évaporées.

C'est vrai, les expériences relatées par les participants et participantes à ma recherche proviennent d'un temps « révolu ». C'est aussi vrai que les caractéristiques actuelles de l'espace du réseau de métro sont différentes que celles de « l'ère » pré-COVID-19. Cependant, cela n'invalide pas pour autant ma démarche, mon analyse et mes résultats. L'espace est en constante transformation, pandémie ou non. L'espace tel que décrit par les participants et participantes aux mois d'avril et de mai, même sans coronavirus, ne serait donc pas le même que celui au moment de la remise de mon mémoire. Cela ne veut pas dire que les concepts mobilisés, les méthodes de collecte de matériaux ou la démarche d'analyse ne sont plus valides. Ces derniers peuvent être mobilisés à nouveau, dans différents contextes spatio-temporels.

En d'autres mots, ma démarche d'analyse, cherchant à comprendre l'espace du réseau de métro de Montréal par le biais de l'étude spatiale de la pratique du busking, n'est pas propre à la temporalité précoronavirus. Elle pourrait s'appliquer à n'importe quel moment de l'existence du réseau de métro de Montréal. Il suffit de refaire les démarches méthodologiques et ainsi baser l'analyse sur une nouvelle grille thématique, provenant des matériaux ayant ressorti de nouveaux entretiens semi-directifs et des nouvelles cartographies. Ce faisant, les matériaux qui ont servi à mon analyse et les conclusions découlant de cette dernière sont valides seulement s'ils sont replacés dans son contexte spatio-temporel d'étude, soit le réseau de métro de Montréal des dernières années, avant que les impacts de la pandémie transforment cet espace. C'est pourquoi il est important pour moi de souligner le contexte dans lequel se sont déroulées mes démarches méthodologiques et pour vous, chers lecteurs, chères lectrices, de replacer votre lecture au sein de ce même contexte. En ce qui concerne ma recherche, la pandémie, au moins, aura été intéressante dans sa manière de souligner le caractère ouvert, toujours en construction, de l'espace du réseau de métro de Montréal.

REMERCIEMENTS

Depuis le début de mon parcours à la maîtrise, je me suis remis en question. Au fil de ces remises en question, dont certaines plus existentielles que d'autres, je n'ai pas manqué de support. Tout au long de ces trois dernières années, j'ai eu la chance d'être écouté, rassuré, remis dans la bonne direction, critiqué, épaulé et surtout appuyé dans tous mes choix. Je n'aurais donc jamais pu réaliser ce mémoire sans la présence de plusieurs personnes incroyables, à commencer par mon directeur Martin.

Merci, Martin, pour ton positivisme, qui a su me remonter le moral aux moments où j'en avais le plus besoin. Merci pour ton encadrement rigoureux et tes propositions de recherche et de lecture toujours pertinentes. Merci de m'avoir accompagné dans mon changement de sujet de recherche. Surtout, merci pour toutes ces belles discussions où tu as toujours été en mesure de me faire réaliser que j'en savais plus que je le pensais, que les choses avançaient, malgré les apparences, et pour tous ces moments où la relation directeur/étudiant disparaissait pour laisser place à deux passionnés qui discutent.

Je ne pourrais terminer ces remerciements sans dire un gros merci à Julia et mes parents, qui m'ont toujours écouté parler de mon mémoire d'une oreille attentive et intéressée.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
LISTE DES FIGURES	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. PROBLÉMATIQUE	2
1.1 Le busking	2
1.2 Busking et espace public	4
1.3 Comprendre l'espace par le busking	7
CHAPITRE 2. CADRE THÉORIQUE	9
2.1 L'espace comme rencontre de trajectoires	9
2.2 Pratiquer l'espace et les lieux	16
2.3 Circuits et espaces urbains	22
2.4 L'espace comme communication	26
2.5 Reformulations et propositions	28
CHAPITRE 3. MÉTHODOLOGIE	30
3.1 Approche méthodologique	30
3.2 Les entretiens semi-directifs	34
3.3 Cartographie	39
3.4 Le terrain : le métro de Montréal et ses artistes	42
3.5 Présentation des participants et participantes	44
3.5.1 Silas	45
3.5.2 Yohann	46
3.5.3 Lucas	47
3.5.4 Contrebassiste	48
3.5.5 Yamato	49

3.5.6	Frontenac	50
3.5.7	Rose	50
3.6	L'analyse thématique	51
CHAPITRE 4. JOUER POUR PERSONNE ?		54
4.1	Stand out, bring your band and dress funky	58
4.2	Lire les passants	65
4.3	Chaque performance en son temps	67
4.4	La relation buskers/passants et passantes	75
4.5	Le jeu du chat et de la souris	83
4.6	Une communauté en compétition	89
CHAPITRE 5. À CHACUN SON <i>SPOT</i>		96
5.1	Une question de distance	98
5.2	Une leçon d'acoustique	101
5.3	L'importance du positionnement	107
5.4	Qui ne risque rien n'a rien	110
CHAPITRE 6. PLUS GRAND QUE LA SOMME DE SES PARTIES		114
6.1	L'espace au-delà des lieux	115
6.2	Par temps gris, par temps sec	119
6.3	Jouer pour une occasion	123
6.4	Jouer pour un public	126
CHAPITRE 7. CONCLUSION		130
7.1	Pour une différente conception de l'espace	139
BIBLIOGRAPHIE		144

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
4.1	Carte de Yamato.....	60
4.2	Carte de Lucas (1 sur 3).....	70
4.3	Carte de Lucas (2 sur 3).....	71
4.4	Carte de Lucas (3 sur 3).....	72
4.5	Carte de Rose.....	73
4.6	Carte de Silas.....	79
5.1	Carte de Frontenac.....	111
6.1	Carte de Yohann.....	118
6.2	Carte de Contrebassiste	122

RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste en une réflexion à propos de la pratique du busking musical dans le réseau de métro de la ville de Montréal et son rapport à l'espace. Le busking est l'action non sollicitée de performer une forme d'art dans un lieu public pour amasser des contributions volontaires. À travers les particularités de leur pratique, les buskers mettent en relief une myriade d'interactions sociales, de rapports de force et de grands courants politiques et économiques qui sont constitutifs des espaces du métro. De plus, leurs méthodes d'adaptation à l'espace physique et aux événements qui y prennent part soulignent certaines caractéristiques de l'espace public où la performance de busking a lieu. Face à cette dynamique, ce mémoire vise à comprendre les caractéristiques de l'espace du réseau de métro de Montréal, en analysant les particularités du busking s'y déroulant.

S'inspirant de la conception de l'espace (*space*) et des lieux (*places*) de Doreen Massey, des stratégies et tactiques de Michel de Certeau et des *cultural pathways* de Sara Cohen, ce mémoire propose que les tactiques employées par les buskers participent à la constitution de l'espace du réseau de métro de Montréal. Afin d'y arriver, il puise à même une méthodologie mêlant entretiens semi-directifs et cartographie menée auprès de sept buskers montréalais. L'analyse permet de mieux comprendre les caractéristiques de la pratique du busking dans le réseau de métro Montréal et les différentes interactions que les buskers ont avec leurs lieux (physiques et sociaux) de performance, que ce soit les interactions entre sujets, les relations avec les caractéristiques physiques de l'espace ou encore un ensemble plus large d'événement dépassant le cadre du réseau de métro de Montréal. Par leur pratique, les buskers font de l'endroit où ils performant un agencement unique de trajectoires, une *place*, un lieu singulier.

Mots clés : Busking, Métro, Montréal, Espace, Tactiques, Trajectoires

INTRODUCTION

Depuis que je¹ suis tout petit, j'ai toujours été fasciné par ces musiciens et musiciennes qui arpentent les tunnels du métro de Montréal et meublent les oreilles des passants, le temps d'un transit. Je me souviens de l'homme sur des échasses jouant de la flûte traversière au métro Jean-Talon (qui est d'ailleurs le fondateur de l'organisme des Musiciens du Métro et de la Rue de Montréal), de celui à Berri-UQAM qui jouait avec deux flûtes à bec dans ses narines, mais je me souviens aussi de ceux et celles qui ne savaient vraiment pas jouer et qui arrivaient à peine à faire lever le regard hagard des passants, trop occupés à penser à autre chose. Plusieurs années après l'obtention de mon DEC guitare jazz au CÉGEP de Saint-Laurent et de rares tentatives infructueuses de jouer dans le métro, j'ai décidé de retourner dans le monde de la musique de rue à Montréal, mais sous un autre angle. De janvier à avril 2019, j'ai produit et réalisé des capsules documentaires sur des profils de musiciens et musiciennes de rue montréalaises. Le travail de documentation et de production des capsules m'a permis de réaliser encore mieux à quel point cette pratique est riche et complexe et aussi, l'immensité du travail d'adaptation de ces artistes, en fonction de leurs environnements de performance. Ce fut pour moi un moment charnière, révélateur de toute la complexité de la relation entre les artistes de rue et le métro de Montréal. J'ai donc mis de côté mes aspirations de recherche de l'époque et me suis lancé à la recherche de la relation entre les *buskers* et le réseau de métro de Montréal. Je suis conscient de la complexité de cette relation et je vise à mettre en lumière certaines de ses caractéristiques et dynamiques.

¹ Le « je » sera employé tout au long du mémoire dans le but de souligner que mes expériences, connaissances et opinions préalables à la recherche sont indissociables de mon rôle de chercheur.

CHAPITRE 1. PROBLÉMATIQUE

1.1 Le busking

Les termes *busking* et *buskers* (les artisans et artisanes du *busking*), proviennent de l'anglais et possèdent un héritage historique assez important. Largement employés par les artistes eux-mêmes, ces termes définissent la pratique de performer une forme d'art dans un lieu public pour amasser des contributions volontaires ainsi que ses pratiquants et pratiquantes². Ces termes renvoient donc à l'époque médiévale et aux *troubadours, ménestrels, jongleurs, Spielleute* et *trouvères*, qui faisaient résonner leur musique profane dans les rues et les établissements de divertissement de l'époque (Smith, 1996, p. 6). Alors que cette pratique est relativement bien documentée au Moyen-Âge, l'histoire du busking des siècles derniers se retrouve majoritairement au sein des archives de la police, des cours municipales et des lois l'interdisant : « Much of the history of street performance... is found in laws which prohibit it » (Harrison-Pepper in Smith, 1996, p. 8).

L'aspect polémique, voir illégal, du busking est attribué à sa caractéristique la plus importante : le fait que la musique de rue prenne place dans des espaces publics qui ne sont pas dédiés ou conçus pour la performance musicale ou même artistique. Cela fait en sorte que toute performance musicale dite « de rue » se trouve mêlée à toutes

² Considérant que les termes « busker » et « busking » ont été créés pour qualifier spécifiquement cette pratique et ses artisans et artisanes, considérant que ces termes sont utilisés partout dans le monde, même dans des pays non anglophones et considérant qu'il n'existe pas de mots uniques en français pour qualifier cette pratique et ses pratiquants et pratiquantes, je vais employer ces termes tout au long de mon mémoire au lieu des termes « musique de rue », « musique de métro », « musicien de rue », « musicienne de rue », « musicien du métro » et « musicienne de métro ». Comme « busker » est un terme anglais, il caractérise aussi bien les femmes que les hommes qui pratiquent le busking.

les autres activités qui ont lieu dans cet espace public (Ho et Au, 2018, p. 455). De plus, le dynamisme propre aux lieux de diffusion de la musique de rue a un impact sur le niveau d'attention des membres du public. Alors que les membres du public de spectacles en salle sont venus de leur plein gré et profitent attentivement de la performance à travers les différents codes culturels et sociaux d'appréciation propres au type de spectacle, les membres du public de la musique de rue vont souvent avoir un degré d'attention et de concentration inférieur (Kushner et Brooks, 2000, p. 69-70). Ce faisant, la pratique du busking est marquée par des méthodes de mise en scène particulières, adaptées au contexte de performance hors normes.

Les buskers vont avoir tendance à se mettre en scène d'une manière assez spontanée, laissant de côté toute la structure organisationnelle propre aux spectacles en salle (Ho et Au, 2018, p. 455). De cette spontanéité, du lieu de performance et de cette proximité physique entre le public et les buskers, découle une absence de frontière tangible entre ce qui fait partie de la « scène » du busker et ce qui n'en fait pas partie. Avec le busking, les genres musicaux qui sont traditionnellement diffusés en salle se trouvent à être performés hors de leur contexte habituel. Ce faisant, certains codes sociaux culturels qui leur sont propres (par exemple, le fait de rester le plus silencieux possible lorsqu'on assiste à un spectacle en salle de musique classique) disparaissent pour laisser place à une spontanéité du côté du public également (Ho et Au, 2018, p. 455).

De plus, le fait que cette activité représente un revenu pour ces artistes change la manière dont les buskers eux-mêmes préparent et présentent leurs numéros. L'aspect financier du busking est central à cette pratique. Considérant le fait qu'aucun et aucune busker ne peut forcer quiconque qui jouit de son art à contribuer monétairement, les buskers se doivent de mettre en place des manières de maximiser les dons du public :

The essence of [the] art is the desire to communicate and to galvanize people into expressing themselves, into finding within themselves that spark of creativity, of personality, that liberates us from the passivity of the citizen, of the consumer, and of the spectator [...] (Hare, 1991, p. 8)

De ce fait, l'essence du travail d'un et une busker n'est pas de créer et de performer pour une audience, mais plutôt de créer et de performer avec l'audience et en fonction de ses caractéristiques.

1.2 Busking et espace public

Au sein de la littérature analysant les buskers, il est possible d'observer que les recherches se sont principalement tournées vers les artistes qui pratiquent la musique (Quilter et McNamara 2015, Kaul 2013, Carlin 2014) ou le théâtre (Carlin 2014, Hare 1991, Kane 2014, Simpson 2011). Pour un bon nombre d'auteurs et autrices, il s'agit d'étudier les buskers en relation avec leur espace de travail : l'espace public. Une part importante de ces recherches considère la rue comme un espace public où chaque acteur et actrice prend place au sein d'un équilibre (plus ou moins balancé) de rapport de forces : « [...] [s]treets are the terrain of social encounters and political protests, sites of domination and resistance, places of pleasure and anxiety » (Fyfe, 1998 *in* Simpson, 2011, p. 418).

Les buskers transforment l'espace dans lequel ils et elles se trouvent et l'amènent à devenir un espace où de nouvelles interactions sont possibles :

[...] street performers intervene in the spatiotemporal organization of a space, with the “[p]erformance [being] a dynamic, shifting, breathing event” which affects the space in terms of “density, accretion, durations, dispersal, and flow”. (Harrison-Pepper, 1990 *in* Simpson, 2011, p. 416).

Pour se faire, plusieurs aspects de la pratique du busking sont nécessaires, à commencer par la proximité, parfois extrême, entre le ou la busker et son auditoire (Simpson, 2011, p. 420). Cette proximité transforme l'espace public en créant des conditions pour des actes de socialisation qui n'auraient pas pu se dérouler autrement, mais cette proximité est également un produit de la disposition architecturale des espaces publics dans lesquels se produisent les buskers (métro, rues piétonnes, squares, lieux touristiques, etc.). Cela crée un plus grand éventail d'interactions potentielles et force les artistes à prendre en considération une foule d'éléments au sein même de leurs performances :

[...] [h]elicopters, barking dogs, traffic, babies, hecklers—all become the stuff of outdoor performance, and the better a performer can transform these potential disruptions into entertaining diversions... the more successful he [sic] will be. (Harrison-Pepper, 1990 *in* Simpson, 2011, p. 420)

Dans ce contexte de proximité, où l'improvisation et la réaction du busker face à son environnement sont favorisées, tous les sujets sont des potentiels membres de l'auditoire (Carlin, 2014, p. 5).

L'espace occupé par le ou la busker ne se limite pas à notre champ de vision, il est plutôt délimité par « a loud, unyielding, aural presence that far outreached the presence of their physical bodies. » (Kane, 2014, p. 3). Cette réalité pousse les buskers à s'adapter et ainsi s'installer dans les endroits leur permettant de maximiser cette présence auditive, tout en cherchant un endroit où le volume de passants est satisfaisant (Carlin, 2014, p. 7).

Si les buskers affectent leur environnement, ce dernier a également un rôle à jouer dans leur pratique. Notamment, la gouvernance néolibérale et le développement urbain affectent grandement la pratique des buskers. Depuis plusieurs décennies, les grandes métropoles européennes et nord-américaines tentent d'amortir les

contrecoups de la désindustrialisation en attirant les entreprises des secteurs des services et du divertissement, s'adonnant ainsi à une restructuration de l'appareil politique municipal. Pour se faire, les municipalités se sont mises à œuvrer à la création d'une image cosmopolite, ouverte, dégagant un certain dynamisme culturel (Brown et *al.*, 2000, p. 438-439). Il est alors question d'un retour au centre-ville, caractérisant la « renewed emphasis on business service employment [...] city-centre living and a greater economic role for corporately organised leisure, retail and consumption-based [...] activities » (Chatterton & Hollands, 2002, p. 97). La notion de culture mise de l'avant par la nouvelle approche des villes est assez englobante et met de l'avant l'atmosphère, le *feel* de la ville, liant qualité de vie au dynamisme culturel (Shaw, 2015, p. 460). Cette conception de la culture et de son développement s'incarne dans des conceptions différentes de l'art et de la culture, où l'art est culture populaire et la culture, un mode de vie (Brown & al., 2000, p. 439). L'espace social et urbain se trouve de plus en plus assaini de tout comportement et lieux jugés hors norme (Chatterton & Hollands, 2002, p. 108). Cela s'opère, entre autres, dans un effort accru de surveillance et de régulation des comportements des citoyens, de plus en plus valorisés pour leur rôle de consommateur (Chatterton et Hollands 2002 et 2003, Chatterton 2002, Brown, et *al.*, 2000). Ainsi, par le biais d'une privatisation de l'accès aux espaces publics, les citoyens et citoyennes non consommateurs et les personnes qui pratiquent des activités autres que celles prévues par les entités privées se voient éloignés, voir chassés, des espaces urbains :

Streets are “domesticated” from the incivilities of certain inhabitants through the regulation of difference, the definition of acceptable behavior, and so the purification and privatization of publicly accessible spaces so as to exclude nonconsumers or those who are deemed to detract from the experience of that space. (Simpson, 2011, p. 418)

Plusieurs restrictions sont maintenant imposées aux buskers dépendamment de l'endroit où ils se trouvent et de la ville dans laquelle ils performent (Kane 2014, Kaul 2013, Quilter et McNamara 2015, Simpson 2011). Que ce soit des restrictions

au sujet du nombre maximum de décibels, de l'amplification, des heures et lieux convenus, de la distance entre chaque busker ou de la qualité des artistes (par le truchement d'auditions), il y a une multitude d'approches qui abondent dans le même sens, « towards regulation via a system of permission and conditions » (Quilter et McNamara, 2015, p. 546).

1.3 Comprendre l'espace par le busking

À travers les particularités de leur pratique, les buskers mettent en relief une myriade d'interactions sociales, de rapports de force, de grands courants politiques et économiques, de méthodes d'adaptation à l'espace physique et aux événements qui y prennent part, qui caractérisent l'espace public où la performance de busking a lieu. La revue de littérature présentée souligne que la pratique du busking a une influence sur la nature des lieux publics à plusieurs niveaux ; aussi bien en termes d'interactions sociales possibles au sein de l'espace, qu'en termes visuels et auditifs. Les travaux de recherche de plusieurs auteurs soulignent également l'influence des espaces publics sur la nature de la pratique du busking. Les lois, règlements, configurations physiques, le volume de passants et passantes et bien d'autres éléments vont amener les buskers à s'y adapter. Ainsi, la pratique du busking semble révéler plusieurs caractéristiques propres aux espaces publics. Face à cette dynamique, je souhaite employer l'étude du busking dans un contexte précis, dans l'optique de comprendre et d'analyser cet espace public de performance. De ce fait, dans le cadre de ma recherche, je vais tourner mon attention sur le réseau de métro de Montréal. Il s'agit d'un lieu hautement fréquenté par les buskers, depuis plusieurs décennies.

En fonction de la manière dont les musiciens et musiciennes pratiquent le busking dans le métro de Montréal et en considérant l'importance des espaces publics pour la pratique du busking, il m'est possible de poser la question suivante : Comment l'étude de la pratique du busking, au sein du réseau de métro de Montréal, permet de comprendre et d'analyser les caractéristiques de cet espace ?

Pour ce faire, il me faut commencer la recherche avec quelques précisions théoriques. Le chapitre suivant vise donc à définir certains concepts qui sont au centre de l'analyse de la pratique du busking dans le réseau de métro de Montréal. Il est question de mieux comprendre ce que sont l'espace et les lieux, de percevoir certaines actions et méthodes employées par différents acteurs et actrices du réseau de métro de Montréal comme des tactiques et des stratégies et de replacer la communication au centre de toute interaction sociale.

CHAPITRE 2. CADRE THÉORIQUE

2.1 L'espace comme rencontre de trajectoires

Avant de commencer l'analyse de la pratique du busking dans le réseau de métro de Montréal, il est important de définir la manière dont je conçois les concepts qui sont au centre de ma recherche. En lien avec la question de recherche, deux grands domaines se doivent d'être définis : le domaine de l'espace physique et social et le domaine des actions effectuées au sein de l'espace. Dans cette section, il est question d'expliquer la conception d'espace et de lieux qui est employée tout au long de ma recherche. La prochaine section traitera de comment concevoir les possibilités d'interactions au sein de l'espace et de la manière dont le busking s'y inscrit.

Les termes espace et lieux peuvent être imaginés, compris et vécus de différentes manières. Ce faisant, il s'agit de se rattacher à une conception de l'espace et des lieux me permettant de rester ouvert et réceptif à tous les éléments encadrant la pratique du busking, particulièrement dans le contexte du réseau du métro de Montréal. Ainsi, j'emploie la conception de *space* (espace) et de *place* (lieu) de la géographe Doreen Massey qui, notamment au sein de son ouvrage *For Space*, rejette l'idée d'espace en tant que surface inerte composée d'objets. Massey propose une relecture de notre relation à l'espace et abandonne le postulat que l'espace et le temps « are mutually excluding opposites » (Massey, 2005, p. 107).

Sa définition de l'espace se base sur trois points : 1. L'espace est le produit d'interactions, qu'elles soient entre des êtres vivants, des vivants et non-vivants et

entre des non-vivants. 2. Les interactions produisant l'espace sont multiples et hétérogènes. L'espace est la sphère « of coexisting heterogeneity » (Massey, 2005, p. 9). Sans la multiplicité d'interactions, pas d'espace et sans l'espace, pas de multiplicité : « Multiplicity and space are co-constitutive » (Massey, 2005, p. 9). 3. L'espace, étant le produit d'interactions, est toujours en construction. Il n'est jamais fini, jamais fermé.

Massey aborde les interactions qui composent l'espace comme des trajectoires, des « stories-so-far ». Pour elle, chaque être vivant arrivant au sein d'un espace y arrive avec sa trajectoire et son histoire propre. Il en va de même avec les non-vivants. La géographe use de ces termes dans l'optique de souligner le caractère changeant de ces phénomènes, tout comme pour souligner le caractère changeant de l'espace. Massey imagine donc les espaces comme « a simultaneity of stories-so-far » (Massey, 2005, p. 9) :

By 'trajectory' and 'story' I mean simply to emphasise the process of change in a phenomenon. The terms are thus temporal in their stress, though, I would argue, their necessary spatiality (the positioning in relation to other trajectories or stories, for instance) is inseparable from and intrinsic to their character. The phenomenon in question may be a living thing, a scientific attitude, a collectivity, a social convention, a geological formation. (Massey, 2005, p. 12)

L'espace (*space*) est donc la rencontre de toutes les trajectoires des objets et sujets présents, leurs histoires-à-ce-jour (*stories-so-far*). Ainsi, l'espace offre une hétérogénéité simultanée (*simultaneous heterogeneity*) qui laisse place à la surprise ; le croisement inattendu de trajectoires, le mélange imprévu de « stories-so-far ». L'espace présente ainsi une hétérogénéité de pratiques qui s'articulent et s'influencent entre elles par le biais d'interactions en constant renouvellement. Il s'agit donc de concevoir l'espace comme une hétérogénéité dynamique, constamment « dérangée » par de nouveaux arrivants et arrivantes (avec de nouvelles trajectoires) et donc constamment en attente d'être déterminée par la construction de nouvelles

relations produites par les interactions issues du croisement des trajectoires. L'espace est donc infini, car toujours « en train de se faire » : « it is always being made and always therefore, in a sense, unfinished (except that 'finishing' is not on the agenda) » (Massey, 2005, p. 107). Il y a toujours place à de nouvelles connexions, de nouvelles interactions, de nouvelles « stories-so-far », faisant en sorte que l'espace ne pourra jamais être une « completed simultaneity » où tout est déjà lié.

Selon Massey, l'espace est le produit de relations sociales. Ainsi, chaque individu et chaque élément non vivant participe, à travers ses différentes interactions, à sa production continue. On ne traverse pas uniquement un espace, on l'altère également, que ce soit de manière perceptible ou non (Massey, 2005, p. 118). De plus, ce mouvement n'est pas uniquement spatial, mais également temporel : l'endroit que l'on a quitté/altéré il y a une heure n'est plus le même à l'heure actuelle, car, au minimum, nous n'y sommes plus. Considérant le fait que tout sujet et tout objet va altérer l'espace par le croisement de sa trajectoire avec d'autres, l'espace entraîne l'inattendu, « otherwise unconnected narratives may be brought into contact, otherwise ones may be wrenched apart » (Massey, 2005, p. 111). Au sein de l'espace, il y a toujours un certain élément de chaos. C'est ce que Massey va nommer : « the chance of space » (Massey, 2005, p. 111). Il y a toujours une certaine part de hasard dans l'espace, ou du moins, dans sa configuration (dans la rencontre de trajectoires). Cette part de hasard, aussi petite peut-elle être, donne une possibilité d'être surpris, d'être côte à côte avec l'altérité, et c'est dans cela que la « chance of space » peut être retrouvée : « all spaces are, at least a little, accidental, and all have an element of heterotopia » (Massey, 2005, p. 116).

Si l'espace (*space*) est simultanément toutes les histoires-à-ce-jour des sujets et objets qui le peuplent, les lieux (*places*) sont des collections uniques de ces histoires. Les lieux sont donc caractérisés par les rencontres de trajectoires qui ont pris place dans le

passé et sont constamment redéfinis par les nouveaux croisements de trajectoires qui s'opèrent au moment présent.

If space is rather a simultaneity of stories-so-far, then places are collections of those stories, articulations within the wider power-geometries of space. Their character will be a product of these intersections within that wider setting, and of what is made of them. And, too, of the non-meetings-up, the disconnections and the relations not established, the exclusions. All this contributes to the specificity of place. (Massey, 2005, p. 130)

Arriver dans un lieu signifie arriver dans un enchevêtrement de trajectoires et s'y mêler, s'y lier. Cela signifie également établir (ou ré-établir) des liens avec des trajectoires qui permettent d'avoir un sentiment plus ou moins cohérent d'être « ici » et « maintenant ». Ainsi, les mouvements, et la création de relations que cela implique, « make/take time » (Massey, 2005, p. 119). Se déplacer d'un lieu à un autre ne signifie donc pas se déplacer à travers l'espace, mais plutôt de se déplacer à travers des trajectoires qui changent dans le temps, tout comme notre propre trajectoire. De ce fait, il est impossible de revenir dans un lieu sans que ce dernier ait changé. Penser que cela est possible revient à priver autrui de leur propre trajectoire et de leur réalité changeante. On ne peut conserver un lieu inchangé. Toutefois, ce que l'on peut faire « is meet up with others, catch up with where another's history has got to 'now', but where that 'now' (more rigorously, that 'here and now', that *hic et nunc*) is itself constituted by nothing more than - precisely - that meeting-up (again) » (Massey, 2005, p. 125). Ce faisant, il faut imaginer les lieux non pas comme des points sur une carte, mais des événements spatio-temporels hétérogènes, aussi bien au niveau de la multiplicité des trajectoires, qu'au niveau des différents rythmes de circulation de ces trajectoires.

Il peut être assez facile d'imaginer les trajectoires d'un être humain. Prenons l'exemple d'un busker qui joue à la station Berri-UQAM. Cette personne va interagir avec d'autres trajectoires à toutes les étapes de sa session de busking. Entre autres, il

modifie la « story-so-far » des autres buskers en allant réserver sa plage horaire, celle-ci n'étant plus disponible pour les autres. Il va modifier la trajectoire d'un petit commerce en allant s'acheter un café et un croissant, alors qu'il se rend à sa station de métro. En jouant de la musique, il va transformer l'espace sonore de l'endroit où il va faire du busking. Il va également avoir un impact sur l'ensemble des trajectoires des passants et passantes qui transitent par Berri-UQAM, à travers le choix de chansons qu'il interprète et la manière dont celles-ci sont reçues de la part des passants et passantes. Ainsi, notre busker en question « modifie » Montréal et le réseau de métro de par les interactions qu'il occasionne et qui vont participer à continuer la création des *places* que sont ces endroits.

Cependant, il peut être plus difficile d'imaginer la trajectoire d'un objet inanimé, d'autant plus s'il s'agit d'un élément de paysage, comme une roche ou une montagne. Mais les montagnes ont également des trajectoires spatio-temporelles. Elles vont naître du mouvement des plaques tectoniques et vont s'affaisser avec l'érosion, par exemple. Seulement, les trajectoires des montagnes vont avoir une temporalité beaucoup plus lente que celle des trajectoires issues des mouvements humains, d'autant plus au 21^e siècle (Massey, 2005, p. 137). Leurs trajectoires sont en constante redéfinition, elles sont aussi sensibles que celle des êtres humains aux changements occasionnés par le croisement d'autres trajectoires : « If we can't go 'back' home, in the sense that it will have moved on from where we left it, then no more, and in the same sense, can we, on a weekend in the country, go back to nature. It too is moving » (Massey, 2005, p. 137).

Chaque élément constitutif d'un lieu possède sa trajectoire, donc est en mouvement. Par contre, toutes les trajectoires ne sont pas influencées directement par toutes les autres, on garde les « stories-so-far » qui nous permettent de nous sentir « ici » et « maintenant ». D'un autre côté, on évolue dans le même lieu que toutes les autres

trajectoires, soit celles qui n'ont pas une influence directe sur notre « story-so-far ». Elles ont donc un certain impact sur notre propre trajectoire, car elles sont constitutives du lieu dans lequel nous sommes.

Ainsi, à chaque mouvement, à chaque fois que notre trajectoire croise celles d'un nouveau lieu, donc d'une multiplicité d'autres trajectoires, un travail de négociation du « ici » et « maintenant » est inévitable. C'est ce que Doreen Massey nomme « the event of place » (Massey, 2005, p. 140). Les lieux nous « forcent » à faire sens des multiples interactions causées par le croisement de trajectoires :

[...] the throwntogetherness of place demands negotiation. In sharp contrast to the view of place as settled and pre-given, with a coherence only to be disturbed by 'external' forces, places as presented here in a sense necessitate invention; they pose a challenge. They implicate us, perforce, in the lives of human others, and in our relations with nonhumans they ask how we shall respond to our temporary meeting-up with these particular rocks and stones and trees. They require that, in one way or another, we confront the challenge of negotiation of multiplicity. (Massey, 2005, p. 141-142)

Les lieux sont formés autour de toutes les pratiques quotidiennes qui vont également former l'identité des sujets et objets qui peuplent le lieu. En d'autres mots, en faisant notre vie, en naviguant notre trajectoire à travers toutes les autres qui l'entrecoupent, nous définissons à la fois notre propre identité et celle du lieu que l'on occupe :

Place, in other words does - as many argue - change us, not through some visceral belonging (some barely changing rootedness, as so many would have it) but through the *practising* of place, the negotiation of intersecting trajectories; place as an arena where negotiation is forced upon us. (Massey, 2005, p. 154)

Effectivement, cette négociation de sens est inévitable de par le croisement de trajectoires. Par exemple, Massey souligne que la place prépondérante des entreprises de finances et du secteur des services a complètement freiné le secteur manufacturier à Londres. Le choc entre ces différentes trajectoires se fait sentir à l'échelle de la ville entière. Notamment, le prix des loyers est drastiquement touché dans certains

quartiers et les différents secteurs de travail voient leur taux d'employabilité également affecté. Ce faisant, chaque Londonien et Londonienne se doit d'y négocier sa place, son identité. Certaines personnes profiteront du *boom* immobilier pour y faire carrière alors que d'autres devront quitter la ville pour la banlieue ou devront changer de secteur d'emploi :

The dominance of London by global financial industries changes the character and the conditions of existence of all else. [...] It places constraints on and presents obstacles to the growth, sometimes survival, of other parts of London's economy. [...] The grotesquely high wages in the City have further knock-on effects, on prices in general but on housing costs in particular. It becomes impossible to sustain a public sector because public workers (given central government policy) cannot afford to live here. (Massey, 2005, p. 156)

On ne peut pas considérer que seul le développement du secteur financier à Londres est responsable de la hausse des prix immobiliers, mais on peut tout de même compter les trajectoires de l'économie londonienne comme faisant partie de la constellation de trajectoires produisant un appauvrissement et une exclusion dans certains pans de la société.

Ainsi, les trajectoires constituant un lieu ne sont pas uniquement celles des individus et des objets qui s'y trouvent à un moment précis dans le temps. Effectivement, si chaque élément constitutif d'un lieu possède sa propre trajectoire, les forces économiques (tel le secteur financier et immobilier de Londres), les mouvements politiques, les organisations communautaires, les conglomérats médiatiques et bien d'autres acteurs ne se résumant pas à une seule personne, possèdent leur propre trajectoire et leur propre « story-so-far » : « [Places] are formed through a myriad of practices of quotidian negotiation and contestation; practices, moreover, through which the constituent 'identities' are also themselves continually moulded. » (Massey, 2005, p. 154). Pour Massey, les *places* sont donc constituées de pratiques, qui possèdent leur propre identité, celle-ci étant aussi en constante évolution. Si chaque individu possède sa propre trajectoire, il fait également partie d'un groupe,

d'une pratique, qui lui aussi possède sa propre trajectoire. Ainsi, une personne est à la fois individu et membre d'un collectif, à la fois unique et un événement informé par l'histoire.

Ainsi, la conception d'espace et de lieux de la géographe Doreen Massey est sociale. Les lieux sont produits par l'ensemble des interactions résultant du croisement des trajectoires de tous les êtres vivants et non vivants qui occupent le même endroit. Nous avons tous notre propre histoire, qui s'écrit et change avec nos mouvements spatio-temporels. À travers le croisement de trajectoires, tout un chacun se doit de renégocier son identité, sa « story-so-far ». Cette négociation est continue, car de nouvelles trajectoires se croisent constamment. Comme les lieux sont composés de la collection de toutes les histoires-à-ce-jour des sujets et objets présents, eux aussi sont en constant changement. L'espace n'est pas seulement une surface meublée d'objets inanimés. Il est le produit d'interactions sociales changeantes et possède donc une dimension temporelle et une dimension spatiale. Les trajectoires influencent et constituent les différents lieux et vice versa. C'est ce que Massey souligne en stipulant : « Multiplicity and space are co-constitutive » (Massey, 2005, p. 9) Les mouvements des buskers, tout comme la pratique du busking, sont donc constitutifs de leurs lieux de performance, tout comme ces lieux (et toutes les trajectoires qui les constituent) vont modifier les trajectoires des buskers et celle de la pratique du busking.

2.2 Pratiquer l'espace et les lieux

Le travail de Michel de Certeau au sujet de la question spatiale et des pratiques urbaines quotidiennes a joué un rôle dans la définition des concepts de *space* et *place* de Massey (Massey, 2005). C'est pourquoi je souhaite approfondir sa vision des

espaces et des lieux, d'autant plus qu'elle mène à une compréhension des actions et pratiques qui se déroulent au sein de ces derniers.

Pour Massey, le *space* (l'espace) représente l'ensemble de toutes les trajectoires des sujets et objets qui s'y trouvent simultanément. À cela, les *places* (les lieux) sont des collections, des agencements uniques de croisements de trajectoires, qui se trouvent à l'intérieur de l'espace. Ce qui distingue les lieux de l'espace, pour Massey, c'est l'aspect temporel. L'espace englobe toutes les trajectoires simultanément, alors que les lieux sont l'articulation du croisement (et du non-croisement) de trajectoires dans le temps : « Places not as points or areas on maps, but as integrations of space and time; as *spatio-temporal events* » (Massey en italique dans le texte, 2005, p. 130).

Tout comme pour Massey, les relations sociales, les rapports de coexistence, sont au fondement de la conception des lieux et espaces de Michel de Certeau. Cependant, Certeau distingue les lieux des espaces en fonction de l'ordre et de la stabilité (donc également du désordre et de l'instabilité) :

Le premier [le lieu] renvoie à un ordre institutionnel (le topos, l'ordre qui limite) qui peut être une langue, un discours, un pouvoir, une politique urbaine planifiée et le second [l'espace] à des pratiques hétérogènes qui sont rendues plus ou moins possibles par l'ordre. (Mongin, 2009, p. 99)

Les lieux représentent l'ordre, le « propre ». Les éléments constituant un lieu sont situés dans leur endroit « propre », les uns à côté des autres et la possibilité pour deux choses d'être à la même place est exclue de cet ordre (Mongin, 2009, p. 99). L'ordre régissant un lieu va chercher à y imposer des limites circonscrites et à établir des institutions décidant des places et dispositions de tous les éléments compris dans ses limites. Les lieux cherchent à cartographier les surfaces et à imposer un ordre théorique de représentation de l'espace sous forme d'une structure délaissant les

corps et les pratiques corporelles quotidiennes, comme si l'on regardait une ville du haut des airs, sans pouvoir y distinguer ses habitants et habitantes.

Ainsi, l'ordre théorique régissant un lieu va chercher à voiler et empêcher les mouvements et toutes les pratiques qui troublent et transgressent les limites du lieu : « Cet ordre, c'est le topos : le lieu (la carte, la topographie) qui impose "ses" limites et décide des places et des positions (tout doit être à sa propre place) » (Mongin, 2009, p. 100). Ce faisant, il est possible de faire un rapprochement entre les lieux de Certeau et les cartes de Massey. Pour Massey, les cartes sont des formes de représentation qui sont sélectives et qui excluent l'aspect temporel de l'espace : « But a map of a geography is no more that geography - or that space - than a painting of a pipe is a pipe. [...] maps (current Western-type maps) give the impression that space is a surface – that it is the sphere of a completed horizontality » (Massey, 2005, p. 106-107). Les lieux de Certeau, pour leur part, sont représentés sous la forme d'une surface vue de haut, où les éléments constituant l'espace sont immobiles et ordonnés : « It is a political cosmology which enables us in our mind's eye to rob others of their histories; we hold them still for our own purposes, while we do the moving. Crucial to this operation is the taming of space » (Massey, 2005, p. 122). Les deux sont ainsi des formes de représentation de l'espace en termes de spatialisation.

Les institutions mises en place par l'ordre théorique régissant un lieu vont effectuer ce « taming of space » par le biais de diverses stratégies, visant à établir des limites aux pratiques et mouvements s'effectuant dans le lieu. Certeau mentionne que la stratégie est un type d'action propre aux lieux. Les stratégies sont implémentées dans l'optique de créer, organiser et administrer un lieu. Elles se concrétisent sous la forme de règles, de lois, d'idéologies, de théories, de forces et organismes d'encadrement et de codes et systèmes de valeurs officiels (Mboukou, 2015, p. 3). Michel de Certeau définit la stratégie ainsi :

J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.). Comme dans le management, toute rationalisation « stratégique » s'attache d'abord à distinguer d'un « environnement », un « propre », c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres. Geste cartésien, si l'on veut : circonscrire un propre dans un monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l'Autre. Geste de la modernité scientifique, politique ou militaire. (Certeau, 1990, p. 59)

Ainsi, il s'agit, d'abord et avant tout, de rapports de force organisés par l'ordre du lieu (ses institutions). L'ambition des stratèges est alors de déséquilibrer les rapports de force en faveur de l'ordre régissant le lieu. Il ne s'agit pas d'empêcher tout mouvement au sein du lieu, mais bien de cristalliser le cadre physique (urbanisme, architecture, disposition physique du lieu) et social (règles, lois et codes de valeurs) de circulation au sein de ce dernier : « [...] circuler, désormais, c'est parcourir l'espace construit borné et défendu par le pouvoir dans l'ordre de [la stratégie du stratège] » (Mboukou, 2015, p. 4).

Pour leur part, les espaces, selon Michel de Certeau, renvoient aux notions d'instabilité et de mouvements. Les lieux se transforment en espaces par le biais de mouvements, de mises en relations, d'interactions. De ce fait, préalablement à la formation d'un espace pratiqué, il se doit d'y avoir un ordre, une certaine stabilité, donc un lieu. C'est là que l'espace contraste avec le lieu ; il met en mouvement des pratiques qui redéfinissent (ou perturbent, selon le point de vue de l'ordre théorique régissant le lieu) les limites du lieu : « l'espace est un lieu pratiqué » (Certeau, 1990, p. 208). Par exemple, la rue est un lieu défini et régi par les institutions municipales (urbanisme, police, zonage, etc.), mais se transforme en espace une fois pratiqué par les marcheurs et marcheuses, qui vont faire usage de la rue par d'autres façons que celles prescrites par l'ordre (Certeau, 1990, p. 208). Le marcheur ou la marcheuse

temporalise le lieu et le transforme en espace en pratiquant la marche, tout comme une *place*, selon Massey, est une articulation du *space* dans le temps. Ces pratiques, mouvements et interactions sociales, déstabilisant l'ordre d'un lieu pour en faire un espace, sont abordés par Certeau comme des pratiques urbaines, principalement corporelles, qui sont profondément ancrées dans la culture de l'ordinaire, du *quotidien*. Elles sont perçues par l'auteur comme des « arts de faire » (Certeau, 1990). Les arts de faire sont des manières non stéréotypées d'utiliser, de consommer, de « faire usage » des produits culturels (Proulx, 1994, p. 175). Il s'agit de toutes les pratiques qui s'éloignent de l'usage prescrit par les producteurs et productrices de biens de consommation. Toutes ces pratiques urbaines impliquent de la mobilité et de cette mobilité, des croisements. Ainsi, de par ces croisements, les espaces pratiqués de Certeau s'apparentent aux notions de *space* et de *place* de Doreen Massey :

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent, et amènent à fonctionner une unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité, ni la stabilité d'un « propre ». (Certeau, 1990, p. 208)

Au contraire du lieu, qui emploie des stratégies afin de voiler les mouvements, d'imposer une stabilité et une place unique pour chaque élément, les espaces mobilisent des tactiques ayant pour fonction « l'établissement, le déplacement, et le dépassement des limites » (Mongin, 2009, p. 113-114). Ces tactiques sont justement les arts de faire, « qui s'oppose[nt] ou négocie[nt] avec les messages de l'institution centralisée, rationalisée et spectaculaire de la production dominante des industries culturelles » (Proulx, 1994, p. 174-175).

Tout comme le fait qu'un espace pratiqué ne peut exister sans un ordre préalable, la tactique n'a pas d'espace propre : « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre.

Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère » (Certeau, 1990, p. 61). Les tactiques, comme les *places* de Massey, sont marquées dans le temps. Elles permettent de renégocier temporairement les limites fixées par l'ordre d'un lieu : « Ce [que la tactique] gagne, elle ne le garde pas » (Certeau, 1990, p. 46). C'est pourquoi il faut que les tacticiens et tacticiennes adaptent constamment leurs arts de faire. Alors que les stratégies représentent l'ordre et l'appropriation de l'espace par le biais de surveillance et de loi produites par des institutions, les tactiques n'ont pas l'option de penser « un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable » (Certeau, 1990, p. 61). Cependant, les tactiques « jouent » avec les limites imposées par l'ordre théorique d'un lieu afin de rassembler, de lier des sujets et objets normalement séparés : « Elle [la tactique] ouvre des zones nouvelles et inédites de communication, d'influences, de mimésis entre des êtres et des ordres que l'on nous présente habituellement comme radicalement séparés » (Mboukou, 2015, p. 11)

Cette manière de concevoir le pouvoir n'est pas étrangère aux travaux de Michel Foucault. L'influence de ce dernier sur la théorisation du pouvoir de Certeau est indéniable. Foucault s'intéresse aux dispositifs, les infimes procédures techniques organisant les discours, qui contribuent à « la production de la discipline et l'intériorisation de l'ordre » (Proulx, 1994, p. 176-177). Dans la même veine, Certeau s'intéresse aux procédures minuscules des pratiques du quotidien pour y trouver les mécanismes de résistance à l'ordre : « quelles “manières de faire” forment la contrepartie, du côté des consommateurs (ou “dominés?”), des procédés muets qui organisent la mise en ordre sociopolitique ? » (Certeau, 1990, p. 40). Tout comme Foucault, Certeau inscrit son analyse du pouvoir dans des pratiques non discursives, « des pratiques minuscules, anonymes, non inscrites déjà dans un discours d'acteurs sociaux » (Proulx, 1994, p. 193). Cependant, une différence significative sépare l'analyse des deux chercheurs : alors que Foucault se concentre, à travers l'étude de pratiques minuscules, sur la production de la discipline et l'intériorisation de l'ordre,

Certeau cherche plutôt à identifier, dans les pratiques minuscules, les *arts de faire*, les mécanismes tactiques où le pouvoir de l'ordre dominant est tourné contre lui-même, négocié.

Ainsi, dans le contexte du busking, il s'agit de comprendre les actions des buskers comme des arts de faire, qui créent des espaces pratiqués momentanés en y occasionnant des interactions inédites avec le public et les objets physiques de leur espace de performance. Les éléments caractérisant leur pratique musicale sont alors des tactiques, qui redéfinissent les limites du lieu et le transforment en espace pratiqué. Ce lieu, c'est le réseau du métro de Montréal et l'ordre théorique, l'institution, qui l'organise et le régule, c'est la STM. Bien que le busking est permis et prévu par cet ordre, cette pratique engendre des « zones nouvelles et inédites de communication » (des espaces pratiqués), qui sortent du cadre tel que prescrit par la STM (le lieu) (Mboukou, 2015, p. 11). Tel que théorisé par Certeau, un espace, engendré par une ou des tactiques, peut seulement exister à partir d'un lieu, d'un ordre préalable. Il en va de même pour la pratique du busking dans le métro de Montréal, qui engendre de nouvelles interactions, donc devient espace, à partir du lieu qu'est la STM et des limites qu'elle impose par le biais de ses règlements et de sa disposition physique.

2.3 Circuits et espaces urbains

Les performances musicales dites *live*, donc présentées en direct devant un public, ne sont pas des événements culturels isolés, individuels, bien que leur caractère puisse être ponctuel (Cohen, 2012a, p. 598). Au contraire, ces spectacles sont « embedded in the spatial, temporal and social rhythms of urban living, and in patterns of repetition, familiarity and change » (Cohen, 2012a, p. 598). À travers ces événements culturels, des circuits et temporalités font surface, contribuant au caractère distinctif de chaque

quartier et chaque ville. Au sein de ces circuits, un plénum d'acteurs et d'actrices, humains et non-humains, entre en interaction dans une multitude de combinaison, créant ainsi une certaine circulation. Cette circulation au sein des circuits culturels n'est pas uniquement dictée par des mouvements, mais également par différents degrés d'intensité, établissant différents rythmes oscillant entre stabilité et mobilité. Cette conception des lieux de performance comme des circuits permet de souligner cette variation d'intensité et de temporalité des différentes interactions occasionnées par les performances musicales fournissant un cadre d'analyse pour ces activités sociales : « [The circuits] thus provided a focal point where journeys converged and social and musical encounters and interactions took place, and a frame for social activities » (Cohen, 2012a, p. 598-599).

Ces circuits sont importants pour les musiciens et musiciennes de par leur capacité à générer des interactions. Ils sont partagés par les communautés artistiques décuplant ainsi leur potentiel interactif (Cohen, 2012b, p. 168-169). Au-delà des performances *live*, ces circuits émergent des pratiques musicales collaboratives et régulières, ainsi que de la mémoire et l'imagination, individuelle et collective, des communautés artistiques. En d'autres mots, ils découlent des interactions entre les artistes et leur environnement physique et matériel tout comme des interactions entre les individus formant la communauté musicale d'un endroit. Au sein d'un même environnement urbain, plusieurs de ces circuits coexistent et s'entrelacent. Alors qu'ils sont, entre autres, constitués autour des performances artistiques et des interactions qu'elles engendrent, ils sont également formés et transformés par les conditions politiques et économiques urbaines et globales (Cohen, 2012b, p. 169). Toutes ces dimensions permettent aussi de souligner que la musique, aussi bien la création que la performance, est médiée par l'environnement urbain, « a process involving the navigation of journeys and boundaries and the forging of multiple relations along the way » (Cohen, 2012b, p. 169). Ces relations et interactions peuvent être

interpersonnelles, mais peuvent être également liées aux pratiques musicales, aux sons, aux genres musicaux, aussi bien qu'aux lieux de performances (publics et privés), aux lois encadrant ces pratiques et aux contraintes économiques qui gravitent autour de ces pratiques.

Cette conceptualisation spatiale est intéressante, car elle enrichit la vision de Doreen Massey. Tout comme Sara Cohen, Massey stipule que l'espace (*space*) est constitué d'interactions sociales prenant part entre des actrices et acteurs vivants et non vivants. L'espace est également caractérisé par les différentes forces économiques et politiques qui le traversent, car ces dernières possèdent aussi leur propre trajectoire. Les deux autrices mentionnent l'importance de la circulation. Cette circulation des sujets et des objets est causée par des interactions et en entraîne de nouvelles. Pour Massey, chaque objet, chaque sujet ainsi que chaque élément social participant au rapport de force, plus ou moins équilibré, de l'espace (*space*) possède sa propre trajectoire. Ces trajectoires sont marquées par des temporalités et intensités différentes. C'est à travers le croisement de trajectoires que les interactions vont être occasionnées. De ces interactions, tous les acteurs et actrices impliquées voient leur identité formée et constamment redéfinie. Ces interactions vont également former les lieux (*places*), collections uniques de croisement de trajectoires (donc d'interactions) au sein des espaces (*spaces*). De son côté, Cohen perçoit cette circulation comme à la base des circuits. Les objets, sujets et vecteurs socio-économiques et politiques qui y circulent le font selon différentes temporalités et différentes intensités. À travers cette circulation, ces derniers vont interagir entre eux. Les deux autrices rejettent le postulat d'un espace en tant que surface. Pour Cohen, les circuits se doivent ainsi d'être perçus « as something lived in and through, and experienced and embodied rather than just observed, attended to and represented » (Cohen, 2012a, p. 600). C'est à travers cette conceptualisation de l'espace de performance urbain que peuvent se

superposer plusieurs degrés de significations musicales, sociales et politiques, d'autant plus que ces espaces donnent lieu à diverses interactions.

Cette conception permet de percevoir les différents réseaux de performance musicale, ainsi que les différentes interactions que les acteurs et actrices peuvent avoir entre elles, de manière plus ouverte et dynamique. Ce faisant, elle permet de conserver comme point central l'idée que les *spaces* et les *places* sont créés et recréés à travers les pratiques quotidiennes et les mouvements qui y sont associés. Cela permet également de ne jamais considérer cette dynamique de circulation, ni même les notions de culture et d'art, comme des mécanismes finis (Cohen, 2012b, p. 164-165). L'art, les performances artistiques et leur appréciation restent ainsi toujours dans un processus de devenir, forçant, en quelque sorte, une ouverture de la part des créateurs et créatrices et de toute autre personne gravitant de près ou de loin aux mouvements culturels d'un endroit en particulier : « [...] place and culture are created and recreated through movement and everyday practice, and are thus always in process of becoming » (Cohen, 2012b, p. 164-165).

Employant le travail d'Appadurai au sujet de la « production of locality », Lashua et Cohen soulignent que les circuits où les artistes se produisent, créent et interagissent sont également une partie du processus à travers lequel les espaces urbains sont produits :

Through their music-making musicians inhabit, move through and interpret urban environments, defining and distinguishing musical spaces and places, marking out the boundaries of who belongs where and when and thus 'territorialising social space' [...] (Lashua et Cohen, 2010, p. 76)

Ainsi, la conceptualisation de l'espace et des lieux de Massey et celle des circuits culturels de déplacement de Cohen (nommés *cultural pathways*) s'alimentent par leur analyse de l'espace comme le produit de relations sociales. Cet espace est toujours en

construction, car perpétuellement redéfini par de nouvelles interactions. Ces interactions s'effectuent entre sujets (individuels et collectifs), objets et facteurs socio-économiques et politiques. Chaque acteur et actrice (vivante ou non vivante) possède sa trajectoire au sein des lieux et de l'espace (pour Massey) et des *cultural pathways* (pour Cohen). De ce fait, chaque acteur et actrice a sa propre temporalité et sa propre intensité de déplacement et d'interaction. Cela est également porté à varier au fil de croisements de trajectoires (pour Massey) et au long du circuit culturel (pour Cohen). Cependant, on ne peut réduire les trajectoires à une dimension individuelle. Il est vrai que chaque acteur et actrice possède sa propre temporalité et sa propre intensité, mais ces éléments peuvent être médiés par des trajectoires sociétales plus larges et moins tangibles. L'organisation néolibérale du travail en est un bon exemple, où une grande majorité de travailleurs et travailleuses voient l'intensité et la temporalité de leurs déplacements médiées par cette dernière, normalisant un horaire de travail de 9h à 17h.

2.4 L'espace comme communication

Tel que souligné par Massey, Certeau et Cohen, l'espace est le produit d'interactions sociales. À travers ses interactions, chaque individu se trouvant au sein d'un certain espace participe à sa construction. De par le croisement de sa trajectoire avec celle des autres acteurs et actrices d'un espace ou d'un lieu, chaque acteur et actrice constitue sa propre représentation de l'endroit où il se trouve :

Arriving in a new place means joining up with, somehow linking into, the collection of interwoven stories of which that place is made. [...] Picking up the threads and weaving them into a more or less coherent feeling of being 'here', 'now'. (Massey, 2005, p. 119)

Les différentes interactions qu'une personne peut avoir avec les autres trajectoires qui constituent le lieu (*place*) permettent donc à cette dernière de négocier sa

compréhension du lieu, qui n'est plus le même qu'à sa dernière présence. Cette négociation du sentiment d'être « ici » et « maintenant » passe par le partage et la négociation de formes de représentations symboliques des éléments constituant l'espace. Pour James Carey, le processus de partage de formes de représentations symboliques de la réalité est la communication.

Selon Carey, la communication est un processus symbolique au sein duquel une réalité est produite, maintenue, remodelée et transformée, il nomme cette approche la vision ritualisée de la communication (*ritual view of communication*). Pour cet auteur, notre *common sense* ainsi que notre réalisme scientifique nous permettent d'admettre que, tout d'abord, il existe bel et bien un monde d'objets, d'événements et de phénomènes qui nous sont observables. Par la suite, il existe plusieurs formes de langages et de symboles qui nomment et décrivent ces phénomènes et objets de manière plus ou moins adéquate. Cependant, la réalité de tout un chacun revient à notre interprétation de ces formes symboliques de représentation des objets et phénomènes ayant lieu dans le monde. Cette interprétation s'effectue par le biais de la communication, sous toutes ses formes : « [...] reality is brought into existence, is produced, by communication-by, in short, the construction, apprehension, and utilization of symbolic forms » (Carey, 1989, p. 25).

Ainsi, la réalité ne peut être interprétée, donc vécue, sans la communication. Cela revient à appréhender notre vie dans le monde comme étant une réalité symbolique. Carey reprend les idées d'Ernst Cassirer afin de souligner le fait que nous, Humains, vivons dans un réel symbolique. Il s'agit de considérer la communication comme le phénomène primaire de l'expérience et non comme étant quelque chose de *softer* dérivant d'un aspect plus « vrai » de la réalité (« a realer existent nature ») (Carey, 1989, p. 26). Les formes symboliques ont donc une double capacité de représentation de la réalité. Elles peuvent être des symboles « pour » la réalité et « de » la réalité. Par

exemple, le plan d'une maison peut servir à construire une maison (symbole « pour » la réalité) et à représenter de quelle maison on parle lorsqu'on tente de la montrer à quelqu'un (symbole « de » la réalité).

Ainsi, étudier et analyser la société comme construite et constituée par la communication, c'est observer la société comme un processus où la réalité est symbolique, donc créée, partagée, modifiée et préservée par les membres de celle-ci. Chaque interaction, chaque croisement de trajectoires, demande de la communication sous une certaine forme, car les acteurs et actrices impliqués, pour se comprendre, doivent partager certaines formes de représentations symboliques de la réalité :

There is more than a verbal tie between the words common, community, and communication. Men live in a community in virtue of the things which they have in common; and communication is the way in which they come to possess things in common. What they must have in common . . . are aims, beliefs, aspirations, knowledge a common understanding— likemindedness as sociologists say. Such things cannot be passed physically from one to another like bricks; they cannot be shared as persons would share a pie by dividing it into physical pieces ... Consensus demands communication. (Dewey *in* Carey, 1989, p. 22)

Ce faisant, la communication se trouve au fondement de l'espace et des lieux, particulièrement dans ce que Massey nomme le « event of place ». Elle permet d'établir les bases symboliques de représentation de la réalité sur lesquelles sont fondées les différentes interactions sociales qui constituent l'espace.

2.5 Reformulations et propositions

Ainsi, pour cette recherche, je considère le réseau de métro de Montréal comme un espace (*space*) constitué du croisement de toutes les trajectoires des sujets et objets qui l'occupent en même temps. Les croisements de trajectoires se traduisent en

interactions sociales, prenant une forme ou une autre de communication « ritualisée », tel que le théorise James Carey. Je considère le réseau de métro comme organisé selon la stratégie de la STM, qui est l'institution « propre » à cet espace. Ce faisant, je considère que les actions des buskers prennent la forme de tactiques (ou d'« arts de faire »), car elles ne s'inscrivent pas dans le cadre interactif prescrit par la stratégie de la STM, elles en font un usage dépassant les limites prescrites par la STM.

À la lumière de cet approfondissement théorique et des différents concepts mobilisés, il m'est maintenant possible de reformuler ma question de recherche en des termes plus précis : En quoi les tactiques employées par les buskers participent à la constitution de l'espace du réseau de métro de Montréal ?

De cette nouvelle formulation, je propose que les différentes tactiques mises de l'avant par les buskers occasionnent différentes interactions qui sortent du cadre interactif imposé par la STM. Ils redéfinissent ainsi le cadre interactif « propre » et transforment les limites du réseau de métro de Montréal. Les buskers, par l'entremise de leur pratique du busking, vont interagir à la fois avec les autres sujets qui empruntent le métro, avec les objets non vivants se trouvant à l'intérieur de l'espace physique du métro et avec des objets et sujets se trouvant à l'extérieur de l'espace organisé par la STM. Ce faisant, de par leurs tactiques, la trajectoire des buskers croise celle de plusieurs acteurs et actrices (vivantes et non vivantes) et transforme la constellation de trajectoires qui constitue les stations de métro, à chaque endroit et moment où les buskers performant. Ils contribuent à faire de l'espace (*space*) du réseau de métro une multitude de lieux (*places*), qui sont pratiqués de plusieurs manières, dont certaines sortent du cadre interactif de la STM.

CHAPITRE 3. MÉTHODOLOGIE

3.1 Approche méthodologique

Afin de générer le matériau permettant de mieux comprendre la production de l'espace par les buskers, j'ai procédé à une série d'entretiens semi-directifs. Cette stratégie est pertinente, car elle me permet de produire un matériau qualitatif, axé sur l'expérience humaine et les différentes significations que l'on peut en dégager (Tedlock, 2011, p. 334). Je m'intéresse notamment aux représentations symboliques et à leur circulation, que Hammersley et Atkinson nomment les *social meanings* : « [...] human actions are based upon, or infused by, social meanings: that is, by intentions, motives, beliefs, rules, and values » (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 7). Ce mémoire propose que les sujets étudiés construisent leur monde social à travers leurs interprétations de la réalité et leurs actions qui découlent de ces interprétations.

Ce faisant, je souhaite rejeter deux conceptions ; l'idée qu'une recherche peut s'effectuer au sein d'un réel autonome, isolé des influences et des représentations des différentes sphères de la société et la conviction qu'une recherche peut être imperméable aux valeurs et aux préconceptions du chercheur ou de la chercheuse. En d'autres mots, le monde social a une influence sur quiconque souhaite l'étudier.

By including our own role within the research focus, and perhaps even systematically exploiting our participation in the settings under study as researchers, we can produce accounts of the social world and justify them without placing reliance on futile appeals to empiricism, of either positivist or naturalist varieties. (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 21-22).

À la lumière des précisions théoriques, cette recherche adopte un positionnement épistémologique constructiviste. Ce positionnement s'articule autour d'une vision particulière de la réalité. Alors qu'une réalité ontologique est supposée, les sujets n'ont accès qu'à un réel subjectif et unique, tel que perçu et vécu par tout un chacun, à travers les expériences personnelles et les connaissances qui découlent de ces expériences (Glaserfeld, 1994, p. 22). Jean-Louis Le Moigne nomme ces connaissances des représentations et constructions symboliques (Avenier, 2011, p. 378). Cette conception d'une réalité « double » rejoint parfaitement la conception de la communication ritualisée de Carey, où la communication est perçue comme le moyen de circulation et de partage de ces représentations symboliques. L'épistémologie constructiviste conçoit ces représentations symboliques comme changeantes, car intimement liées aux expériences vécues individuellement et collectivement : « Constructions are alterable, as are their associated 'realities' » (Guba et Lincoln, 1994, p. 110-111). C'est à partir de cette compréhension épistémologique que je souhaite mobiliser les concepts de *space*, *place*, trajectoires et « story-so-far » de Massey. Bien que l'auteurice s'inscrive au sein d'une approche épistémologique critique, sa manière de définir ces concepts me permet d'en faire usage sous un cadrage constructiviste. Massey soulève elle-même que lorsqu'une trajectoire croise la constellation d'autres trajectoires formant un lieu à ce moment précis, sa « story-so-far » s'en trouve négociée en fonction des caractéristiques du lieu :

Arriving in a new place means joining up with, somehow linking into, the collection of interwoven stories of which that place is made. [...] Picking up the threads and weaving them into a more or less coherent feeling of being 'here', 'now'. (Massey, 2005, p. 119).

Les lieux et espaces eux-mêmes sont construits et constamment altérés en fonction des différentes trajectoires qui s'entrecoupent à travers le temps. Ainsi, aussi bien les trajectoires (collectives et individuelles) que les lieux qu'elles forment participent à la construction de la réalité. Cette réalité construite est constamment changeante, car

constamment transformée par de nouvelles rencontres de trajectoires. Tout comme les lieux et les espaces, la « story-so-far » de chaque trajectoire est continuellement en construction, en fonction de l'échange et du partage avec d'autres trajectoires :

You can't hold places still. What you *can* do is meet up with others, catch up with where another's history has got to 'now', but where that 'now' (more rigorously, that 'here and now', that *hic et nunc*) is itself constituted by nothing more than - precisely - that meeting-up (again). (Massey, 2005, p. 125)

À partir de ce positionnement épistémologique, j'approche les trajectoires (collectives et individuelles) des buskers, mais aussi des autres sujets, objets et mouvements sociaux, comme étant négociées et construites en fonction de celles des autres acteurs et actrices impliquées au sein de l'espace du réseau de métro de Montréal. Considérant que l'espace et les lieux sont constitués de l'enchevêtrement des trajectoires qui s'y trouvent à un même moment, les lieux se formant au sein de l'espace du réseau de métro de Montréal sont également construits et constamment altérés par l'ensemble des trajectoires et leur « story-so-far » qui se croisent dans cet espace.

De ce fait, l'objectif d'une recherche ayant un positionnement constructiviste est de comprendre et de reconstruire les représentations symboliques (constructions) des sujets étudiés, en incluant celles du chercheur ou de la chercheuse elle-même, et de viser l'atteinte d'un consensus en laissant la place à de nouvelles interprétations. C'est pourquoi la réflexivité est aussi importante, car le chercheur ou la chercheuse ne pourra jamais supposer qu'il est en mesure de comprendre les représentations symboliques de sujets étudiés de la même manière que ces derniers. Le constructivisme met en scène une réalité subjective basée sur des connaissances (ou représentations symboliques) formées à partir de l'expérience, mais ces connaissances « ne prétendent pas fournir de description fidèle de la manière dont les choses sont ou fonctionnent réellement » (Avenier, 2011, p. 384). C'est pourquoi la

présence des valeurs du chercheur ou de la chercheuse est intrinsèque à la recherche, car elle est à la base de la formation des représentations symboliques du chercheur ou de la chercheuse. Ainsi les omettre serait néfaste à la qualité de la recherche : « hiding the inquirer's intent is destructive of the aim of uncovering and improving constructions » (Guba et Lincoln, 1994, p. 115).

La recherche est un processus actif et de participation au social. Les matériaux produits dans les entretiens s'insèrent donc dans un contexte plus large. Je souhaite ainsi utiliser une approche qui prend en compte le contexte social général afin de comprendre des pratiques situées. Ainsi, il s'agit d'être sensible « to both local meanings and historical political economy or world system processes » (Marcus, 1998, p. 39). Il est question de représenter un *local world* (le busking dans le réseau de métro montréalais) et les manières dont les *larger systems* ont une influence sur ce dernier et, dans notre cas, la transformation des endroits de busking du métro de Montréal. Cette approche s'inscrit dans la même ligne de pensée que la conception d'espace et de lieux de Doreen Massey. En quelque sorte, il s'agit de considérer l'espace (*space*) du réseau de métro de Montréal et ses lieux (*places*) de busking comme un *local world*, influencé par les grandes trajectoires qui forment les *spaces* (les *larger systems*) au sein desquels s'inscrit le réseau de métro de Montréal. Ces espaces (*spaces*) peuvent être à différentes échelles, de la ville de Montréal au capitalisme avancé mondialisé. L'objectif de cette approche n'est pas la représentation d'un système dans sa totalité. Plutôt, il s'agit de considérer le fait que toute dynamique culturelle locale fait partie du *world system* et qu'une analyse de cette dernière en représente une analyse partielle (Marcus, 1998, p. 83). Cette approche facilite l'analyse des différents contextes de busking propres à chaque busker. Cela permet de considérer, notamment, l'influence des règlements, des lois et des permis encadrant la pratique du busking à Montréal, tout autant que la singularité des pratiques qui s'y déploient. Cela fait écho aux différentes formes que peuvent

prendre une trajectoire. Massey ne limite pas cette conception uniquement aux trajectoires individuelles des sujets et des objets (Massey, 2005, p. 12). Un paradigme scientifique, un système de taxes et d'impôts, une convention sociale, une mode vestimentaire, un genre musical ou tout phénomène sociétal peut être une forme de trajectoire. Au sein de ces formes plus larges de trajectoires s'inscrivent les trajectoires des collectivités et des individus (vivants et non-vivants). Ce faisant, une approche considérant le contexte social plus large, au sein duquel se déroulent des pratiques situées, permet de prendre en considération ces trajectoires collectives et intangibles, qui ont une incidence sur celles des acteurs et actrices présentes dans le même lieu, au même moment.

3.2 Les entretiens semi-directifs

Pour mon terrain d'analyse, j'ai choisi de mettre en place une méthodologie me permettant de produire des matériaux mettant en lumière aussi bien les différentes utilisations de l'espace (*space*) par les buskers, leurs circuits de déplacement, que leur compréhension et interprétation de l'espace dans leur pratique du busking. La première méthode de production de matériaux d'analyse est la mise en place d'une série d'entretiens avec des buskers oeuvrant dans le métro de Montréal.

Les entretiens de toutes formes constituent une source importante d'information à propos du sujet étudié. Il s'agit d'échanges oraux, individuels ou en groupe, avec des individus spécialement sélectionnés. Ces entretiens sont menés dans le but d'obtenir des informations sur les représentations qu'ont les interviewés de leurs actions (Imbert, 2010, p. 24). Que les entretiens soient organisés et sollicités ou spontanés, le chercheur ou la chercheuse se doit tout de même d'être considéré comme un observateur participant ou une observatrice participante, considérant que sa présence

altère le contexte « naturel » observé et la manière dont l'interviewé va s'exprimer (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 130-131). Il est important de souligner que le contexte d'entretien amène une dynamique de co-construction de sens, entre le chercheur ou la chercheuse et le participant ou la participante. L'entretien s'inscrit donc dans « une logique compréhensive en privilégiant la description des processus plutôt que l'explication des causes » (Imbert, 2010, p. 25). Ainsi, l'objectif des entretiens, particulièrement les entretiens semi-directifs, n'est pas de récolter des données pures et non biaisées, mais plutôt de comprendre les manières d'interpréter les matériaux recueillis : « Rather, the goal must be to discover the correct manner of interpreting whatever data we have » (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 131). De ce fait, les entretiens m'ont permis de mieux comprendre le phénomène étudié (les lieux de busking du réseau de métro de Montréal), ainsi que de mieux comprendre les acteurs et actrices qui interagissent au sein du contexte étudié : « We can use what people say as evidence about their perspectives, and perhaps about the larger subcultures and cultures to which they belong » (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 125).

Pour ma recherche, j'ai conduit des entretiens semi-directifs par vidéoconférence. Il s'agit d'une forme d'entretien où le discours est structuré par thèmes, amenés par le chercheur ou la chercheuse sous forme de proposition de discussion pour l'interviewé. Alors que certains thèmes et points de repère sont préparés d'avance, les questions et le reste des interventions du chercheur ou de la chercheuse s'effectuent par rapport aux réponses de l'interviewé ou de l'interviewée, tout au long de l'entretien (Imbert, 2010, p. 24). Cette manière de conduire un entretien prend donc la forme d'un dialogue, demandant écoute, empathie et reconnaissance de l'expertise de l'interviewé, de la part du chercheur ou de la chercheuse. Le respect des droits et de la dignité des acteurs et actrices interviewées est central pour les entretiens semi-directifs. Une relation de confiance entre le chercheur ou la chercheuse et les

individus interviewés est cruciale, aussi bien pour mener un entretien de manière éthique, que pour permettre au sujet interviewé de s'exprimer sans gêne ou peur (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 127-133). Pour ce faire, le chercheur ou la chercheuse se doit de présenter, préalablement à l'entretien, les motivations et objectifs de la recherche, les modalités de déroulement et son engagement à effectuer une synthèse des résultats de la recherche par la suite (Imbert, 2010, p. 26). En plus de l'aspect éthique, l'aspect réflexif est également important au sein des entretiens semi-directifs. Il est capital de replacer les explications et informations produites par le participant ou la participante au sein de son contexte de production (un entretien) et de son contexte de manifestation (les caractéristiques de l'environnement où se déroule le phénomène étudié) :

Rather, all accounts must be examined as social phenomena occurring in, and shaped by, particular contexts. Not only will this add to sociological knowledge directly, it can also throw light on the kind of threats to validity that we may need to consider in assessing the information provided by an account. (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 156)

Ce faisant, au sein de ma recherche, j'ai conduit des entretiens semi-dirigés afin d'être en mesure de mieux comprendre la manière dont les buskers conçoivent leur pratique du busking, particulièrement en relation avec leurs lieux de performance. Au sein des entretiens, il était important que les questions restent ouvertes et que les thèmes soient uniquement proposés. Les questions étaient générales puis de plus en plus spécifiques, toujours en fonction des réponses et thèmes mentionnés par le participant ou la participante.

La pandémie mondiale m'a amené à conduire les entrevues par vidéoconférence, à l'aide du logiciel *Zoom*. Alors que cet outil numérique m'a été nécessaire (je n'aurais pas pu effectuer mon terrain sans vidéoconférence), ses répercussions sont à considérer. Notamment, c'est la dimension informelle au sein de l'entrevue qui s'efface partiellement et entraîne la disparition de « tout un espace

d'interconnaissance qui peut se révéler important » (Iugulescu-Lestrade, 2016, p. 114-115). Le dispositif technique de communication (l'écran et les haut-parleurs ou écouteurs) « allège les liens qui se forment durant les réunions, induisant une perte de la qualité des communications » (Iugulescu-Lestrade, 2016, p. 115). Au-delà du contact visuel médié par l'écran, il est également plus difficile de jauger les réactions de son interlocuteur, cela pouvant causer un écart entre l'intention de l'interviewé et la perception du chercheur-intervieweur (Iugulescu-Lestrade, 2016, p. 115). Ce faisant, j'ai tenté de m'assurer de bien comprendre les sentiments vécus par l'ensemble des buskers participants, en les questionnant sur leur état d'esprit et sur les manières dont ils et elles ont réagi face à certaines situations, en leur demandant de mieux préciser certaines réactions perçues par l'entremise de mon contact visuel (médié par la caméra de mon interlocuteur et mon propre écran). Ainsi, les sous-entendus, les non-dits, ont fait l'objet de certaines demandes d'éclaircissement tout au long des entretiens.

Ma connaissance préalable du milieu du busking m'a permis de me rapprocher plus facilement des artistes. J'ai déjà été moi-même busker et j'ai pratiqué dans le métro de Montréal. Je me suis également immiscé dans cette réalité l'année dernière, alors que j'ai réalisé et produit des capsules documentaires sur la pratique du busking. Cette partie constitutive de mon identité de chercheur peut apporter des défis nouveaux tels que l'expliquent Hammersley et Atkinson au sujet d'un projet de recherche de Jennifer Platt sur des collègues sociologues :

A particular problem was the tendency of respondents to invite her to draw on her own background knowledge rather than spelling out what they were saying. As a result, she sometimes gained responses lacking the explicitness and/or detail necessary to bear her interpretations. (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 153)

Alors que tout ce « background knowledge » peut avoir un avantage dans la création d'un environnement propice à des réponses et observations non altérées (ou plutôt

moins altérées) par l'observateur, cela peut également avoir un effet pervers au sens où les buskers peuvent avoir tendance à moins approfondir leurs explications sur la présomption que je connais déjà leur réalité d'une certaine manière. Afin d'y pallier, j'ai relancé constamment les buskers avec des questions leur demandant de préciser ou de développer leur pensée afin de mieux nuancer leurs propos.

Les thèmes qui ont été abordés gravitent autour de grands axes. Le premier est celui du cheminement personnel des participants et participantes. J'ai cherché à mieux comprendre d'où ils et elles viennent et surtout, leur relation avec la musique. En lien avec leur lieu d'origine, j'ai ensuite cherché à approfondir la relation de chaque busker participant et participante avec la ville de Montréal, les transports en commun et plus particulièrement leur utilisation du réseau de métro. En ce qui concerne la pratique du busking, j'ai cherché d'emblée à mieux comprendre les éléments qui les ont portés à commencer cette pratique. Par la suite, il a été question de leurs premières expériences de busking à Montréal et de l'évolution de leur pratique. Pour ce faire, j'ai interrogé les participants et participantes au sujet des particularités de Montréal et de son réseau de métro en lien avec le busking. J'ai abordé les éléments positifs et négatifs de la pratique du busking en général ainsi que dans le contexte montréalais. D'un côté, j'ai demandé aux participants et participantes de porter une attention particulière à leurs rapports à l'espace physique et aux éléments non vivants qui constituent le réseau de métro. D'un autre côté, je les ai questionnés sur leurs rapports avec les autres sujets qui occupent le réseau de métro. Afin de mieux connaître le déroulement de leurs sorties de busking, je me suis référé à la carte (voir section suivante) de chaque participant et participante pour leur poser certaines questions concernant leur routine et la temporalité de leur pratique. Leur rapport aux règlements, aux agents de la Société de transports de Montréal (STM) et aux autres buskers a aussi été abordé.

J'ai décidé de limiter le nombre de participants et participantes à sept. Après avoir conduit le septième et dernier entretien, j'ai été en mesure de noter un fort niveau de saturation des données. Les réponses de la dernière personne avec qui je me suis entretenu abondent dans le même sens que celles des six autres participants et participantes et peu d'angles nouveaux ont été soulevés. J'ai alors décidé de mettre fin au processus d'appel de candidatures, considérant le nombre de répétitions entre les réponses du dernier entretien et celles des entretiens précédents.

Les entretiens m'ont permis de comprendre non seulement la relation entre les buskers et leurs lieux (*places*) de busking, mais également de comprendre les interactions qui y ont lieu, soit la manière dont les buskers vont redéfinir leur pratique en fonction des autres trajectoires qui croisent la leur et la manière dont les *places* vont être caractérisées par la pratique du busking. Comme Massey et Cohen le stipulent, l'espace (*space*), les lieux (*places*) et les circuits culturels (*cultural pathways*) ne sont pas uniquement des espaces physiques, des surfaces. Ce faisant, comprendre la manière dont la pratique du busking va affecter la nature des lieux au sein du réseau de métro, me pousse à y analyser tous les croisements de trajectoires des sujets et objets qui les traversent.

3.3 Cartographie

À la série d'entretiens semi-dirigés s'est ajoutée une autre stratégie, alors que j'ai demandé aux buskers rencontrés de produire une carte à main levée de leurs espaces de pratique. Cette cartographie a montré les mouvements quotidiens des buskers, en lien avec leur routine de busking dans le réseau de métro de Montréal, et m'a permis de mettre en lumière ces trajectoires ainsi que de découvrir certaines dynamiques sociales entourant la relation entre les buskers et leur espace de performance : « [...]

by focusing on [everyday musical routes, paths and voyages of musicians] we may inquire and discover more about the intricate webs and shifting patterns of urban life » (Lashua et Cohen, 2010, p. 72). C'est en considérant l'importance des mouvements, de la circulation et des interactions au sein des lieux de busking du réseau de métro que la méthode de cartographie semble être parfaitement adéquate à mon terrain.

Depuis les années 1950, la cartographie est employée afin de mieux comprendre « people's subjective sense of space and place; and differences between people in terms of their spatial knowledge and understanding » (Cohen, 2012b, p. 137). Par exemple, Efrat Ben-Ze'ev a demandé à 200 élèves israéliens de dessiner une carte d'Israël et a procédé à des entretiens avec certains participants et certaines participantes dans le but de mieux comprendre la signification des cartes dessinées par ces derniers. L'analyse des cartes, couplée avec le contenu des différents entretiens, a permis au chercheur de souligner une dualité dans la compréhension géopolitique du territoire où plusieurs étudiants juifs et étudiantes juives ont cartographié le pays comme « flottant » sans référence aux pays et territoires occupés environnants, alors que chez plusieurs étudiants palestiniens et étudiantes palestiniennes et/ou arabes, les territoires occupés et leurs frontières étaient plus souvent marqués (Cohen, 2012b, p. 137).

Afin de comprendre la représentation du rapport de chaque busker participant et participante à son espace de performance, j'ai donc demandé aux participantes et participants de dessiner une carte de Montréal, selon leur pratique du busking dans le réseau du métro de la STM. Ils avaient comme consigne de débiter sur une page blanche, bien que certains aient tout de même préféré utiliser une carte déjà faite et dessiner par-dessus. Je leur ai bien souligné que la carte pouvait contenir tout ce qu'ils voulaient et n'avait pas à respecter une échelle de proportion. S'ils voulaient

faire des dessins pour souligner un événement particulier ou illustrer un endroit, ils étaient encouragés à le faire. Une fois la carte dessinée, je leur ai demandé de me la transmettre, par photo ou par scan. Par la suite, j'ai organisé un entretien par vidéoconférence avec chaque participant et participante. J'en ai profité pour discuter avec chaque personne du processus de réalisation de la carte et certains éléments spécifiques qui s'y trouvent.

Les cartes dessinées par les buskers m'ont permis de voir le réseau du métro de Montréal depuis leur perspective et de mieux comprendre ce qui est important pour eux, ce qui donne de la valeur à ces lieux et pourquoi. Le processus de cartographie aide à faire ressortir une foule de souvenirs et d'expériences chez les buskers (Cohen, 2012b, p. 140). Cet aspect biographique, permet à chacun et à chacune d'entre elles de présenter les éléments qui construisent leur notion de ce qu'est un musicien, une musicienne, un et une busker. Le processus de création de la carte fait ressortir des souvenirs de performances de busking, qui eux, sont intimement liés à l'espace dans lequel la performance a lieu. Au sein d'une recherche employant une méthodologie similaire, Sara Cohen souligne les différents types de matériaux qui sont produits par la cartographie :

First, it has shown how the maps relate to particular material sites (including streets, neighbourhoods, homes, venues) and to urban landscapes that are continually being shaped and transformed by the organization and reorganization of urban space within a wider political economy. Secondly, it has shown how those material sites are related to music events and practices (including music performance, sound recording and songwriting), which are in turn related to particular music genres (in this case rock and hip-hop) and to various subgenres and sounds described by the musicians involved in terms of musical hybridity and local specificity. Finally, it has shown how the material sites and associated music practices, sounds and genres are related to various social groups, including rock bands and scenes and hip-hop crews and communities, and to larger groups distinguished by age, class and locality. (Cohen, 2012b, p. 155)

En d'autres mots, les cartes permettent aux buskers de souligner leur compréhension des lieux de busking et les expériences vécues au sein de ces lieux, tout comme le fait de dessiner la carte fait ressortir certains souvenirs et certaines expériences qui permettent d'approfondir cette relation entre busker, espace et lieux. Les cartes aident donc à mettre en lumière la complexité de cette relation.

3.4 Le terrain : le métro de Montréal et ses artistes

Le projet d'un réseau de transport souterrain a vu le jour en 1961 et les premières stations ont été inaugurées cinq ans plus tard, le 14 octobre 1966, par l'administration Drapeau-Saulnier (STM, 2019). Les buskers du réseau de métro de Montréal ont fait graduellement leur apparition vers la fin des années 1970, malgré une vive opposition de la police et des agents de la Commission de transport de la Communauté urbaine de Montréal (CTCUM). À cette époque, les institutions voyaient les musiciens et musiciennes se produisant dans les souterrains d'un mauvais oeil et des amendes sont distribuées systématiquement aux personnes arrêtées :

Pendant que [les buskers] jouent aux chats et à la souris [avec les policiers et agents de la CTCUM], certains d'entre eux sont moins chanceux et reçoivent des contraventions pour avoir joué illégalement de la musique dans le métro. (Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal (RMMM), 2019).

Un busker récalcitrant, Grégoire Dunlevy, prend les choses en main et décide de former la première association de buskers, avec trois autres musiciens (RMMM, 2019). Après un appui dans les médias de Guy Sanche (l'interprète de Bobino), les musiciens et musiciennes sont alors tolérés à la station Place-des-Arts, mais aucun règlement n'est créé pour encadrer cette pratique. C'est seulement trois ans plus tard, à l'aide d'une pétition de plus de 10 000 noms, que les buskers « auront gain de cause le 3 février 1983 pour y jouer régulièrement » (RMMM, 2019). Le mouvement des musiciens et musiciennes du métro prend de l'ampleur et un premier comité est

fondé, présidé par Grégoire Dunlevy. Les panonceaux bleus marqués d'une lyre blanche sont installés sur les murs du réseau de métro en 1986, la pratique du busking au sein du réseau de la CTCUM devient alors institutionnalisée et réglementée. En 2009, le Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal voit le jour, suite à une détérioration de la relation entre les buskers et l'administration de la STM. Cette organisation sans but lucratif pose de nouvelles règles de conduite pour les musiciens, rédige une charte et réussit à négocier l'ajout de lyres au sein du réseau de métro (RMMM, 2019). En 2011, la STM annonce le lancement du programme des Étoiles du métro. Ce programme vise à améliorer l'expérience des clients de la STM en mettant de l'avant des musiciens talentueux et musiciennes talentueuses, ayant passé les auditions du programme. Des lyres réservées aux Étoiles du métro sont installées dans les stations les plus passantes et le système de réservation se fait en ligne (STM, 2020). Suite à des désaccords entre le RMMM (qui s'occupait de gérer le programme) et la STM, les Étoiles du métro ont pris fin en 2018 (La Presse, Groguhé, 15 juillet 2018). Le RMMM a changé de nom en 2020 pour Musiciens du Métro et de la Rue de Montréal (MMetRM).

Il y a deux niveaux de règlements encadrant la pratique du busking au sein du réseau souterrain montréalais : les règlements de la STM, ainsi que ceux du MMetRM. Selon la STM :

Tout musicien ou chanteur, qu'il soit amateur ou professionnel, peut se produire sous un emplacement désigné par une lyre, dans le métro. Ceci pourvu qu'il respecte les règlements de la STM et se comporte de façon appropriée et respectueuse des autres clients du réseau. (STM, 2019)

Le système de réservation fonctionne selon la règle du premier, première arrivée, premier, première servie. Il s'agit d'écrire son nom sur un morceau de papier (placé entre le mur et le panneau avec la lyre) et d'inscrire la plage horaire (bloc de 2h) à laquelle on souhaite jouer. Il y a 50 lyres dans le réseau de la STM. En outre, les

musiciens et musiciennes doivent respecter le règlement R-036, concernant les normes de sécurité et de comportement des personnes dans le matériel roulant et les immeubles exploités par ou pour la Société de transport de Montréal. Ce règlement volumineux mentionne notamment l'interdiction d'adopter tout comportement qui entrave la circulation, qui met en péril les usagers et usagères, employés et employées et le matériel de la STM, l'interdiction d'un branchement électrique sur le réseau de la STM, de faire du bruit excessif, de désobéir aux agents et agentes de la STM, de circuler au sein des zones réservées, de vendre sa musique de quelque façon (sauf le fait de recueillir des donations), de jouer ailleurs que sous une lyre, et souligne les différentes amendes qui peuvent être données en cas de non-respect du règlement. Le règlement du MMetRM, bien que non appliqué par les agents et agentes de la STM, est plus précis et détaillé. Il est notamment question du fait qu'une personne (ou un groupe) ne peut réserver plus d'une fois par jour par emplacement, qu'il est interdit de réserver une plage horaire pour quelqu'un d'autre, qu'il y a un maximum de 30 minutes de retard qui peut être accepté avant que l'endroit devienne disponible pour les autres musiciens et musiciennes, etc. (RMMM, 2019). Cependant, les buskers ne sont pas tenus de le connaître et ce dernier n'est pas appliqué systématiquement. Il a été mis en place par la communauté montréalaise de busking à titre de proposition et de recommandation.

3.5 Présentation des participants et participantes

Mon analyse est basée sur des entretiens menés avec sept buskers, cinq hommes et deux femmes, recrutés en mars et avril 2020. Le recrutement s'est effectué via les réseaux sociaux. J'ai diffusé des textes de présentation et de recrutement sur ma page Facebook personnelle ainsi qu'au sein de groupes de musiciens et musiciennes montréalaises. Tel que mentionné précédemment, j'ai déjà travaillé sur le busking à

Montréal, en réalisant une série de capsules vidéo documentaires diffusées sur des plateformes numériques à partir d'avril 2019. Ce faisant, j'ai tout d'abord tenté de recruter des participants et participantes par l'entremise du réseau de contacts que j'ai pu bâtir lors de la réalisation de cette série documentaire. C'est ainsi que j'ai été en mesure de prendre contact avec Lucas et Yamato. Ces derniers m'ont référé à d'autres buskers et cela m'a permis de recruter Yohann et Contrebassiste. Tous les autres participants et participantes m'ont contacté suite à de multiples publications sur les réseaux sociaux. Considérant le caractère multilingue de la ville de Montréal, je ne me suis pas limité à des participants et participantes francophones et j'ai ouvert mes critères de recrutement à des buskers parlant soit l'anglais ou le français. Cette décision m'a permis de travailler avec Rose, Silas, Contrebassiste et Frontenac, que j'ai interviewé en anglais. Par souci de conserver la nature des propos des participants et participantes intacte, j'ai décidé de ne pas traduire les entrevues et d'inclure leurs propos dans leur langue originale.

3.5.1 Silas

Silas³ est le premier busker à avoir manifesté son intérêt pour mon projet de recherche. Musicien professionnel depuis plusieurs années, il a une solide formation en guitare et voix classique. Il a terminé son baccalauréat et sa maîtrise à l'Université d'Ottawa en interprétation classique à la guitare (avec une mineure en chant classique pour son baccalauréat). Depuis, il a diversifié sa pratique musicale et donne des cours de guitare, de piano, de basse, de ukulele et de théorie, en plus de composer, d'écrire des arrangements, de faire de l'enregistrement et, bien entendu, de pratiquer le busking. Originaire de Bradford, au sud-ouest de l'Ontario, il a quitté Ottawa suite à

³ Au moment du recrutement, j'ai demandé aux participantes et aux participants s'ils désiraient conserver l'anonymat. Certaines et certains sont mentionnés sous un alias, les autres sont mentionnés par leur prénom uniquement.

ses études pour venir s'installer à Montréal, dans l'optique d'établir sa carrière de musicien. C'est un musicien passionné et surtout très travaillant. Il a commencé la musique à l'âge de 5 ans et dès 12-13 ans, celle-ci est au centre de sa vie. En parlant des autres activités qui occupent sa vie, il explique l'omniprésence de la musique :

But I mean, outside of music, I don't know what do I do. I like video games, I do yoga, exercise a bit, but I'll say, music is one of those things that kind of just like consumes your life of every facet. It's like, it's what you are doing to make money, so yeah, I'm teaching or I'm performing, but I think I'm always, I have my other little other past times but, yeah, it's kind of consumes lot of time for sure. (Silas, entretien)

Sa routine de busking est à l'image de son éthique de travail : bien structurée et régulière. Il a busqué à temps plein au cours des premiers mois de son arrivée à Montréal en août 2019. Cela a été sa façon de vivre de la musique dans une ville où il n'avait pas encore de contacts et de notoriété. Depuis, il pratique le busking à « temps partiel » et attend la fin du confinement pour aller busker dehors. Il compte retourner aux études éventuellement.

3.5.2 Yohann

Yohann est né à Montréal, mais a passé la plus grande partie de son enfance en Estrie. La musique est très présente dans sa famille, comme il me l'a expliqué en entretien :

Donc ma mère m'a enseigné le violon, de force, bien tu sais, pour elle c'était que les enfants doivent apprendre un instrument à partir de 3, 4 ans, puis après ça a 8, 9 ans ils peuvent choisir leur instrument, parce qu'on apprenait du violon, puis après ça, à 18 ans, bien on peut décider d'arrêter si cela nous tente. (Yohann, entretien)

Yohann a complété son CÉGEP en guitare jazz à Sherbrooke. Par contre, il a toujours eu une passion pour le violon, particulièrement dans le style « trad », la musique traditionnelle québécoise. De Sherbrooke, il percevait Montréal comme la ville pour

aller faire carrière en musique et c'est pourquoi il y est retourné. Yohann l'a d'ailleurs toujours considérée comme sa « ville maternelle ». Il a commencé à busker à Montréal deux ans après son arrivée, une fois sa confiance en ses aptitudes consolidée. Il fait du busking à temps plein depuis avril 2019. Cela constitue son revenu principal. Il joue dans le métro ainsi qu'à certains lieux extérieurs au cours de l'été. Tout comme Silas, Yohann a une routine de busking très organisée. Pour sa part, il réserve 3 *spots* de busking à chaque sortie et se fixe un objectif d'amasser 100\$ en une journée, après quoi il arrête. En dehors de sa pratique de busking, il est auteur-compositeur-interprète et se qualifie de chansonnier.

3.5.3 Lucas

Lucas est un busker de longue date. Il buske depuis 14 ans et a joué dans plusieurs grandes villes, notamment New York, New Orléans et Sao Paulo. Son père est percussionniste, ce qui l'a amené à être en contact avec la musique depuis sa naissance. Né à Toronto, Lucas est arrivé à Montréal à l'âge de deux semaines et y a vécu toute sa vie. Au début des années 2010, il buskait à temps plein, tant pour se faire une place dans le monde musical de Montréal que pour pouvoir jouer 6 à 8 heures de musique par jour tout en étant rémunéré :

Ouais, bien je pourrais avoir un revenu en me pognant [sic] une job. La raison que je voulais pas me pogner [sic] une job c'était pour pouvoir mettre les heures nécessaires à pratiquer, puis devenir un meilleur musicien. Donc la seule façon de jouer 6 heures par jour et de se faire payer, à cette époque là, pour moi, c'était le busking. Maintenant il y a des gigs [sic], des jams, pleins d'affaires, quand la vie roule, ça roule. Mais à cette époque-là, il y avait rien, tu sais. C'était aussi une façon de rentrer dans le milieu. (Lucas, entretien)

Tel que mentionné par Lucas, il n'a plus « besoin » de busker maintenant, il a plusieurs groupes de musique et une carrière en solo, mais il retourne busker plusieurs fois par été à l'extérieur. Sa relation avec le busking a beaucoup évoluée

avec le temps, passant d'un revenu nécessaire à une activité pour répéter en groupe, faire la promotion d'un spectacle, et avoir du plaisir. Lucas s'est également beaucoup impliqué au sein du RMMM, son regard sur la pratique du busking dans le métro est riche et multiple.

3.5.4 Contrebassiste

Contrebassiste est technicien de scène professionnel. Il a commencé la musique de manière complètement autodidacte. Après avoir vécu son adolescence à Sainte-Adèle, il a commencé la contrebasse à son retour à Montréal à l'âge de 18 ans. À ses débuts, il était très attiré par le style musical *rockabilly*, ce qui l'a amené à fréquenter des soirées *jam sessions* dans des bars un peu partout dans la ville. Il a toujours busqué en groupe, aussi bien dehors que dans le métro. Pour lui, jouer avec un groupe de musiciens et musiciennes est le meilleur aspect du busking :

[...] you don't need to make much money, like: the jams were good so like that's all that really matters. [...] And then, when you are done with your shift, you maybe crack a beer together just like relax for a little bit, jam or something. That's one of the biggest pluses: just being with people. (Contrebassiste, entretien)

Ce contrebassiste a également busqué sous une autre forme : en jonglant à un feu rouge à Vancouver. Toutes ses expériences ont fait de lui un busker à l'écoute de son environnement. Ses collègues et lui choisissent leurs lieux de busking en fonction des autres événements ayant lieu à Montréal. Par exemple, il va aller busker à la station Place-des-Arts après des spectacles qui ont, selon lui, le même public cible que son groupe. Il a toujours conservé des emplois à temps partiel dans le but de ne pas avoir à se reposer uniquement sur les revenus du busking pour vivre :

For a while I was trying to do like almost only busking but it was nice to have something consistent. Like when you know at least you're going to have like a

small pay check, that like, you're rent is covered and that way when you are busking you are not doing it because you are anxious [...] (Contrebassiste, entretien)

Cela fait maintenant 8 ans qu'il a commencé le busking en musique. Il continue de performer entre amis et amies pour le plaisir et pour partager cette énergie au public.

3.5.5 Yamato

Yamato est un busker enthousiaste et très prolifique. Alors qu'il n'a pas encore dépassé la mi-vingtaine, il cumule déjà 8 années de busking, dont la plupart à temps plein. Il est arrivé à Montréal à l'âge de 5 ans et a gravité toute sa vie autour du quartier Rosemont. Pour lui, la scène musicale montréalaise est riche et inspirante et le busking représente « un passage pour beaucoup de musiciens ». Rapidement, il a compté sur les revenus engrangés par le busking pour vivre. Le busking est venu naturellement pour ce guitariste : « T'as pas de job, qu'est-ce que tu vas faire ? Bien tu vas faire ça [le busking]. Puis un moment donné aussi, pourquoi je me prendrais une job si je peux faire ça ? » (Yamato, entretien).

L'argent est donc une « grosse partie du busking » pour Yamato. Cependant, ce n'est pas l'unique explication pour sa passion du busking. Il aime le busking pour les rencontres que cela occasionne et ne néglige pas l'aspect formateur de cette pratique :

Le fait de jouer dans la rue aussi, je trouvais que ça me faisait pratiquer bien plus, ça me faisait jouer bien plus. Peut-être que j'étais pas tout le temps top notch [sic] à l'école, mais au moins je jouais et j'arrivais, j'apprenais à être à l'heure quand il y avait un soundcheck [sic], j'apprenais à monter un band, tu sais, comment organiser une gang [sic] de monde. Ça a l'air plus facile que ce l'est vraiment, de rassembler du monde. (Yamato, entretien)

Yamato croit fondamentalement à l'importance des buskers dans le réseau du métro de la STM ainsi que dans Montréal. Pour lui, les buskers sont à Montréal ce que les

feuilles colorées en automne sont aux Laurentides.

3.5.6 Frontenac

Originaire des Midlands en Angleterre, Frontenac est arrivée à Montréal en 2013, mais son parcours de busking a débuté dans son pays natal. Frontenac adore la scène de busking montréalaise, particulièrement au sein du réseau de métro, car tout le monde est libre d'aller y jouer, à condition de réserver son *spot*. Elle souligne également l'attitude du public montréalais, qui est beaucoup moins « snobby » et plus amical qu'en Angleterre :

And the attitude, I think it's different in the UK. Like, I don't know, what I found here it's just much more open, much more friendly. It really suited me to just be able to just pick up my fiddle and go out and this is how I do the busking here.
(Frontenac, entretien)

Sa pratique du busking dévie un peu de celles des buskers qui l'emploient comme source de revenu principale. Effectivement, Frontenac ne cherche pas à busker dans les stations les plus passantes, les plus contingentées. Au contraire, elle préfère les stations en périphéries telles Frontenac, De l'Église ou Charlevoix. Frontenac aime le busking pour les rencontres que cela occasionne, par amour de la musique folklorique irlandaise et le « trad » québécois : « I go out and having loads of fun and I'm enjoying sharing the music, then I get the best response, it really shows. It can be important to me to like, me having a nice day. I try and cheer people up » (Frontenac, entretien).

3.5.7 Rose

Rose est une busker passionnée et expérimentée. Originaire de l'état du Colorado aux

États-Unis, elle y a étudié la musique au *high school*, à l'université ainsi qu'avec des cours privés. C'est également au Colorado qu'elle a eu ses premières expériences de busking à l'adolescence. Depuis ses premières performances, son approche du busking est axée sur l'expression de sa sensibilité artistique, le partage d'énergie positive et le plaisir de jouer de la musique avec d'autres pour un public appréciatif :

I think [busking is] just like a really great artistic outlet, especially at that age !
 [...] Sometimes I'm playing and I really zone out [sic] and I'm just watching
 people having fun and loving each other. I really like that. I'm always just happy
 performing with my husband, we get this really good vibe, it's just making me
 happy. (Rose, entretien)

Ayant décidé de mettre fin à sa formation classique, car trop rigide et fermée, Rose a fait partie de plusieurs groupes *d'indie-rock* et en a profité pour busker dans toutes les villes où ses groupes tournaient. Après avoir vécu quelques années à Vancouver, elle est arrivée à Montréal en 2014 pour y faire carrière. Auteure-compositeure-interprète, Rose, avec son mari, joue dans des salles de spectacles et des bars tout comme pour des contrats *corpo* comme des mariages. Avec 15 ans d'expérience en busking, Rose a busqué dans plusieurs contextes différents. Il y a deux ans, le busking a été son revenu principal. Maintenant, son mari et elle busquent en duo, principalement à l'extérieur, mais ils retournent dans le métro lorsque les conditions météorologiques sont plus difficiles.

3.6 L'analyse thématique

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai mobilisé l'analyse thématique afin de traiter les matériaux ayant fait surface lors de mes entretiens avec les buskers participants et participantes. Pour cette méthode d'analyse, la pratique de thématisation se trouve au coeur des opérations sur les matériaux des entretiens. Il s'agit de transposer les matériaux en un certain nombre de thèmes représentatifs du contenu des entretiens et

ce, toujours en lien avec la problématique et les objectifs de recherche. Pour Paillé et Mucchielli, un thème est « un ensemble de mots permettant de cerner ce qui est abordé dans l'extrait du corpus correspondant, tout en fournissant des indications sur la teneur des propos » (Paillé et Mucchielli, 2012) Il est important que les thèmes repérés et utilisés soient plus que de simples rubriques et qu'ils caractérisent le sujet abordé par la teneur des propos de la personne interviewée.

Paillé et Mucchielli divisent l'analyse par thématisation en trois étapes, soit le « repérage », le « regroupement » et par la suite « l'examen discursif des thèmes abordés » (Paillé et Mucchielli, 2012). Pour procéder à l'analyse thématique, j'ai retranscrit les entretiens sur des fichiers informatiques de traitement de texte. Ensuite, j'ai repéré les thèmes centraux de chacune des réponses à mes questions pour tous les entretiens. J'ai opté pour la méthode d'inscription des thèmes sur fiche, où les thèmes ont été notés sur un document à part de celui sur lequel était la transcription. Cette méthode produit l'avantage de ne pas altérer le texte de la transcription, tout en permettant l'attribution de plusieurs thèmes à un seul extrait ou une seule réponse (Paillé et Mucchielli, 2012). À ce stade-ci de la thématisation, soit le repérage, tous les thèmes repérés ont été formulés selon le vocabulaire de chacun des participants. C'est seulement après avoir effectué le repérage thématique sur toutes les transcriptions que j'ai commencé la seconde étape, le regroupement, où j'ai reformulé certains thèmes afin de pouvoir mettre en relation des fragments de diverses transcriptions sous les mêmes thèmes. Cependant, les thèmes formulés ne peuvent pas rester sans liens, telle une constellation. Effectivement, le travail d'analyse thématique va plus loin, regroupant les différents thèmes sous des axes. Par exemple, l'axe des relations avec les agents, agentes employés et employées de la STM regroupe différents thèmes, allant de relations positives à des relations négatives et contraignantes. Le fait de partir des thèmes et de les regrouper sous des axes est nommé « méthode ascendante » (Paillé et Mucchielli, 2012). Cette méthode,

comparée à son contraire (commencer avec des axes pour en définir les thèmes), comporte un avantage double : le travail de thématisation se fait d'emblée et n'est pas reporté à la fin de l'analyse et permet de mettre l'accent sur la dénomination, assurant mieux la validité des thèmes et de l'analyse (Paillé et Mucchielli, 2012).

De cette méthode ascendante, un arbre thématique s'est progressivement construit. L'arbre thématique consiste à être

[...] un type de regroupement des thèmes où un certain nombre de rubriques classificatoires chapeautent des grands regroupements thématiques, lesquels se subdivisent à leur tour en autant d'axes thématiques que le phénomène à l'étude le suggère, ces axes étant eux-mêmes détaillés par des thèmes subsidiaires. (Paillé et Mucchielli, 2012)

Il schématise donc l'ensemble du corpus de matériaux résultant des entretiens. Au regard de cet arbre thématique, des liens se créent entre les expériences vécues par les différents participants et les différentes participantes. Certains thèmes prennent plus de place que d'autres tout comme certains sont plus récurrents que d'autres. Par contre, l'accent n'a pas été mis uniquement sur la répétition de certains thèmes. Pour être riche et pertinente, l'analyse thématique se doit de prendre aussi en compte les thèmes qui semblent impossibles à regrouper, les « thèmes non récurrents » (Paillé et Mucchielli, 2012). En effet, afin d'analyser un phénomène social précis, il faut « illustrer comment l'expérience se déploie et non seulement combien de fois elle se reproduit » (Paillé et Mucchielli, 2012). Cela permet ainsi d'obtenir le plus d'informations pertinentes au sujet du phénomène.

CHAPITRE 4. JOUER POUR PERSONNE ?

Pour comprendre l'espace de busking dans le métro de Montréal, il est important de s'attarder aux tactiques et différentes interactions sociales qui s'y opèrent, particulièrement entre les buskers et les membres de leur public : les passants et passantes qui empruntent le métro pour transiter d'un point à un autre. C'est un public hétérogène qui, pour la grande majorité, n'emprunte pas le métro pour assister à la performance d'un ou d'une busker, mais pour se déplacer dans la ville. C'est justement une des particularités de cette forme de performance musicale : le fait que la performance de busking n'a pas été sollicitée par son public. Le réseau du métro de Montréal a été conçu pour les déplacements.

Le réseau du métro de Montréal est régi par un ordre institutionnel, la STM. Pour reprendre les termes de Michel de Certeau, la STM limite les mouvements et pratiques possibles au sein du réseau de métro par le biais de diverses stratégies. Au coeur de ces stratégies se retrouvent les règlements et comportements à adopter mis en vigueur par la STM et appliqués par les multiples corps d'employés, d'employées, d'agents et d'agentes de la STM. Que ce soit par les heures d'ouverture du réseau, l'utilisation de la carte Opus, l'emplacement et le nombre de points de vente de titres de transport, les coûts de ces derniers, l'interdiction de voyager avec certains objets ou animaux, les emplacements de busking désignés ou l'interdiction de faire du bruit excessif, les stratégies de la STM posent un cadre rigide dictant les différents comportements et mouvements possibles. Ces règlements limitent la plasticité de l'espace et les trajectoires possibles, leurs rencontres ainsi que les possibilités pour des sujets de se retrouver au même point au même moment.

Ces règlements, ajoutés aux employés, employées, agents et agentes qui s'occupent de les appliquer et de les faire respecter, sont la matérialisation de la stratégie de l'ordre institutionnel. Cette force politique, couplée avec la force de travail de ceux et celles qui la représentent, circonscrit le lieu qu'est le réseau de métro de Montréal pour en faire un propre et devient « la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.) » (Certeau, 1990, p. 59). Ainsi, les usagers et usagères voient leurs comportements cristallisés à travers le cadre rigide imposé par la STM. Ces derniers vont être incités à prendre le métro pour s'y déplacer d'un point à un autre et la possibilité d'emprunter le réseau de la STM dans un autre objectif va être voilée, sinon écartée. Les personnes sans-abri, les jeunes « flâneurs » et « flâneuses » ou les buskers jugés et jugées hors-norme qui sont expulsés du métro par les agents et agentes de la STM sont de bons exemples de l'application de la stratégie. Il ne s'agit pas de cadrer l'administration de la STM comme étant machiavélique ou tyrannique, mais bien de souligner les mécanismes mis en place dans l'optique de réguler les comportements et mouvements des sujets empruntant le réseau de métro de Montréal.

Les usagers et usagères qui utilisent les services de la STM pour transiter ne vont donc pas avoir tendance à sortir du cadre instauré, considérant que leurs actions n'en sortent pas. Aux vues de cet éventail limité d'actions et d'interactions « permises » par la stratégie de la STM, les buskers vont ainsi mettre en place une série de tactiques cherchant à remodeler l'espace tel qu'organisé. Le busking est permis par la STM, mais est grandement régulé. Les tactiques des buskers vont alors prendre la forme d'actions qui restent dans les limites permises des règlements de la STM (pour la plupart), mais qui vont renégocier le spectre des interactions qui ont lieu dans le réseau du métro de Montréal. Ce faisant, l'espace du métro se transforme, s'enrichit de nouvelles actions et interactions sociales.

Les performances de busking transforment et agrandissent l'éventail des usages et interactions possibles au sein du réseau du métro. Il devient un lieu culturel, un lieu de travail pour tout le monde (en opposition avec un lieu de travail uniquement pour les employés et employées de la STM), un lieu de performance, de pratique, de découvertes, de nostalgie, d'initiation, d'intégration, bref, un lieu où règne la multiplicité et qui permet également la multiplicité :

I try to look at people and engage and smile at people. I found that, it's lovely, all sorts of people will stop and talk to me. All sorts of things. The massive range of people. So sometimes they are musicians and they are interested. Sometimes people come up and ask a specific request. And then sometimes you get the characters who hang around the metro. They can be kind of entertaining haha... (Frontenac, entretien)

En référence à Massey, qui stipule que « Multiplicity and space are co-constitutive », l'espace (*space*) du réseau du métro de Montréal devient un lieu (*place*), car il est marqué dans le temps, entre autres, par les performances des buskers. Une station n'est pas la même d'une heure à l'autre, en partie dû au fait qu'à un certain moment il peut y avoir un ou une busker et à un autre moment, personne. Le réseau du métro de Montréal n'est pas une *place* « settled and pre-given, with a coherence only to be disturbed by 'external' forces », mais plutôt une *place* marquée dans le temps, car formée de l'ensemble des « stories-so-far » des sujets et objets qui s'y trouvent « ici » et « maintenant » (Massey, 2005. p. 141-142).

Cela s'apparente à la vision de lieu et d'espace de Michel de Certeau, qui explique que les lieux, une fois pratiqués, voient leurs limites redéfinies. Dans ce sens, la pratique du busking se doit d'être perçue comme un « art de faire », car elle redéfinit les limites des actions possibles d'un lieu prévu principalement pour le déplacement, le transit. Une foule d'interactions nouvelles est occasionnée par la présence et la pratique des buskers. De plus, les buskers usent de différentes tactiques afin de

« pratiquer le lieu » autrement que comme un endroit de transit et pour générer de nouvelles interactions avec les usagers, leur public, notamment au cours de l'hiver :

In winter I think it's easier for me to get a grasp of it, it's like, it's very cold, very dark, I felt like everyone shuffling through life, like, getting through it together, doing their best and I thought music was a part of that, a light in the dark. Like that sound that could bring people together and whatever. (Rose, entretien)

Sans jamais l'exprimer ainsi, Rose m'a mentionné à plusieurs reprises qu'elle sentait que le busking menait à de nouvelles interactions. Il est intéressant de noter que si le résultat de ces tactiques est, en partie, l'établissement de « zones nouvelles et inédites de communication » (Mboukou, 2015, p. 11), la raison de leur mise en pratique est souvent autre, soit attirer l'attention du public pour maximiser leurs dons :

Un sourire ou un dollar ? Un dollar hahaha. Mais un sourire, je suis content de voir un sourire, ou même une discussion, même avec pas d'argent c'est toujours le fun parce que ça allège. Mais t'as vraiment, tu sais, surtout quand je me dis après 100\$ je m'en vais, 1\$ ça raccourcis ma journée, donc c'est, à quelque part, c'est sourire, ça me rend un bon service [...] (Yohann, entretien)

[...], mais aussi on fait ça [le busking] pour l'argent. C'est ça qui est une grosse partie du busking. (Yamato, entretien)

Au sein des différents chapitres d'analyse, il sera question de mettre en lumière les différentes tactiques que les buskers mettent en actions dans l'optique d'ouvrir l'espace à de nouvelles interactions. Ce premier chapitre porte sur les tactiques des buskers touchant leur relation avec les autres sujets se trouvant dans le réseau de métro de Montréal, à la fois individuellement et collectivement. Alors qu'une attention particulière sera mise sur les tactiques visant à engager les passants et passantes, il sera également question des tactiques entourant la relation entre les buskers et les agents, agentes, employés et employées de la STM, ainsi que des relations entre buskers. Tel que mentionné précédemment, les tactiques des buskers créent des zones où de nouvelles interactions sont possibles. J'en décrirai plusieurs, à partir de ce que les participants et participantes à la recherche ont pu observer dans leur pratique.

4.1 Stand out, bring your band and dress funky

Une première catégorie de tactiques utilisées par les buskers gravite autour du contact visuel avec les passants et passantes, en commençant par les vêtements. Presque tous et toutes les buskers interviewées m'ont mentionné qu'ils portent une attention plus ou moins grande à la manière dont ils s'habillent pour aller busker. Pour plusieurs, il s'agit de renégocier les standards d'habillement lors d'un spectacle et de les adapter à la réalité du réseau du métro : « Sûrement que je faisais un peu plus attention à comment je m'habillais, plus qu'une journée normale, mais moins que pour une gig [sic]. Un genre d'entre-deux, performance, mais light [sic] » (Lucas, entretien).

Dans ce cas-ci, Lucas cherche à se démarquer des vêtements des passants et passantes habillées pour « une journée normale ». Il cherche également à se distinguer de l'habillement de concert, plus ou moins prescrit par les industries culturelles ou les institutions régulant les lieux de concerts à Montréal lorsqu'il mentionne qu'il s'habille « moins que pour une gig ». Cet habillement « performance, mais light », propre à ses performances de busking, s'oppose aux pratiques d'autres buskers, comme Yamato et ses collègues, qui vont redéfinir les limites de l'habillement prescrit par les codes et systèmes de valeurs de l'ordre du lieu (le réseau de métro de Montréal) en exacerbant l'aspect spectaculaire propre aux productions culturelles industrielles. En effet, Yamato et ses amis et amies vont porter des vêtements et accessoires aux couleurs éclatantes et vont même jusqu'à colorer leurs instruments dans le but d'attirer l'attention et de marquer leur public, non seulement par la musique qu'ils jouent, mais également par une présentation visuelle spectaculaire :

Je suis pas très tranquille. Dans le fond, y'a genre ça que je porte... [montre à la caméra des vêtements aux couleurs vives] Avec genre des lunettes, souvent avec mes ami.e.s on se met tous des lunettes fumées. Puis là, je mets du linge funky [sic], quand même des couleurs. J'ai comme un bass drum [sic] maintenant, je tape sur une valise, puis je mets le nom de notre collectif. J'essaye d'attirer

l'attention, surtout des couleurs et tout. Les gens y passent et il s'agit de les marquer. (Yamato, entretien)

Yamato souligne aussi l'importance de la tactique d'une présentation visuelle éclatante dans sa carte illustrant sa routine de busking. Il mentionne qu'à la station Square-Victoria, les passants et passantes ne donnent pas beaucoup d'argent. Il donc conseille de « stand out, bring your band and dress funky » (voir Figure 4.1).

Il est quand même important de mentionner que ce ne sont pas tous et toutes les buskers qui portent une attention particulière à leurs vêtements dans l'optique d'attirer l'attention du public ou de soigner leur image. C'est notamment le cas de Yohann, pour qui l'habillement n'a jamais été un élément à considérer :

Côté habillement, vraiment, j'y pensais pas vraiment, je m'habillais normalement. Je ne suis pas vraiment un showman [sic] dans le sens que j'ai vu des gens busker qui s'adressent au public, moi je ne suis vraiment pas bon là dedans, donc je me contentais à jouer. (Yohann, entretien)

Il y a également des buskers qui vont réfléchir à la manière dont ils et elles vont s'habiller, mais pas pour la même utilité. Par exemple, Frontenac ne cherche pas à attirer l'attention avec son habillement, mais le prépare soigneusement en fonction de la température. Dans sa réflexion, Frontenac cherche simplement à être confortable en fonction de la météo :

I mean occasionally, I'll do like in Christmas time, you know, I'll put some lights on my bow and things like that. I'm not one of those buskers that dress in like... whatever... So I tend to go out in something that I feel comfortable in and that is going to be at the right temperature. (Frontenac, entretien)

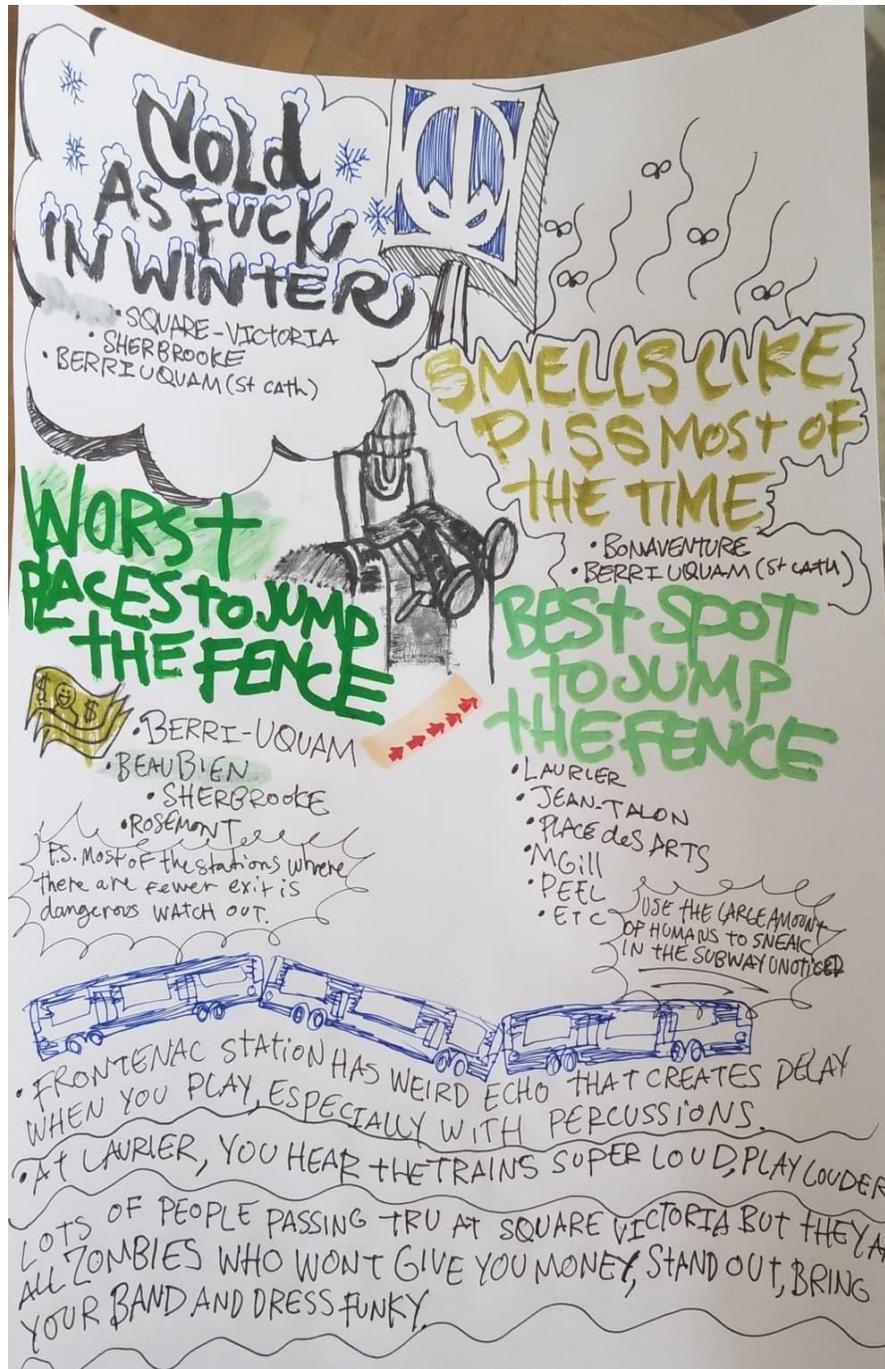


Figure 4.1 Carte de Yamato

Cependant, tel qu'elle le mentionne dans l'extrait ci-dessus, Frontenac met en action une tactique de l'ordre du contact visuel en utilisant des accessoires pour attirer l'attention des passants et passantes. Elle va même jusqu'à s'adapter en fonction d'événements qui sont extérieurs à l'espace physique du métro de Montréal en utilisant des accessoires aux couleurs de Noël.

Dans la même veine, plusieurs buskers vont avoir des éléments et accessoires qui ne sont pas utilisés directement pendant leurs performances, mais qui sont soigneusement placés dans le but de rejoindre et d'informer les passants et passantes les plus intéressées. Rose et son mari vont souvent avoir des albums, des macarons, des autocollants, des cartes d'affaires et une affiche faisant la promotion de leur groupe de musique. Silas, de son côté, va avoir une affiche stipulant qu'il donne des cours de musique, avec des sections détachables pour que les intéressés et intéressées puissent partir avec les informations sur papier. Contrairement aux accessoires utilisés uniquement pour attirer le regard (les lumières de Noël sur l'archet de Frontenac ou les dessins sur la valise de Yamato), les objectifs de l'utilisation de ces accessoires sont différents et ils peuvent entraîner différentes interactions avec les passants et passantes :

Yeah, we've played weddings because people liked us in the metro, so it's always good to have... Oh yeah I'll have a little business card too. Yeah because people are walking by, maybe they are too shy to talk to you or they want something or they just want to ask you something. You just want to be... Obviously, busking is like self promotion so you want to be available, to be found. (Rose, entretien)

Ainsi, l'emploi de ces éléments de promotion et de publicité vont permettre le croisement de trajectoires qui n'aurait peut-être pas eu lieu sans cela, comme le mentionne Rose en expliquant qu'une personne pourrait être trop timide pour lui parler, mais assez intéressée pour prendre une carte d'affaires ou un macaron. De plus, ces éléments ont également un impact sur la propre trajectoire des buskers, en

modulant leur « story-so-far ». En effet, malgré le fait qu'il fait du busking pour subvenir à ses besoins, Silas mentionne qu'il peut ne pas avoir un revenu important et quand même se sentir bien à la fin de sa journée, compte tenu du fait qu'il fait la promotion de son enseignement aux passants et passantes qui le regarde :

I also advertise my teaching, like I got like a poster with ads that people can take. So you know, I can not make very much money but if like people see my [advertising], I feel like I'm absorbing all this energy. [...] If three people come up and talk, this like made my day. It's like, I can make barely little money and I am emotionally like, you know... (Silas, entretien)

Un autre élément dans le domaine des tactiques visuelles pour attirer l'attention des passants et passantes a été récurrent au sein des entretiens. Il s'agit de l'énergie positive, du contact visuel et du langage corporel que les buskers mettent en pratique lorsqu'ils performant. Même Yohann, qui a stipulé ne pas être un « showman » et qui n'a jamais mis d'effort conscient dans son habillement, mentionne qu'une fois habitué au busking, il s'est redressé et a commencé à regarder son public. Il mentionne également que le fait de faire de la podorythmie (taper du pied sur une planche de bois avec des souliers aux semelles de cuir) a ajouté « un côté plus impressionnant » à sa performance. Depuis, il préconise le busking sous cette forme, mêlant à la fois violon et percussion avec ses pieds :

Aussi une affaire, c'est que dans mon cheminement personnel en fait, je te dirais que j'ai buské [sic] jusqu'en septembre ou en octobre, debout, le violon, jusqu'à ce que mon père m'achète des souliers avec des semelles en cuir, je me suis mis à faire de la podorythmie. Donc à partir de ce moment-là, je m'amenais une chaise et mes revenus ont vraiment augmenté à partir de ce moment-là. Tu sais, y'a vraiment deux phases, quand j'étais rendu à faire de la podorythmie ça a vraiment tout changé, puis ça a rajouté un côté vraiment plus rythmique et un côté plus impressionnant aussi. Pour ceux qui ne connaissent pas le Trad c'est comme ; « il joue du violon et il tape des pieds ». (Yohann, entretien)

En jouant de manière dynamique, en ayant une posture ouverte et le regard porté sur le public et non sur leur propre instrument, les buskers peuvent être en mesure d'ouvrir l'espace à plusieurs interactions avec les passants et passantes :

I think it's more about how I move and how I try to fill the space and how I look at people when I play. It's quite hard with the violin you know. It's quite hard to catch people's eye. I try to smile rather than look when I play. [...] I'm trying, a lot of it is my energy. When I go out and I'm in a really positive mood and I got a lot of positive energy. I go out and having loads of fun and I'm enjoying sharing the music, then I get the best response, it really shows. It can be important to me to like, me having a nice day. I try and cheer people up. And play happy, fun stuff that is going to make people happy and I do, I try to look at people and engage and smile at people. I found that, it's lovely, all sorts of people will stop and talk to me. (Frontenac, entretien)

Alors que je lui demandais si l'aspect visuel était important dans la performance (avoir visiblement du plaisir et bouger au rythme de la performance), Contrebassiste m'a répondu automatiquement : « Yeah for sure, I think it's like you kind of invite them in, you know » (Contrebassiste, entretien). Justement, en partie en lien avec ces tactiques (être invitant visuellement pour les passants et passantes, de par l'énergie dégagée, les vêtements colorés ou un habillement bien mis, les mouvements physiques lors de la performance et mettre en scène des objets attirant les regards), plusieurs personnes en profitent pour s'arrêter et écouter, danser ou même parler avec les buskers :

So it's absolutely lovely, sometimes people, the kids, sometimes just start dancing. I've had little kids just coming and start dancing and then their parents have to stop and then you know, that's just brilliant. I love that. If I made a little kid happy, hahaha And the old folks as well, yeah. You know suddenly, I'll have people coming up to me. Especially when I'm playing some Québécois folk, you can tell that I'm bringing back memories. That's lovely when people stop and say, people ask me. (Frontenac, entretien)

En étant invitants, positifs, dynamiques et souriants, les buskers négocient les fondements de la pratique musicale populaire et commerciale des industries culturelles, qui misent sur le divertissement et le spectaculaire. À cet aspect spectaculaire, les buskers repoussent les limites des interactions possibles, pour permettre un éventail relationnel beaucoup plus riche et profond. Plusieurs buskers ont mentionné que l'énergie transmise par leurs performances amenait les passants et

passantes à partager avec eux des souvenirs, un moment de bonheur, de la curiosité, de l'apaisement ou même de l'incompréhension :

Playing in a way that you can tell some mornings are very very anxious and probably the comment that I get the most is like : « Oh this was such relaxing, it changed my day » or things like that. [...] Sometimes when you try too hard, I think, to get the attention, it's like disturbing almost. Whereas like, the people who, you know, obviously you get a lot of people like : « this was my wedding anniversary song. I love this song » but then you get a lot of people who don't even know what you're playing and they are just like : « oh this was just so beautiful, thank you » (Silas, entretien)

I hope, I usually think it's because they have some kind of nostalgic memory with this song, the frequencies are giving them a good feeling, something that they need. I think some people just stop because they are curious about us or they think something else is funny. (Rose, entretien)

Cette transmission d'énergie, de sentiments et d'émotions s'articule de plusieurs manières au sein de la performance des buskers. Il est intéressant de constater que ceci fait écho aux fondements sociologiques de l'esthétique de la musique populaire documentés par Simon Frith. Pour lui, la musique, tout comme d'autres formes artistiques, permet de s'y identifier (ou non) affectivement et émotivement. Frith nomme cette dynamique l'expérience du placement en société :

The experience of pop music is an experience of placing: in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into affective and emotional alliances with the performers and with the performers' other fans. Again this also happens in other areas of popular culture. (Frith, 2004, p. 37)

Tel que le mentionne Frith, toute personne écoutant de la musique va intégrer des chansons, en les associant à des événements de sa vie et en absorbant les rythmes avec son corps (Frith, 2004, p. 37-38). Chaque individu peut facilement replacer une chanson au sein de ses expériences et souvenirs personnels, alors que des milliers (voir des millions) font de même. Ce faisant, la musique va avoir comme fonction d'organiser notre expérience du temps, « [popular music] organize our sense of time » (Frith, 2004, p. 40). À cette fonction de la musique s'en ajoute une autre, alors

que la musique populaire est souvent l'objet d'un désir de « posséder ». En plus de rattacher plusieurs morceaux de musique à des souvenirs et des émotions, le fait de les « posséder » va ajouter à notre construction identitaire : « In 'possessing' music, we make it part of our own identity and build it into our sense of ourselves. » (Frith, 2004, p. 41). Les buskers peuvent déclencher ce sentiment de « possession » ou d'association émotive en jouant certains genres musicaux ou certaines pièces musicales. Cela a été le cas pour Silas et Rose, au sein des extraits cités plus haut.

4.2 Lire les passants

Tel que mentionné par Silas, certains et certaines buskers vont tenter de « lire » les passants et passantes. Tout comme la définition des tactiques de Michel de Certeau, les buskers sont flexibles et attentifs à leur environnement. Ce faisant, ils vont ajouter à leurs tactiques de mise en scène visuelle, des tactiques d'observation et d'adaptation :

Sometimes I just get the feeling that people need something gentle, people need something sweet and like that's kind of what we'll play and we'll see how it is. [...] Yeah, just like at a bar you know. If you get the feeling people want to party then like : « let's have a party ». (Rose, entretien)

Cette observation s'effectue en fonction de plusieurs caractéristiques des autres usagers et usagères du réseau de métro. Pour Rose, notamment dans la citation précédente, cette adaptation se fait non pas en fonction de la trajectoire individuelle des passants, mais en tant que groupe. Ici, il s'agit d'évaluer la « story-so-far » de l'ensemble des passants et passantes et de s'y adapter.

Il est intéressant de noter que lors des entretiens, plusieurs manières de « lire » les besoins et les états d'esprit des passants et passantes ont été mentionnées. Pour

certains et certaines, il s'agit de regarder le langage corporel des passants et passantes ; la manière, la vitesse et la posture avec lesquelles ils vont se déplacer :

I guess it's just like, all I got to do is look at them right? [...] It's usually their body language. You know if they are looking really like, sometimes you can tell people are walking very fast you can tell they are really anxious. Some days you can tell they are not very energetic. (Silas, entretien)

De son côté, Rose m'a mentionné que son mari et elle, lorsqu'ils font du busking, vont tenter de « lire » la moyenne d'âge des passants et passantes dans l'optique d'adapter leur répertoire aux époques musicales qui leur sont associées :

We have a lot of songs from different decades. I didn't mention this, it's something else that we do. We play songs that tend to reflect the medium age of the people passing by. Like if there's a lot of young people, we'll play a lot of recent music and if there's a lot of baby boomers, we'll play like a lot more of like 60's soul or like rock n' roll. That actually is a strategy we use sometimes. (Rose, entretien)

Il s'agit également de prendre le pouls de la « story-so-far » du public en tant que groupe, par le biais de différentes interactions. Rose a mentionné le fait que si une ou plusieurs personnes s'arrêtent alors que son mari et elle jouent une chanson énergique, ils vont enchaîner avec une chanson encore plus énergique que la dernière, avec l'hypothèse que c'est ce que le public souhaite entendre (Rose, entretien). Certains buskers vont également se baser sur les conversations qu'ils ont avec les membres du public pour adapter leur performance dans le but d'attirer un plus grand volume de passants et passantes. Silas, notamment, explique que s'il joue une pièce de musique classique à la guitare et que quelqu'un lui mentionne à quel point sa musique lui a fait du bien, car il ou elle était stressé, il va continuer de jouer de la musique classique du même genre pour le reste de sa journée de busking : « I would say, that was kind of the biggest things that sculpted my choices, people will literally come up and tell you what they like » (Silas, entretien). Il est intéressant ici de voir comment Silas se sert de la « story-so-far » individuelle des passants et passantes qui interagissent avec lui pour ensuite dresser, métonymiquement, un portrait de la

« story-so-far » des passants et passantes en tant que groupe ayant des intérêts précis, lesquels seront ciblés.

Ainsi, il semble y avoir deux tendances dans la manière dont les buskers vont juger visuellement du répertoire à adopter en termes de genres musicaux et d'énergie. Une manière basée sur l'observation et l'autre basée sur des interactions.

4.3 Chaque performance en son temps

Les buskers ne vont pas uniquement adapter leurs performances en fonction d'éléments observables par les passants et passantes. En effet, les buskers vont jouer des répertoires différents en fonction du moment. Un busker ne jouera pas les mêmes chansons et n'aura pas la même intensité s'il fait du busking le matin, l'après-midi ou le soir, notamment., tout comme s'il joue aux mêmes heures, mais un jour de semaine plutôt qu'un jour de fin de semaine ou un vendredi. Les buskers vont donc faire varier leurs performances en fonction des jours de la semaine et des plages horaires de busking, en gardant en tête ce qui, selon eux, pourrait plaire au public :

Stylistically too I think it makes more sense to play something that is like a little bit more easy to listen to and less in your face [sic] in the metro. Often times, the best times are in the morning. So you don't want to be necessarily playing loud rock and roll to people as they, like, go to work at 7:30. In the evening, maybe it's a little bit more the case, but yeah it's like you'll find more a party group outside than you would in the metro, unless you play on a Friday night or something [...] (Contrebassiste, entretien)

Tel que mentionné ici par Contrebassiste, les plages horaires du matin (principalement celle de 7h à 9h ou de 7h30 à 9h30, dépendamment des stations) sont souvent associées par les buskers interviewés à des genres musicaux et des intensités de performance plus calmes. Les vendredis soir vont, pour leur part, être considérés

comme des bons moments pour jouer des genres musicaux plus dansants et dynamiques. Il s'agit de s'adapter en fonction des caractéristiques de la trajectoire de l'ensemble des usagers et usagères du métro. Par contre, rien n'est catégorique et pour beaucoup, il s'agit du résultat de plusieurs années de sorties de busking, comme me l'indique Yamato en réponse à mon interrogation sur les plages horaires : « On les teste là. C'est tout le temps du test. C'est sûr que y'a des spots [sic] de l'année où je sais que là ça va bien aller si je vais jouer [...] » (Yamato, entretien).

Par conséquent, les tactiques d'adaptation du répertoire pour attirer l'attention des passants et passantes ne sont pas uniquement marquées dans le temps, temporaires, elles sont également organisées en fonction des plages horaires et des jours de la semaine (voir Figures 4.2 à 4.5). Pour Lucas, des stations précises sont associées à des plages horaires précises. Pour Rose, les plages horaires sont presque fixes, à l'exception d'événements extérieurs au réseau de la STM, et elle va effectuer une rotation des endroits de busking sans y changer la temporalité.

Cependant, les buskers ne portent pas une attention particulière aux plages horaires et aux jours de la semaine afin uniquement d'y adapter leur répertoire et leur performance. Effectivement, les buskers vont mettre en place une tactique ciblant les plages horaires correspondantes aux heures de pointe, dans l'optique de maximiser le volume de passants et passantes lors de leurs sessions de busking : « Then, we'd otherwise do the morning rush hours to get as many people as possible because everybody is going to work so there's a good chance that you get a fair amount of people » (Contrebassiste, entretien). Contrebassiste va adapter sa pratique du busking en fonction des caractéristiques (dans ce cas-ci, la temporalité) de la trajectoire de l'ensemble des travailleurs et travailleuses qui utilisent le métro. Cette trajectoire collective est elle-même influencée par des trajectoires sociétales plus larges, telle l'organisation néolibérale du travail, préconisant un horaire régulier compartimenté

au sein de plages horaires peu flexibles, ce que Contrebassiste nomme les « rush hours ».

Cette tactique mise sur l'organisation du temps de travail de notre société capitaliste pour tenter de faire en sorte que les trajectoires des buskers croisent le plus d'autres trajectoires possibles. Lucas, busker très expérimenté, a bâti sa routine de busking autour de cette tactique :

Les meilleurs spots dans le métro c'est les rushs [sic]. On parle 7h30 à 9h30, mais en fait, c'est plus de 7h à 9h. Tu peux te permettre de commencer à 6h45, ça vaut la peine de commencer plus tôt et finir plus tôt. Après ça, l'autre rush [sic], c'est le shift [sic] de 3h30 à 5h30. Ça, tu veux le faire à une station où le monde travaille, par exemple Square Victoria, Place des Arts. Tu veux faire ça à un spot [sic], pas où le monde habite, mais où le monde finiT de travailler. Disons j'aurais pris Place des Arts à 3h30. Après, y'a 5h30 à 7h30, la deuxième moitié du rush [sic]. [...] Tu veux le faire à une station où le monde habite. Par exemple, Sherbrooke, donc le monde arrive à Sherbrooke, ils partent de Place des Arts. Disons cette journée-là on aurait pris Sherbrooke à 5h30. (Lucas, entretien)

Cette tactique est mise en place en fonction des passants et passantes, soit pour maximiser le volume de passants et passantes sur une durée précise (les plages horaires de busking sont de deux heures) et donc de maximiser les interactions avec ces derniers. Toutefois, pour certains et certaines buskers interviewées, derrière cette volonté de faire du busking lors des moments les plus achalandés se trouve un autre objectif, une autre motivation ; celle de maximiser le volume de passants et passantes pour réduire le nombre d'heures de busking par jour.

①

Plan de quartier

Journée standard en 2010.
Avant le programme des Étoiles du Métro
7h30 Berri
15h30 PDA
17h30 Sherbrooke

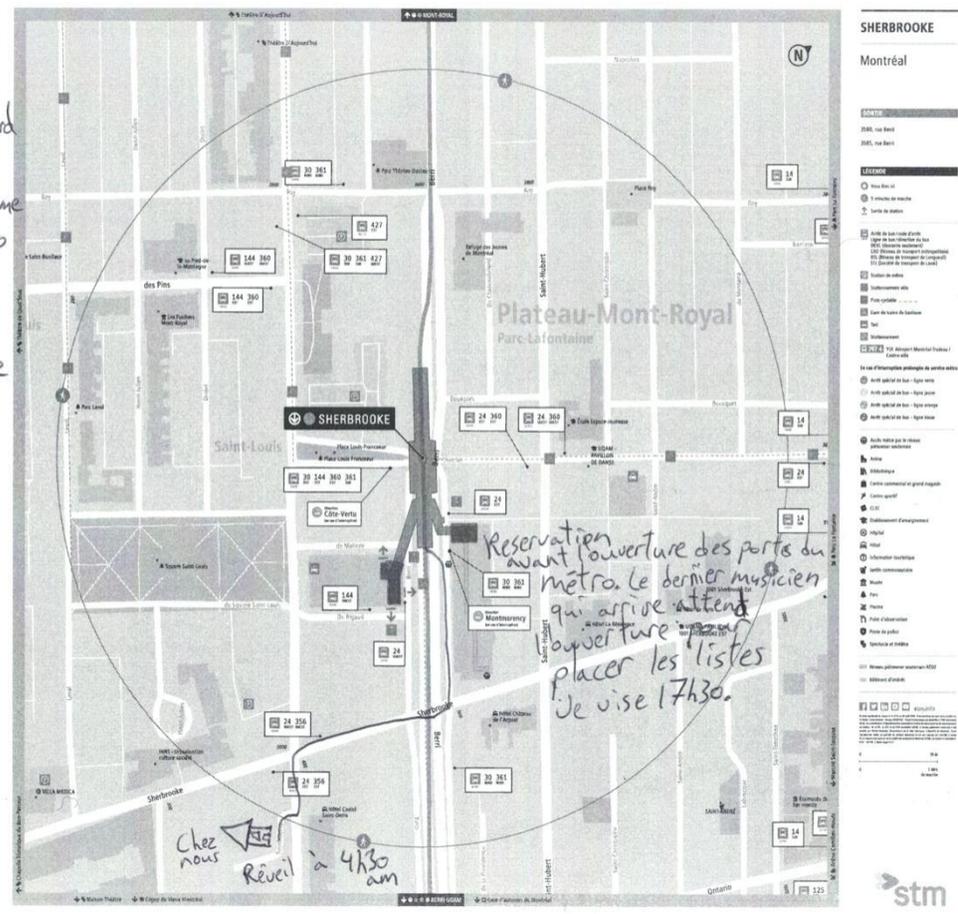


Figure 4.2 Carte de Lucas (1 sur 3)

2

Plan de quartier

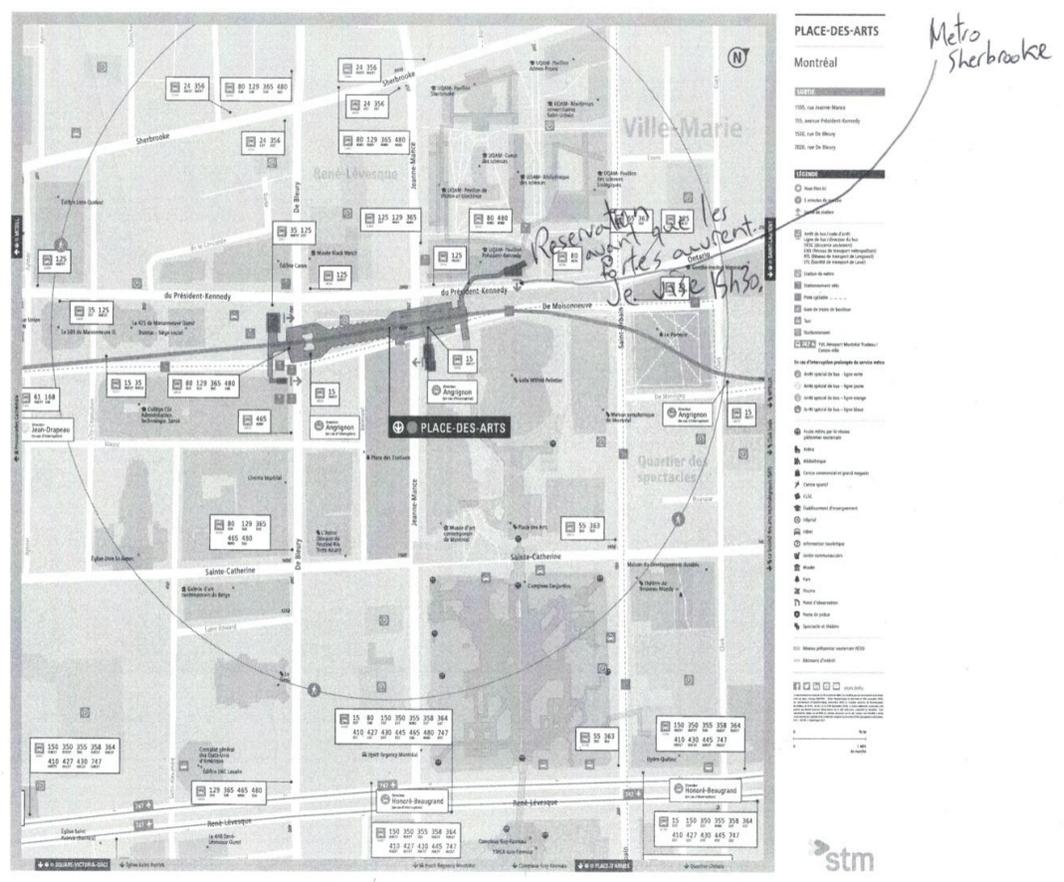


Figure 4.3 Carte de Lucas (2 sur 3)

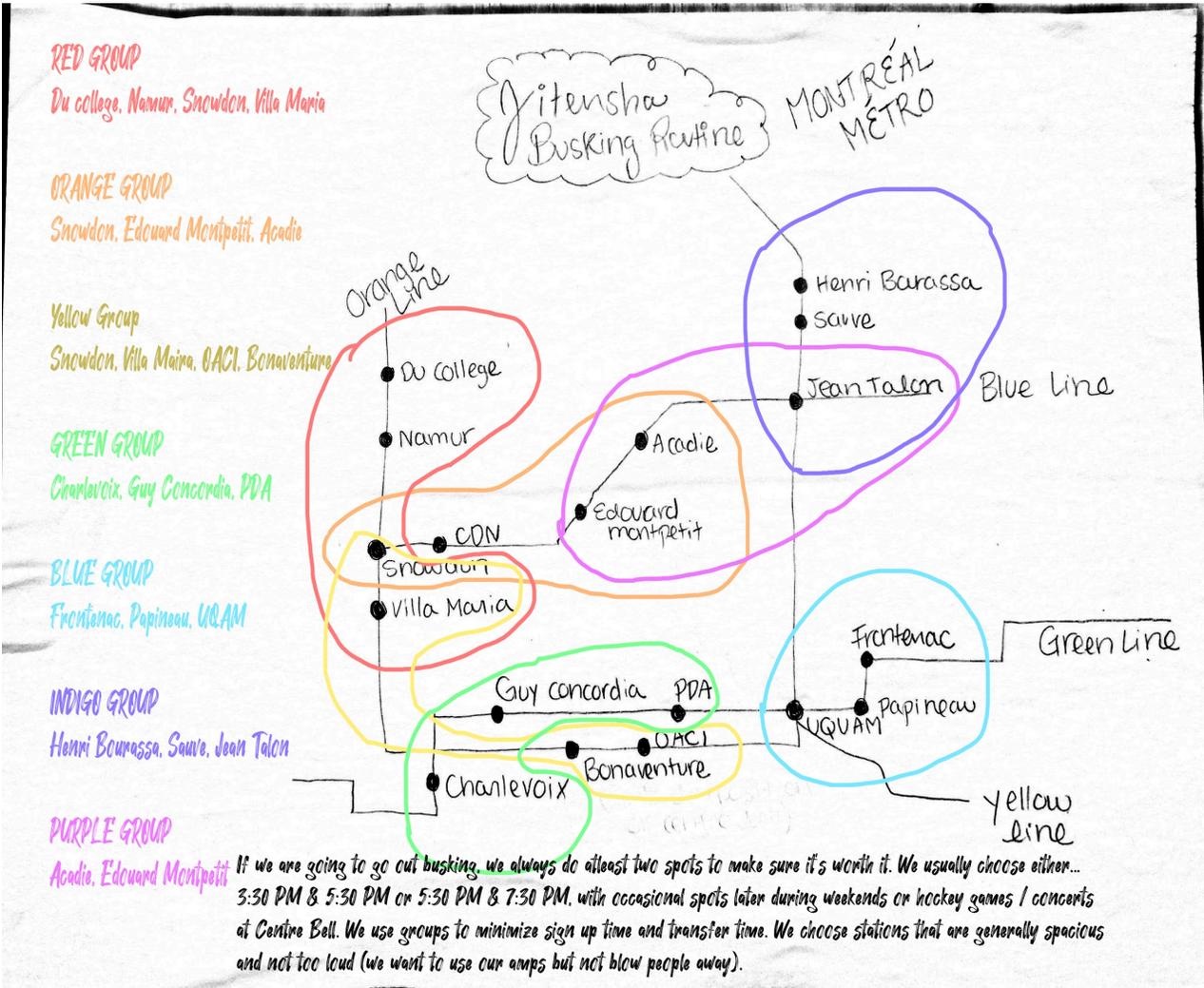


Figure 4.5 Carte de Rose

Tous et toutes les buskers interviewées m'ont mentionné, à différents niveaux, la difficulté de cette pratique. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de la difficulté à jouer de la musique, mais de la difficulté de vivre la routine de busking, qui demande aux artistes d'être sur le qui-vive très tôt le matin, dans des conditions météorologiques souvent difficiles, pour s'assurer d'avoir un ou plusieurs *spots* de busking pour la journée : « Le frette [sic], c'est fucking [sic] intense » (Yamato, entretien). Plusieurs buskers m'ont mentionné le côté aliénant que peut prendre cette routine :

Puis, la façon que je fonctionnais quand je buskai dans le métro l'hiver ou avant l'été, c'était que je dois me lever à 6h, quand j'étais chez ma blonde [sic] à 5h45. Là, je dois aller dans le métro, m'inscrire à 3 stations, des fois si les spots [sic] sont pris aux heures que je veux. Ça peut me prendre 1h30 faire le tour de Montréal en métro le matin, revenir me coucher, me relever genre à théoriquement 12h, mais souvent 13h, me grouiller [sic] à aller dans le métro, aller dans le métro busker [sic] de 13h30 jusqu'à que j'aie fait 100\$ ou jusqu'à 17h30. Là j'arrive chez moi le soir, j'ai pas vu la lumière du jour mettons, puis là... je suis complètement crevé, donc je fais rien sur mon ordi [sic] jusqu'à genre minuit, puis je me relève le lendemain à 6h du matin. Des fois, ça pouvait être aliénant, parce que j'avais l'impression d'avoir ma journée splittée [sic] en deux, puis ma nuit de sommeil splittée [sic] en deux, puis les journées se suivaient et se ressemblaient. C'était un peu intense des fois. (Yohann, entretien)

Yohann m'a expliqué aussi qu'être sous terre toute la journée, dans le réseau du métro, ajoute au caractère aliénant de la pratique du busking. C'est là que la tactique visant à aller faire du busking aux moments où il y a le plus grand volume de passants et passantes prend un autre sens. Pour Yohann, sa routine de busking est basée sur une somme d'argent cible à obtenir en une journée. Il se fixe l'objectif de faire 100\$ par journée de busking. Pour le faire, il va aller busker dans le métro à partir de 13h30, pour une durée variable, soit le temps nécessaire pour faire 100\$ en contributions volontaires. Mais plusieurs buskers interviewés optent pour un autre type de routine : des sorties plus courtes à des horaires précis. En ciblant les plages horaires des heures de pointe du matin et de la fin d'après-midi, les buskers cherchent à maximiser leur rapport bénéfices/temps de busking. Ce faisant, ils peuvent se

permettre de faire moins d'heures de busking par jour, tout en ayant un revenu leur permettant de subvenir à leurs besoins. Contrebassiste m'a expliqué cet aspect:

[...] there are a lot of buskers that are going to play all day in the metro from like 7:30 to I don't know what time. Even playing the slow shifts, like you are playing for 2 hours and you only see 30 people, like if playing in a random station. To me it's not worth it. Sure at the end of the day, people work 8 hours a day. If you are trying to like, stay sane and happy at the same time and also making some money, you need a little bit of balance between, so that's why we would try to target our shifts better so that we get the most return for the most time/benefit for us. (Contrebassiste, entretien)

Cette tactique, née de la relation entre les buskers et les autres usagers et usagères du réseau du métro, a comme objectif premier de maximiser le nombre de gens qui vont entrer en contact avec les buskers, mais a différentes répercussions sur le lieu (*place*) de busking. Elle va permettre à la trajectoire des usagers et d'usagères en tant que groupe de croiser celle des buskers et d'avoir un impact sur la « story-so-far » des buskers, tant par le croisement de leur trajectoire avec celle de l'ensemble des passants et passantes, mais aussi par allègement de la charge mentale et la fatigue des buskers, en réduisant leur nombre d'heures de busking par jour.

4.4 La relation buskers/passants et passantes

De toutes ces tactiques qui visent les passants et passantes, plusieurs interactions et relations sociales émergent entre ces derniers et les buskers. Il est important de s'intéresser à ces différentes interactions, car elles vont caractériser les lieux (*places*) de busking du réseau de métro de Montréal. Tout d'abord, il est clair que les buskers interviewés sentent que leurs performances affectent émotionnellement les passants et passantes:

Then I started to think like this is an actual service, that there is actual people that are emotionally benefitting from this, that might actually had a bad day or maybe they still have a bad day. That kind of changed my mind about it. Once

people started talking to me and like thanking me for being there, that was, I was like O.K., obviously some people are going to think that you are homeless, some people are going to think you're amazing and there's nothing you can do to like, those people won't look at you, you don't have to look at them. You're going to interact with the people that are positive. That is the kind of thing that like brought me around to feeling more comfortable. (Silas, entretien)

Tel que mentionné par Silas, ce type d'interaction n'est pas à sens unique. Il y a un échange qui modifie les « stories-so-far » tant des buskers que des passants et passantes. Dans la même veine, Yohann effectue une déclinaison des différents éléments qui motivent une personne à interagir avec les buskers et souligne le côté gratifiant pour tout le monde :

Y'en a qui, tu sens que c'est les gens généreux, mais qui s'en foutent un peu de la musique, ils ont juste l'habitude de donner. Donc ils vont garocher [sic] de l'argent rapidement. Ça c'est.. bien tu sais je les remercie, c'est comme une bonne habitude. Y'en a que c'est vraiment par amour pour le trad [sic], puis là tu le sais, ils viennent puis souvent ils vont parler, puis ils sont impressionnés, puis ils savent ce qu'ils regardent. Ça c'est le fun [sic] parce que c'est encore plus gratifiant, tu sens que t'es vraiment validé. Sinon, il y a des gens aussi qui, surtout des immigrants, puis ça c'était le fun [sic] à voir, parce que c'est des gens qui connaissent pas du tout ça, puis qui complètement impressionnés par ça, puis qui découvrent ça. Ça c'était peut être une des choses les plus satisfaisantes, parce que comme, ils sont vraiment, là tu sens vraiment, tu sais c'est comme si moi j'allais dans d'autres pays tripper [sic] sur leur musique folklorique. En tout cas, il y a quelque chose de satisfaisant à voir que, ces gens là qui viennent de complètement ailleurs, sont touchés par ça. Tu sens qu'il y a comme une connexion qui s'est faite. C'est le fun [sic]. Puis sinon, y'a des gens qui étaient vraiment comme over-généreux [sic], qui mettent genre un 20\$ 30\$, c'est vraiment comme wow, ça raccourcit la journée puis c'est vraiment fun [sic]. Mais après ça c'est pas toujours facile de savoir pourquoi la personne me donne de l'argent. (Yohann, entretien)

Toutes ces différentes interactions ont au moins une chose en commun : elles sont liées aux différentes fonctions sociales de la musique. Pour certains, il s'agit des émotions et sensations que la musique peut leur transmettre, notamment l'apaisement d'une musique douce lorsqu'anxieux, tendu ou stressé. Pour d'autres, la musique va raviver des souvenirs, attiser la curiosité, susciter la surprise ou l'empathie.

Cependant, cette relation à la musique n'est pas unique au contexte du busking. Comme il s'agit d'une performance non sollicitée, certains et certaines buskers croient qu'elle est le contexte au sein duquel de nombreux passants et passantes entrent en contact (auditivement, visuellement ou les deux) avec des musiciens et musiciennes effectuant une performance *live*. Lucas me l'a expliqué, alors que je lui demandais pourquoi, selon lui, les gens s'arrêtent pour l'écouter :

Souvent ce que je remarque, c'est que le monde arrête parce qu'ils veulent jaser [sic] avec toi et souvent ils veulent jaser [sic] d'eux. Genre le monde s'arrête pour dire : « ah mon neveu joue du sax [sic] ». [...] J'ai l'impression que ce monde-là ne sont souvent pas exposés à des musiciens. Ils prennent l'avantage qu'il y a un musicien devant eux pour leur jaser [sic] de musique puis de leur vie et de comment eux vivent la musique. [...] Donc le monde qui s'arrête dans le métro pour jaser [sic] de leur nièce qui joue du sax [sic]... c'est pas le même monde qui irait voir des spectacles à l'Escalier ou dans un autre bar. Peut-être qu'ils sortent, mais pas dans des bars où il y a de la musique. [...] C'est ça qui est le fun [sic] aussi ouais. En buskant [sic], t'as un contact avec les gens beaucoup plus âgés et les très jeunes, les gens de moins de 18 ans que tu vas pas voir dans un bar, donc c'est le fun ça aussi. Y'a comme un contact qui se fait avec du monde différent que dans les bars. (Lucas, entretien)

Fort d'une quinzaine d'années d'expérience de scène et de busking, Lucas considère qu'un aspect du busking est unique : c'est l'endroit où peut s'effectuer le croisement singulier des trajectoires des buskers avec celles des passants et passantes dont la « story-so-far » ne comporte pas d'autres contacts avec de la musique *live*. Dans ces situations précises, le busking peut avoir un impact éducatif, voire pédagogique, sur la « story-so-far » d'autrui. De plus, dans cet extrait, Lucas souligne que ce n'est pas uniquement lui en tant que busker, qui a une influence sur l'ensemble des passants et passantes qui n'ont pas d'autres contacts avec des performances musicales *live*. Il s'agit plutôt de la trajectoire des buskers du métro en tant que groupe. Cette trajectoire, regroupant la pratique de tous et toutes les buskers, ne croise pas celle des passants et passantes individuellement, mais plutôt celle de l'activité (ou de l'offre) culturelle de la ville, modifiant sa « story-so-far » par les multiples performances musicales *live* au sein du réseau de métro. Cette trajectoire culturelle, transformée en

partie par l'activité des buskers dans le métro, croise la trajectoire des usagers et usagères du métro, transformant leur « story-so-far ».

Même si plusieurs des buskers interviewés priorisent les revenus, tous les entretiens ont permis de souligner que le fait de jouer pour des passants et passantes qui apprécient leur musique est également une source de plaisir et de bien-être pour les artistes :

The people, there are absolutely lovely. People have given me things and sometimes it's worth more than the money. People have given me food, trinkets, I've got a lovely little.. [montre une peluche à l'écran]. This is Felix. People gave it to me in my fiddle case. He comes with me now. So that's always really nice, that something like that happens. (Frontenac, entretien)

Parce qu'il y a beaucoup de gens qui sont là et qui adorent vraiment ça et qui sont généreux. Une autre affaire que j'aimais vraiment du métier, c'est que je passais la journée à avoir des assez bons échanges avec du monde aussi, donc c'était le fun pour ça. (Yohann, entretien)

Il est important de souligner le fait que plusieurs des buskers que j'ai interviewés ont pratiqué le busking en tant que source de revenus principale. Cela fait en sorte que leur sentiment du travail accompli, d'une bonne journée de busking, se traduit souvent par le fait d'avoir gagné une bonne somme d'argent à la fin de la journée. Cependant, il y a beaucoup de buskers, au sein de la communauté montréalaise, qui pratiquent le busking pour le plaisir de jouer de la musique ou comme une bonne opportunité de répéter et/ou de tester certains répertoires. Ces motivations se retrouvent également chez certains et certaines buskers « professionnelles » au sens où ils reposent sur cette activité pour subvenir à leurs besoins financiers. Au sein de sa carte, Silas a mentionné quelques stations (Cartier, Villa Maria, Charlevoix) où les gens sont « super nice » (voir Figure 4.6).

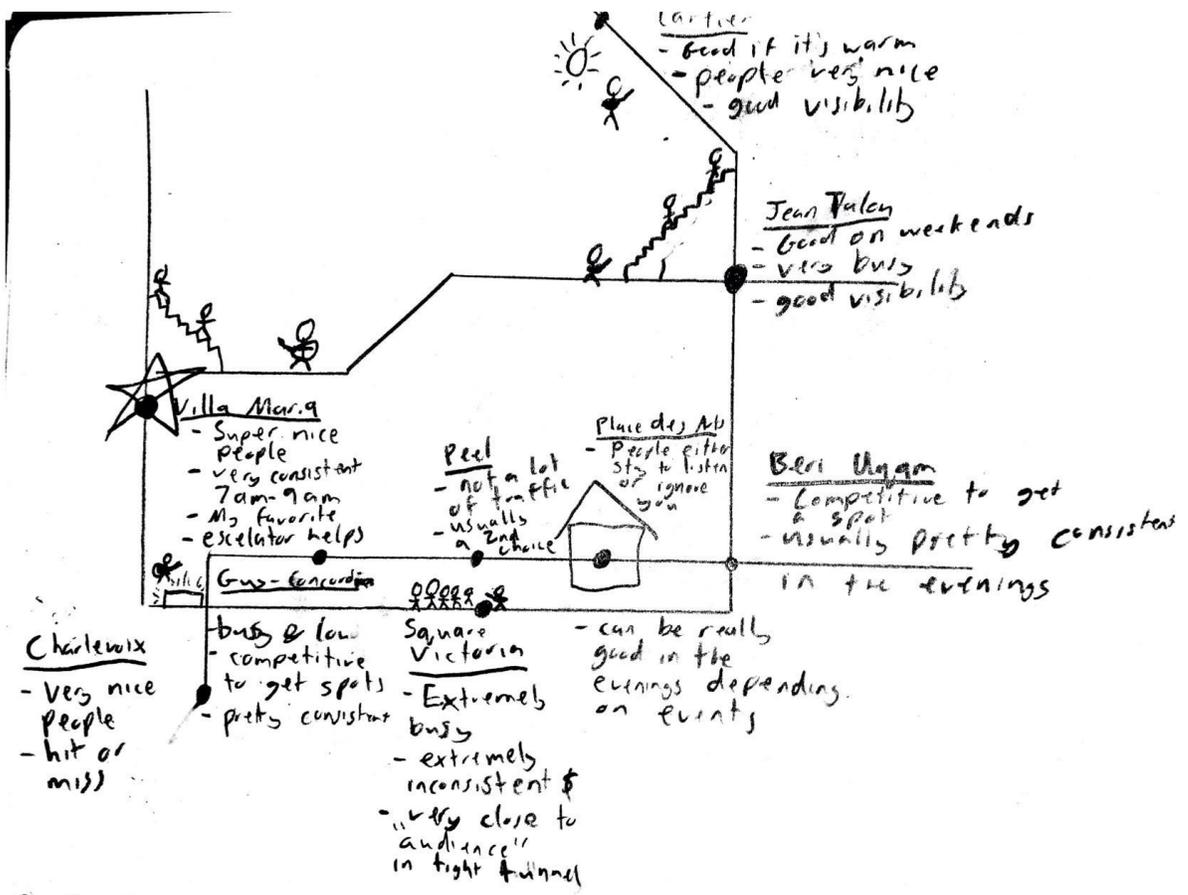


Figure 4.6 Carte de Silas

Pour Silas, ayant pratiqué le busking à temps plein, Villa Maria est la meilleure station de busking, considérant l'équilibre entre le grand volume de passants et passantes et leur attitude généralement positive. De son côté, Rose, musicienne qui fait du busking depuis son adolescence, mentionne que l'argent n'est pas nécessairement le facteur le plus important dans sa pratique :

Sometimes I'm playing and I really zone out [sic] and I'm just watching people having fun and loving each other. I really like that. [...] Obviously if we made some money that day we can be really happy about that but I don't know. Even if you get a lot of change, it can feel like penny change or something, you won't really feel the same. [...] I'm always just happy performing with my husband, we get this really good vibe, it just making me happy. (Rose, entretien)

Frontenac s'inscrit directement dans la catégorie des buskers qui le font pour le plaisir des rencontres : « I found in the metro, people are really friendly, often times people come to talk to me » (Frontenac, entretien). Pour certains et certaines buskers, l'aspect des rencontres est apprécié pour son côté inattendu :

And then you get like some crazy situations too like. People will give you like... people will take money or people will give you money it's just like... There's ups and downs. What I like about it is the unexpectedness. (Silas, entretien)

Pas s'attendre à grand-chose tu sais, puis là finir ta journée dans l'abondance, c'est genre pas mal le meilleur feeling [sic] du monde. Je sais pas, si tu prends une journée que tu buskes [sic], tu t'attends pas à faire genre 100 \$. Si tu t'attends à faire 100\$ tu vas être déçu. Quand tu joues, tu veux pas tout le temps regarder dans ton case [sic] puis être fâché genre : « ah il y a pas assez d'argent qui tombe ». Tu n'y penses pas, puis là tu comptes à la fin. Mais c'est ça que j'aime, être avec des amis, pas s'attendre à rien, que tout le monde se fasse 100\$ chaque puis qu'on aille fucking [sic] de bouffe après. (Yamato, entretien)

Un autre aspect relationnel caractérisant les lieux (*places*) de busking est le fait que le volume de passants et de passantes va affecter les interactions que ces derniers vont avoir avec les buskers. Dans les *places* de busking du réseau de métro de Montréal, les interactions ne s'effectuent pas uniquement entre les buskers et les passants et passantes. Les trajectoires des passants et passantes se croisent entre elles également. De ce fait, la tendance qui est ressortie de l'ensemble des entretiens est l'impression

que lorsqu'il y a beaucoup de personnes qui passent en même temps, il y a un effet d'entraînement, de flot, qui fait en sorte que moins de passants et passantes vont s'arrêter pour écouter ou faire un don aux buskers :

[...] l'exemple de Square Victoria, le monde s'arrête pas parce qu'il y a trop de monde. Ils s'en vont dans le métro jam packed [sic], ils veulent pas s'arrêter, ils veulent sortir du métro le plus vite possible. Quand tu es dans plein de monde, c'est tellement fou que tu veux sortir de là. C'est normal qu'ils donnent pas d'argent. (Yamato, entretien)

Cet aspect de la relation entre les buskers et les passants et passantes souligne le fait que les lieux (*places*) de busking du réseau du métro de Montréal sont constitués de l'ensemble des « stories-so-far » des sujets et objets qui s'y trouvent à un moment donné. Ce faisant, les lieux de busking sont également constitués du croisement des trajectoires des passants et passantes avec celles d'autres passants et passantes. Tel que stipulé par Yamato, cela affecte la pratique du busking et façonne la nature des lieux (*places*) de busking du réseau de métro de Montréal. Silas le mentionne également au sein de sa carte, en stipulant que la station Square-Victoria est « extremely inconsistent » (voir Figure 4.6).

Comme Doreen Massey le suggère, les *places* sont constituées de tous les croisements de trajectoires, mais aussi « of the non-meetings-up, the disconnections and the relations not established, the exclusions » (Massey, 2005, p. 130). Cette dynamique se retrouve également dans les lieux (*places*) de busking du réseau de métro de Montréal. En effet, la pratique du busking (et ainsi toutes les interactions qu'elle engendre) est influencée par les interactions « négatives » ou « indirectes », spécialement celles entre les buskers et les passants et passantes. À travers les entretiens, j'ai pu comprendre que la pratique du busking des participants et participantes, et plus généralement leur « story-so-far », était affectée par les passants et passantes qui les ignorent. Il ne s'agit pas nécessairement d'une influence négative sur la pratique des buskers. Plutôt, cela a amené certains buskers à se questionner sur

leur pratique, à savoir quel impact ils peuvent avoir sur les passants et passantes et comment faire pour se recentrer sur les aspects positifs du busking. Silas explique que ces interactions négatives (le fait d'être ignoré) lui ont permises de remettre en question sa pratique pour finalement se sentir confortable et à sa place en buskant :

First I thought like that [sentiment d'être marginalisé, ignoré] a lot more. Because it felt really weird like I'm just asking people for money. I definitely felt like you're in there with the homeless people there literally, the only difference is that you are in there playing music. [...] Then I started to think like this is an actual service, that there is actual people that are emotionally benefitting from this [...] I was like O.K., obviously some people are going to think that you are homeless, some people are going to think you're amazing and there's nothing you can do, those people won't look at you, you don't have to look at them. You're going to interact with the people that are positive. That is the kind of thing that like brought me around to feeling more comfortable. (Silas, entretien)

Pour d'autres buskers, ce type d'interactions a forgé leur caractère et leur vision de l'espace (*space*) et des lieux (*places*). Par exemple, Yamato explique qu'aucune personne n'arrivera à le faire se sentir mal de faire du busking. À travers ce témoignage, Yamato souligne sa mentalité et son approche du busking :

Moi je m'en fous [sic] de s'ils voulaient me voir ou pas, je suis là. Je fais un show [sic] et ça vaut de l'argent là. Les gens assez intelligents ils le savent et les gens pas cool, les zombies [sic], passent. [...] Je me sens jamais mal de m'imposer là-dedans. Au pire ça met un peu de musique dans leur journée. (Yamato, entretien)

Par l'expression « zombies », Yamato suggère que la dynamique s'installant entre un busker et un passant ou une passante qui l'ignore n'est pas de l'ordre individuel. Il s'agirait plutôt de la rencontre d'une trajectoire collective à tous ces « zombies », que l'on pourrait nommer moins péjorativement la trajectoire des usagers et usagères du métro qui ne s'intéressent pas au busking. La « story-so-far » de cette trajectoire est complexe et diversifiée, il peut y avoir une multitude de motivations pour ne pas s'intéresser au busking, mais cela est compréhensible entre autres de par le fait que le busking est une pratique non sollicitée par autrui et que la fonction première du métro est le déplacement et non un lieu de performance artistique. Dans le même ordre

d'idée, Lucas, en parlant des passants et passantes qui vont potentiellement l'ignorer ou considérer sa pratique comme du bruit, explique sa manière de concevoir l'art public et la vie en société :

Est-ce qu'eux ils ont envie d'entendre de la musique, est-ce qu'eux ont envie de vivre cette expérience-là ? Même moi après une journée d'avoir joué de la musique toute la journée, j'ai pas envie d'écouter de la musique. Si j'en entends, je vais pas considérer ça comme du bruit. [...] Ça peut autant être une réalité ça, avec la musique de fond dans un resto [sic]. Moi quand je mange mes deux oeufs bacon dans un resto [sic], tu sais, je veux pas entendre de musique, ça me faisait chier [sic] la radio qui jouait, parce que c'est souvent de la musique, de mon point de vue, de merde qu'il mettait à la radio de toute façon. Moi je voulais pas écouter ça, mais genre, les artistes... Est-ce que c'est la faute à Éric Lapointe que c'est sa toune [sic] qui est en train de jouer ? Non. Est-ce que c'est la faute du DJ [sic] de radio qui a mis la toune [sic] d'Éric Lapointe ? Non. Je vois ça un peu de la même façon que ça, y'a pas vraiment de différence. [...] Personne a le choix de contrôler les expériences sensorielles auxquelles ils sont exposés quand ils sont dehors de chez eux. (Lucas, entretien)

Bref, la relation passants et passantes/buskers va pousser les buskers à mettre en action des tactiques cherchant à attirer l'attention des passants et passantes dans l'optique de leur transmettre la musique jouée et d'augmenter les dons du public. De ces tactiques, l'espace de busking du réseau de métro de Montréal se voit redéfini, car permettant diverses interactions sortant du cadre mis en place par l'ordre institutionnel qu'est la STM. Par contre, les relations passants et passantes/buskers ne sont pas les seules relations sujet à sujet qui transforment et caractérisent l'espace de busking. En effet, il est important de s'intéresser aux relations entre les buskers et les agents, agentes, employés et employées de la STM, tout comme aux relations entre buskers.

4.5 Le jeu du chat et de la souris

Les buskers mettent en place des tactiques visant à se protéger et protéger leur pratique des interventions des agents ou des employés de la STM. En ce sens, la plus

grande contrainte provenant des interventions des représentants et représentantes de la STM est de se faire empêcher de busker dû à une action jugée inacceptable de la part de ces derniers. Chez les buskers avec qui je me suis entretenu, l'aspect le plus délicat est le volume audio de leur performance : « One thing about the metro in particular is you have to be wise about volume with the conga or amplifiers. Just know where you are playing, and be like kind to people's ears » (Rose, entretien).

À ce sujet, Rose m'a souligné dans sa carte qu'elle avait bâti, en partie, ses itinéraires de busking autour des stations où elle savait qu'elle pouvait jouer avec son mari de manière amplifiée sans avoir de problèmes avec des agents, agentes, employés et employées de la STM (voir Figure 4.5). Dans la même veine, Contrebassiste explique qu'il joue du jazz dans le métro alors qu'il va préconiser des genres musicaux plus sonores et énergiques à l'extérieur. Il a souligné faire ce choix en fonction de ce qu'il pense que le public veut entendre, mais également en réaction aux agents et agentes de la STM qui peuvent potentiellement mettre fin à une session de busking pour le volume trop élevé :

[...] I tried a new spot, and we were kind of far from the échangeur. It was too loud because there was a street tunnel at the other end, so they complained and they had the inspectors come and tell us that we have to stop because it was like too noisy for the inspector and employees and they couldn't talk to the clients [...]. (Contrebassiste, entretien)

Cette situation a été récurrente dans le discours de quelques buskers interviewés. Lorsque les agents et agentes de la STM interviennent pour mettre fin à une session de busking, c'est souvent suite à des plaintes des employés et employées qui travaillent directement avec les « clients et clientes » de la STM et qui ne peuvent plus les entendre. Ici, Lucas nous présente la situation très clairement et sans animosité :

Les syndicats de la STM sont très très forts, une chance, je suis bien content par rapport à ça. Mais tu sais, un employé aux tourniquets, dans leur petite bulle

toute la journée, bien ça a un effet quand ils se plaignent à propos des buskers. Ils se plaignent à la STM et ça reflète mal sur nous autres. Je comprends pourquoi ils se plaignent, c'est pas de leur faute. Ils ont une job [sic] à faire et parfois ils ne peuvent pas entendre les clients à cause de la musique. Beaucoup de musiciens sont pas polis avec eux, beaucoup jouent les mêmes tounes [sic] toute la journée et rendu à la 15e fois que tu entends une tounes [sic] de Metallica, c'est sûr que ça va te faire virer fou [sic]. Je comprends très bien leur position, mais ça peut avoir un impact. (Lucas, entretien)

Au sein de son explication, Lucas souligne l'aspect collectif de cette dynamique. À travers les interventions des agents, agentes, employés et employées de la STM auprès des buskers, c'est la trajectoire collective de ces derniers qui croise celle des ressources humaines de la STM. Les agents, agentes, employés et employées de la STM n'interviennent pas en fonction de caractéristiques individuelles, personnelles, mais bien en fonction de leurs assignations et de la politique de la STM.

Après avoir compris cette dynamique, Lucas s'est affairé à mettre en place une tactique lui permettant de diminuer le risque de plaintes de la part des employés et employées « aux tourniquets ». Il s'agit d'aller leur parler systématiquement au début de chaque session de busking ayant lieu dans un endroit de busking proche des entrées du métro. Misant sur la prévention et l'établissement d'une relation de confiance entre lui-même et les employés et employées, Lucas allait leur parler amicalement, à la fois pour s'assurer que personne n'avait de problème avec les éléments de sa performance et pour s'assurer qu'aucun ou aucune autre busker ne causait de problèmes à cet endroit-là :

Pour moi l'important c'est la communication. Moi, quand je buskai [sic] beaucoup, c'était souvent les mêmes agents aux tourniquets. Je jaisais [sic] un peu avec eux autres, je leur demandais s'il y avait des buskers qui causaient du trouble et j'allais les voir [les autres buskers] pour leur dire « yo c'est chill [sic] tu fais ce que tu veux, mais y'a une plainte et ça va mal ... ». C'est juste une question de communication avec eux autres, mais oui leur opinion et leurs mots ont beaucoup de pouvoir pour les musiciens. (Lucas, entretien)

Dans la même veine, Yamato et d'autres buskers m'ont souligné le fait qu'ils vont adopter une attitude diplomate et compréhensive à l'égard des agents et agentes de la STM, dans le but de minimiser l'impact négatif de leur intervention :

[...] j'essaye tout le temps d'être diplomate, même quand j'ai des problèmes avec la police en général, j'ai pas souvent de problèmes, mais mettons si : « ah vous êtes sur une propriété privée » j'essaye de jaser [sic] : « ah je suis désolé je savais pas » puis même aussi des places où tu as pas le droit de jouer. Tu te fais avertir tu fais : « ahh je savais vraiment pas qu'il fallait un permis » puis là c'est comme : « ah ok c'est correct d'abord tu le sais pas » haha. Puis là tu jase [sic], mais des fois ça marche pas. (Yamato, entretien)

Alors que la tactique de Yamato est réactive, se mettant en action seulement au moment où un agent, une agente, un policier ou une policière vient l'interpeller, la plupart des buskers que j'ai interviewés vont préférer prévenir ce genre de situation en restant à l'intérieur des limites prescrites par la STM. Tel que mentionné, Rose va s'assurer d'aller performer dans des stations où elle sait qu'elle peut jouer amplifiée. Elle et les autres buskers vont s'assurer de jouer aux endroits indiqués par une lyre et ne vont pas bloquer le passage ni troubler l'ordre public en proférant des insultes ou en véhiculant des messages haineux. Ce faisant, la majorité des buskers interviewés m'ont mentionné ne pas avoir de problèmes avec les agents et agentes et qu'au contraire, ils sont souvent ignorés par ces derniers :

I never had any problems, no problems at all with them. Never any issue, sometimes they've been nice and they let me in, you know, sometimes I'm busking and they let me in, you know, they don't make me tap my ticket to go in. They've all been O.K. I didn't have much interaction with them actually. (Frontenac, entretien)

[...] à part les petites fiches d'inscription, que tu sens que même la STM ils s'en foutent [sic] un peu. Genre ils laissent ça dans un coin. (Yohann, entretien)

I've never had an STM person being mean to me. Even if I'm in their way, for me to just be like : « I should step away ». Everybody is super nice. (Silas, entretien)

I would say on average we're just ignore but also, sometimes smiled at whenever... every once in a while someone gives us a dollar and I'm like so surprised it's so sweet. (Rose, entretien)

Il est intéressant de remarquer que la tactique qui semble la plus répandue, en rapport avec les interactions entre les buskers et les agents, agentes, employés et employées de la STM, est celle de jouer les règles du jeu. Effectivement, uniquement en lien avec leurs interactions avec les représentants et représentantes de la STM, les buskers vont préférer rester au sein des limites installées par la STM. La plupart des buskers sont conscients et conscientes du fait qu'ils doivent conserver une bonne relation avec cette institution (et ses employés et employées), car c'est elle qui a le dernier mot sur les conditions et l'existence des endroits de busking dans le réseau de métro de Montréal. À ce sujet, ces différentes interactions et conditions de performance ont forgé des relations sociales de différentes natures. Pour certains et certaines buskers, leur relation avec les agents, agentes, employés et employées de la STM s'arrête avec leurs différentes interactions. À cela, il s'agit d'une relation basée, en quelque sorte, sur le concept de « vivre et laisser vivre ». D'un autre côté, certains et certaines buskers que j'ai interviewés se sont beaucoup impliqués au sein de l'organisme communautaire du Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal (devenu depuis le MMETRM) et ont pu prendre part à des discussions avec certains dirigeants et certaines dirigeantes de la STM. Cette expérience a significativement modifié la nature de leurs relations avec les agents, agentes, employés et employées de la STM. Par exemple, Rose m'a expliqué s'être impliquée au moment de la fin du programme des Étoiles du métro, alors que le ton entre la STM et le RMMM devenait de plus en plus hostile. Ce faisant, elle a décidé de s'en éloigner, reposant, d'une certaine manière, sur les non-interactions entre elle, le RMMM et la STM pour établir sa pratique du busking dans le réseau du métro :

I've been a member of what's now called RMMM. [...] Sometimes meeting can be like heated and hilarious, but I was always very supportive. I felt like a collaborative effort to keep things lawful but still free. The metro itself has been difficult in a number of ways over the last couple of years. [...] And I've

definitely encountered some hostility, some negativity, complaining. I don't know, I try to stay out of it, but I don't understand honestly the issue between the STM just like strong arming the busking association and the buskers trying to strong arm them back and then losing and it's kind of hopeless. That's been really dramatic. I know that for a lot of buskers, it was really hard to lose the Étoiles du Métro, if they were doing that. (Rose, entretien)

Pour sa part, Lucas a également une relation particulière avec la STM et ses représentants et représentantes. Ayant siégé au sein du CA du RMMM, il s'est grandement engagé à défendre et représenter les intérêts des membres de l'organisation. Cela a modelé ses interactions et sa relation avec les employés et employées de la STM, comme j'ai pu l'illustrer précédemment. Lucas est un grand défenseur du système de réservation actuel, qui mise sur le précepte du « premier arrivé, premier servi ». Selon lui, c'est un des seuls systèmes qui permet à toutes et tous de participer sans qu'il y ait de discrimination et qui permet aux buskers de s'autogérer :

Le système des petits papiers est totalement fair [sic] pour tout le monde. Tu te pointes [sic], tu réserves. Que tu viennes de Montréal ou d'ailleurs, t'as juste à parler à un musicien, si t'en trouves un gentil il va t'expliquer comment ça marche. [...] pour moi c'est une des seules jobs [sic] où est-ce qu'il fallait pas embarquer dans le genre de jeu bureaucratique. [...] Tout ce système-là a été développé organiquement avec les musiciens et pour moi y'a vraiment rien de plus beau que ça tu sais. Pas besoin de corps externe, d'autorité externe pour mettre en place un système. (Lucas, entretien)

À cela, Lucas adapte sa pratique de busking dans le métro. Il explique que son amour et son respect pour ce système modifient la temporalité de sa pratique. Alors qu'il reconnaît ne pas être quelqu'un de matinal, il a toujours suivi le processus et n'a pas tenté d'aller du côté du système des étoiles du métro où il était possible de réserver en ligne. Selon lui, ce système est inégalitaire, car demande l'accès à Internet et un appareil pouvant y naviguer :

Je suis un grand fan [sic] du système des petits papiers. Même si je suis quelqu'un qui a beaucoup de difficulté à me lever tôt. Je suis quelqu'un de nocturne, mais quand même, je trouve que c'est le seul système qui est égal pour tout le monde. Le système des étoiles du métro, c'était un vrai problème

d'inégalité, parce que les musiciens qui avaient accès à un ordinateur y avaient plus accès, ceux qui ont passé les auditions y avaient plus accès. (Lucas, entretien)

Il est important de mentionner que certains et certaines buskers ont grandement apprécié les Étoiles du métro de par leur système de réservation en ligne. Pour certains et certaines buskers interviewés, ce système permettait d'éviter l'aspect le plus négatif de toute la pratique de busking au sein du réseau de métro de Montréal : la réservation des endroits de busking aux petites heures du matin :

If there could be some sort of online system again like with the étoiles du métro so you don't have to like worry about wasting an hour just to sign up or there be just the possibility that you're not going to get it. To me that's the biggest draw back from busking, it's that you could just waste 40 minutes at 5 in the morning you know. Otherwise, I'm pretty happy with it. (Silas, entretien)

Alors que les règlements à suivre et respecter sont instaurés par la STM, les personnes qui interviennent le plus au sein du système de réservation sont les buskers. Tel que mentionné par Lucas, il s'agit actuellement d'un système de réservation autogéré par la communauté de buskers. Ainsi, il est intéressant et surtout important de s'attarder aux relations et interactions entre les buskers, tout comme aux tactiques mises en place par les buskers dans le but de se démarquer des autres.

4.6 Une communauté en compétition

Le sentiment général que j'ai eu après avoir conduit tous les entretiens avec les buskers a été de percevoir la scène de busking du réseau de métro de Montréal comme une communauté. Cette communauté est hétérogène. Il y a autant d'objectifs, de motivations, de manières de faire, de répertoires musicaux, de plages horaires préférées, d'énergies ou de manières d'interagir qu'il y a de buskers. Une chose est certaine : tous et toutes les buskers avec qui je me suis entretenu interagissent avec d'autres buskers, ne serait-ce qu'à travers le système de réservation qui les pousse à

arriver le plus tôt possible et à attendre le prochain ou la prochaine busker pour lui remettre la fiche du jour, si la station de métro n'est toujours pas ouverte. Ce système dit « des petits papiers » peut sembler complexe, voire intimidant, pour plusieurs buskers, particulièrement pour les gens qui arrivent à Montréal ou qui s'y trouvent depuis peu. Même si ce système est décrit sur le site web de la STM, la majorité des buskers l'appriivoisent sur le terrain, par eux-mêmes et/ou avec les explications d'un ou une autre busker plus habituée. À cela, les témoignages des buskers interviewés vont dans deux directions. La première, et la majoritaire, est que les buskers sont ouverts et sympathiques aux nouveaux venus et qu'ils se font un plaisir d'expliquer le fonctionnement du système :

First, I didn't know the rules completely, like I screwed up [sic] the times or some places there's like a hidden place to put it. There is this main one and this secondary one. I didn't know that and I was the first person making the list and somebody is like : « this has been used, please make a second list » and I was like : « oh I didn't know ». But otherwise, I'd say they are pretty good. We all help each other, like, I'll ask : « where do you like to go what are your favorite stations ? » And nobody has ever lied to me straight or told me « go here » and I go and there is nobody there. It's usually pretty good, people are pretty friendly, it's not like competitive I would say. Maybe I'm not going to stations where you have to be racing to get there in time, I'm sure that can stir up some animosity, but generally people are pretty supportive. (Silas, entretien)

Cette explication de Silas souligne bien le sentiment général qui a ressorti des entretiens : la plupart du temps les autres buskers sont amicaux, ou au moins serviables entre-eux. Cependant, il y a certaines personnes qui se sentent en compétition avec les autres et vont parfois avoir tendance à éviter les interactions avec d'autres buskers ou seront plus fermés, voire négatifs, avec eux. Pour Lucas, dont l'expérience de busking remonte à il y a 15 ans, certains et certaines buskers vont sentir le besoin de « tester » les nouveaux et nouvelles buskers :

Ça a beaucoup changé depuis que je buske [sic], au début c'était beaucoup plus compétitif [...] En même temps si je devais recommencer et être le petit jeune qui arrive, peut être que beaucoup de buskers auraient la même attitude que dans le temps, de pas vouloir partager les secrets, je sais pas. Mais y'a toujours un

busker qui était prêt à supporter les nouveaux, ils étaient pas tous comme ça. Même que certains qui étaient comme ça, peut-être qu'ils le sont encore, mais ils sont devenus des bons amis avec le temps, c'est comme quand tu veux rentrer dans quelque chose, c'est comme la première année dans une équipe sportive. Yeah, exactly [sic], ça tie in [sic] avec ce qu'on jasait [sic] il y a 5 minutes, que tout le monde [tous les buskers] reflète sur tous les autres buskers, si tu es pas worthy [sic] ça va mal refléter sur les autres buskers à la longue. (Lucas, entretien)

Ainsi, pour certains et certaines buskers habitués, ne pas révéler les trucs et secrets de la pratique du busking dans le réseau de métro revient, en quelque sorte, à une tactique. Ils vont agir en fonction de la trajectoire des buskers débutants. Dans ce cas-ci, il est possible de concevoir la communauté de buskers pratiquant au sein du métro comme constitué de plusieurs trajectoires s'entrecroisant. La trajectoire d'un certain nombre de buskers expérimentés se voit transformée en fonction de la « story-so-far » de la trajectoire des buskers débutants.

Le règlement de la STM explicite le fait que tout un chacun peut aller jouer dans le métro, à condition de respecter les règles. Ce faisant, les buskers refusant de partager leur expérience sortent des limites mises en place par la STM en ajoutant une barrière supplémentaire aux nouveaux et nouvelles buskers. Avec cette tactique, ils cherchent à s'assurer que seuls les gens réellement motivés et travaillant vont devenir la prochaine génération de buskers du métro. Pour Lucas, il est également question de l'image générale des buskers, véhiculée par chaque artiste à tous les moments de leurs performances. Pour lui, cela passe, en partie, par le professionnalisme des buskers et cette tactique de ne pas révéler tous les détails de cette pratique aura comme effet de « filtrer » les moins professionnels. Elle aura un impact sur la nature des espaces de busking du réseau de métro, de par le fait que certains et certaines buskers ne vont pas aller dans certaines stations ou à certaines plages horaires dû à leur manque de connaissance du milieu ou à l'attitude fermée des buskers expérimentés :

Yeah, and I'm not very competitive, which helps and I noticed that I don't tend to. So I think people who are trying to play at Berri-UQAM are different. [...] They are quite dedicated to make a lot of money. The sort of Square Victoria crowd. They can be really quite fierce about enforcing the rules. But I get the sense that it's people who they need the money. [...] If someone is arguing with me, whether they think I made a mistake or there is someone coming along I'll just say : « it's ok I'm leaving » because I'll usually find somewhere where I like to play. So I've had some occasional things like that, confusions [...] (Frontenac, entretien)

Ici, Frontenac explique qu'elle va littéralement éviter certaines stations, comme Berri-UQAM ou Square Victoria, car elle y rencontre des buskers fermés ou très agressifs par rapport au respect des règlements. Dans la même veine, certains et certaines buskers vont refuser de divulguer leurs endroits de busking, dans le but de garder les meilleurs *spots* pour eux : « C'est sûr que y'a des spots [sic] de l'année que je sais que ça va bien aller si je vais jouer là. Sauf que, ça je veux pas les dire parce que c'est secret là » (Yamato, entretien).

Bien que Yamato a mentionné toujours être amical avec les autres buskers (il ne s'empêchera pas d'expliquer le fonctionnement du système à des nouveaux buskers), il ne partage pas ses endroits de busking préférés. Cette tactique est très proche de celle de « tester » les nouveaux et nouvelles buskers en ne leur divulguant pas certaines informations. Yamato va avoir plusieurs interactions avec les autres buskers. Il est conscient que tous et toutes les buskers vivent plus ou moins les mêmes expériences, mais il arrête d'échanger avec eux lorsqu'il est question des endroits qu'il a « testés » lui-même : « Pas vraiment de compétition, je le vois plus comme une communauté. On se parle tous, moi en tout cas j'essaye de parler à tout le monde. Tu les croise au spot [sic] puis eux autres font la même chose que toi » (Yamato, entretien).

Cette tactique va modifier les lieux (*places*) de busking à travers les non-interactions occasionnées par la méconnaissance des meilleurs endroits de la part de buskers

novices. De ce fait, certains lieux vont être pratiqués plus souvent par des buskers expérimentés, qui savent que ces derniers sont des endroits lucratifs.

Cependant, ce sont les interactions positives entre les buskers qui vont avoir le plus grand impact sur la nature des lieux de busking du réseau de métro de Montréal. Plusieurs buskers m'ont souligné que leurs interactions avec d'autres buskers leur ont permis de travailler avec de nouvelles personnes : « Generally, I found that the other buskers have been lovely and friendly and I've made friends. It's been a nice social thing to be part of that. And I've ended up playing music with people I've met » (Frontenac, entretien). Frontenac souligne ici que les lieux de busking qu'elle pratique ont été modifiés par ses rencontres, de par le fait qu'elle fait du busking avec d'autres buskers (rencontrés en buskant), alors qu'elle l'aurait fait en solo sans ces interactions. De plus, c'est toute sa « story-so-far » qui est transformée, car les rencontres occasionnées par les interactions de busker à busker au sein du métro ont évolué en partenariats professionnels ou en amitiés allant au-delà de la pratique musicale professionnelle. Pour la majorité des buskers interviewés, la plupart du temps, il s'agit d'une relation de travail qui s'installe entre elles et eux. Effectivement, beaucoup de buskers voient leurs homologues comme des collègues de travail. La nature de leurs interactions (et donc la nature de leurs lieux de performance/travail) est en quelque sorte dictée par la volonté de maintenir un climat de travail sain avec les autres personnes qui pratiquent le busking :

But I think it's important to keep a good relationship with the other buskers, because they are kind of your co-workers. So if you keep them happy they are more likely to be more accommodating of you and vice versa. If they are nice we'll want to be accommodating of them because it can be a little bit cut throat [sic] for sure. There's definitely clear spots that are better than other spots so everyone always wants those spots because they are the prime locations [...] you still have to share even if sometimes it's hard to give it up. (Contrebassiste, entretien)

Je te dirais que c'est vraiment un lien de collègue à collègue. On sait, on a une bonne conscience de comment ne pas empiéter sur leurs shifts [sic]. Donc mettons que moi j'ai fini mon shift [sic] puis que lui arrive, mettons que je vais vraiment m'en aller vite, tu sais. Puis on va peut-être jaser [sic] 2-3 minutes puis je vais partir. Je te dirais que ce n'est pas ultra [sic] de la proximité, mais c'est au moins beaucoup de sympathie et puis genre : « Hey comment ça a été ? » (Yohann, entretien)

Il est donc clair que l'ensemble des interactions sociales qui s'opèrent entre les différents sujets qui occupent l'espace du réseau de métro de Montréal a un impact sur la nature des lieux de busking au sein de ce réseau souterrain. Les buskers mettent en place plusieurs tactiques qui sortent les passants, passantes, employés, employées, agents et agentes de la STM et même les autres buskers du cadre normatif des interactions possibles au sein du réseau de métro, tel que prescrit par les règlements de la STM.

Les buskers cherchent à apaiser et relaxer les travailleurs et travailleuses stressées, à faire danser les enfants, à raviver des souvenirs, à susciter de la curiosité, à partager la joie d'un groupe de fêtards un vendredi soir, bref, à apporter un petit quelque chose de plus dans la « story-so-far » de leur public :

[...] ça ajoute au décor d'une façon auditive aussi tu sais. C'est comme l'été, tu vas te promener puis il y a plein de monde dehors, bien ça ajoute au décor et à la vie de la ville, d'avoir de la musique en live tu sais. C'est un peu comme si tu t'en vas dans les Laurentides en automne, bien là tu vas voir toutes les feuilles puis ça va être beau. Le busking ça fait un peu parti de l'environnement de la ville l'été. (Yamato, entretien)

Ainsi, l'ensemble des dynamiques relationnelles entre les différents sujets occupant l'espace du réseau de métro de Montréal est influencé par la pratique du busking, tout comme le busking est influencé par cette multiplicité. Cependant, les lieux de busking au sein du réseau souterrain de la STM ne sont pas uniquement caractérisés par les relations sociales entre les sujets. L'espace physique et les objets qui s'y trouvent y

jouent un rôle et les buskers mettent en pratique des tactiques visant à « pratiquer » les éléments non vivants du métro à d'autres fins que celles prévues par la STM. Ainsi, pour mieux comprendre les caractéristiques des lieux de busking il est important d'analyser la manière dont les buskers perçoivent leur environnement physique, la manière dont ils vont s'y adapter et en quoi ces interactions permettent de définir ces lieux.

CHAPITRE 5. À CHACUN SON *SPOT*

Comme le mentionne Doreen Massey, même les montagnes et les rochers possèdent des trajectoires. Il est vrai que celles-ci sont parfois plus stables que celles des êtres vivants, compte tenu du fait qu'elles s'échelonnent sur une période de temps plus longue. De ce fait, il est intéressant d'approfondir les dynamiques sociales qui prennent forme au croisement de la trajectoire d'un objet avec celle de sujets vivants. Face aux trajectoires des non-vivants, celles des vivants vont se transformer, s'adapter, se redéfinir à des rythmes souvent plus rapides.

Pour ce qui est de la pratique du busking, les dimensions, la configuration et l'architecture des stations de métro sont portées à changer sur une longue période de temps, au rythme des différents projets de construction et de revitalisation de la STM. Face à la trajectoire presque cristallisée des espaces physiques et non-vivants du réseau de métro, les buskers, eux, calibrent leurs trajectoires constamment. Conscients que l'espace ne bougera que très lentement, ils vont mettre en place des tactiques visant à renégocier les usages possibles au sein de ces espaces physiques.

Cependant, il ne faut pas penser que seul l'objet non vivant affecte les trajectoires des vivants. Du croisement de trajectoires, la « story-so-far » des non-vivants se voit également transformée. Par exemple, la STM, suite aux demandes de plus en plus partagées et diffusées des personnes à mobilités réduites, cherche à réaménager un maximum de stations pour les rendre accessibles pour tous et toutes. Ce faisant, un nombre de modifications sera fait sur l'espace physique et non vivant du réseau de métro montréalais. Cela permet également de souligner en quoi les interactions entre des vivants et des non-vivants peuvent amener un endroit à devenir un lieu tel que

décrit par Certeau, où une institution régule les possibilités d'interaction par le biais d'une stratégie. Pour cet exemple, la stratégie vise à élargir la limite des possibilités de déplacement pour inclure les personnes se déplaçant en fauteuil roulant ou celles ne pouvant emprunter les escaliers.

De manière générale, la stratégie de la STM en termes de gestion de l'espace physique et des objets non vivants qui s'y trouvent abonde dans le même sens que celle présentée dans le chapitre précédent. Elle met de l'avant le rôle utilitaire du métro montréalais ; les passants et passantes sont encouragés à l'utiliser pour se déplacer et pour toutes les interactions gravitant autour de cette activité (l'achat de billet, la demande de renseignement ou de directions). Les longs corridors et tunnels, la présence d'escaliers, d'escaliers roulants et d'ascenseurs, la configuration des sorties et des portes donnant sur l'extérieur ou la configuration des quais de métro sont tous des éléments conçus, construits et maintenus pour encourager le transit d'individus à travers le réseau de métro et le réseau de souterrains montréalais.

Tout comme les règlements et comportements à adopter, l'espace physique et les objets non vivants du métro sont aussi pensés pour dissuader des sujets à « pratiquer » ces éléments autrement. Par exemple, la STM a déjà été au centre d'une controverse pour avoir installé des nouveaux bancs munis d'accoudoirs individuels, jugés « anti-itinérants » par des intervenants, car il est impossible de s'y allonger (Yates et Maunay, Journal Métro, 17 septembre 2015). Également, des endroits de busking ont été créés, mais seulement en réponse à des pressions de la part de la communauté des musiciens et musiciennes du métro et à des recours juridiques (MMETRM, 2020, Qui sommes nous ?). De plus, les lyres ont été installées dans des stations, mais ces espaces n'ont pas été aménagés pour mettre en valeur le busking par la suite.

Face à la « rigidité » de l'espace physique du métro et de ses objets non vivants, il est pertinent de s'intéresser au croisement de la trajectoire des buskers avec celle des éléments non vivants qui forment l'infrastructure du réseau de métro de Montréal afin de mieux comprendre les interactions qui s'opèrent entre les artistes et cette infrastructure. De plus, il est intéressant de continuer à puiser dans les témoignages des buskers interviewés pour tenter de faire ressortir les différentes tactiques mises en place par ces derniers afin de créer les conditions optimales pour leurs performances au sein du réseau de métro de Montréal. Au sein de ce chapitre, je vais aborder différents éléments constituant l'espace physique du réseau de métro qui ont été mentionnés comme important par les participants et participantes.

5.1 Une question de distance

J'ai pu prendre conscience de l'importance de l'espace physique du réseau de métro de Montréal pour les buskers participants, alors que je leur ai tous et toutes posé les deux mêmes questions : en ce qui a trait à l'espace physique du métro, qu'est-ce qui fait une bonne station de busking ? ...et qu'est-ce qui fait une mauvaise station de busking ? Bien entendu, chaque participant et participante a eu sa propre manière de me souligner, notamment, les points positifs, les points négatifs, les éléments recherchés et ceux à éviter. Malgré le fait que certains participants et certaines participantes ont mentionné des points que d'autres n'ont pas relevés, l'ensemble des témoignages converge, à différents niveaux.

Alors que cela peut sembler une évidence, les participants et participantes à ma recherche m'ont mentionné le fait que tous les lieux de busking (les lyres, les *spots*) ne sont pas égaux en ce qui a trait à l'infrastructure. Tous les *spots* de busking n'ont pas la même configuration physique et certains éléments sont plus appréciés que

d'autres. Plus précisément, il s'agit de retrouver un certain équilibre au sein des paramètres de configuration de l'espace, afin de favoriser la performance de busking :

For me I want a mid-size room. Nice reverb but not too much reverb. You want to have a good amount of space so people feel comfortable walking by you, they don't feel assaulted by sound or your presence, but you don't want them to feel... Ideally people have to get within a certain range to you so they are compelled to stop and give you a donation, stop and pick up a business card or something. It's nice if it's not too dark or not too gross [sic] fluorescent. (Rose, entretien)

Rose mentionne plusieurs paramètres associés à l'espace physique recherchés par les buskers. Le premier élément est celui de la taille de l'espace où la lyre est située. Les buskers interviewés considèrent cet élément important pour deux raisons : la position des buskers par rapport aux autres sujets et la réverbération. Plusieurs buskers interviewés m'ont mentionné choisir certains lieux de busking, car la taille de ces endroits permet aux usagers du métro de passer devant eux sans pour autant qu'ils soient obligés d'être à proximité de la performance :

I like to have certain amount of space to move about to play. I don't love people having to come close to me. I like to have space to put my fiddle case. I like to have quite a big space around me. [...] Ideally to me, I like to have a wall behind me or a corner behind me. And have people kind of coming towards me but not needing to come too close to me. (Frontenac, entretien)

À cette tactique se couple celle de choisir des lieux de busking qui permettent aux buskers d'avoir toute la liberté qu'ils veulent dans leurs mouvements, tout en laissant l'espace nécessaire aux passants et passantes pour marcher sans se sentir forcés de s'approcher des buskers. Pour Silas, il s'agit de limiter le plus possible la confrontation entre les buskers et les passants et passantes qui n'ont pas demandé à ce qu'il y ait une performance musicale dans le métro :

Where is like, yeah like, Square Victoria it's like, it's so packed [sic] and it's so, you know what I mean, there is so many people and they are so close, like I'm feet away from people, it's kind of awkward and it's like kind of intimidating I think. I feel less comfortable there too. Whereas like, yeah, where you have this like stage almost, it's like a mini stage, but then you have enough space between

where they don't feel, you know, it's kind of less confrontational. (Silas, entretien)

De son côté, Yohann m'a expliqué qu'il préfère les endroits plus étroits, offrant une certaine proximité avec le public. Il s'agit pour lui d'une tactique visant à préconiser les endroits où le son ne se « perd » pas dans la réverbération d'un lieu trop grand. Pour Yohann, un *spot* de busking trop spacieux risque d'étouffer le son de son instrument, le poussant à jouer plus fort et ainsi à se fatiguer davantage :

T'as des stations qui ont un moins bon son comme Jean-Talon [...] c'est comme vraiment trop grand et y'a trop de monde, on n'entend pas grand-chose. [...] Jean-Talon, c'est ça, c'était trop loin du monde, puis ça étouffait tout le son. [...] peut-être la station Sherbrooke c'est un peu éloigné, où fallait que je joue plus fort [...] (Yohann, entretien)

D'ordre général, les buskers vont tenter de trouver des lieux aux configurations physiques et acoustiques qui mettent en valeur leur performance, qui leur permettent de maximiser le nombre de dons et d'interactions ainsi que de minimiser l'effort de leur performance. Les buskers vont également bâtir leur réseau de lieux de busking en fonction de la distance qu'ils ont avec les employés et employées de la STM. Ils vont ainsi préconiser les lyres qui se trouvent à une distance raisonnable des cabines où les employés et employées traitent les demandes des usagers et usagères du métro :

[...] loin des agents qui gèrent les tourniquets, les employés de la STM. Parce qu'eux, à force d'entendre des musiciens toute la journée, ils se tannent [sic]. Puis je comprends, surtout qu'il y a beaucoup de buskers qui rejouent les mêmes tounes [sic] pendant des heures, entre autres, parce que c'est les tounes [sic] qui rapportent le plus. Donc tu veux être loin des employés de la STM [...] (Lucas, entretien)

S'inscrivant en lien avec la tactique de livrer une performance invitante et dynamique, Frontenac m'a souligné rechercher des stations qui lui permettent de faire face aux passants et passantes. Considérant qu'elle joue du violon, il est encore plus difficile pour elle de créer des contacts visuels avec les personnes qui l'entourent alors que son regard est souvent dirigé vers son instrument. C'est pourquoi elle évite

les stations qui ne lui permettent pas de faire face aux flots de passants et passantes se déplaçant :

And then, it's kind of the directions that people are walking in. Peel is really awkward to me because I have to stand against the wall and people are walking sideways. And you can't turn, you got to choose which direction you want to play. (Frontenac, entretien)

La taille des espaces physiques est également importante pour la pratique du busking lorsqu'il est question du son de la performance. Elle affecte l'acoustique et les buskers mettent en pratique différentes tactiques pour adapter leur son à l'acoustique ainsi que pour adapter leurs lieux de busking au son souhaité.

5.2 Une leçon d'acoustique

Après la taille des espaces, les éléments architecturaux les plus mentionnés par les buskers sont les tunnels. Ils sont prisés par les buskers pour leurs propriétés acoustiques. Dans un tunnel, la réverbération du son est importante. C'est un effet sonore recherché par plusieurs buskers qui considèrent que cela met en valeur le son de leurs instruments et de leurs voix :

Tu veux un espace avec beaucoup de reverb [sic], un gros corridor, par exemple. [...] Niveau son, tu veux un grand espace, tu veux qu'il y ait du reverb [sic], mais pas trop. Ça va aussi dépendre de ce que tu fais, quel instrument, y'a des spots [sic] où je sortais avec ma guit [sic] et comme c'est un grand espace, y'a beaucoup de reverb [sic] et ça sonnait full bien, mais quand j'amenais mon accordéon, j'aurais fait saigner les oreilles du monde tu sais. Ça varie un peu avec l'instrument, si tu chantes, tu veux que ta voix sorte grand, big [sic], comme si tu avais plein de reverb [sic] dessus, donc les plus grands espaces sonnaient mieux. (Lucas, entretien)

[Un tunnel] Ça sonne vraiment bien, justement c'est parce que le son se promène quand même. Il ne va pas nécessairement frapper quelque chose puis te revenir dans la face directement. (Yamato, entretien)

Cependant, la présence de réverbération n'est pas unilatéralement positive. Lucas souligne le fait qu'avec son accordéon, il va éviter ce genre de lieux. Yamato m'a souligné la même chose, dans sa carte illustrant sa routine de busking, quand il est question de faire du busking avec des instruments de percussion (voir Figure 4.1). Pour sa part, Rose va aimer les endroits offrant une certaine réverbération, mais ne va pas en vouloir trop. Comme elle me l'a expliqué, elle n'a pas une voix très puissante et donc elle joue avec de l'amplification. De cette tactique pour offrir une performance qui sonne le mieux possible, un problème peut survenir. Jouer amplifié dans un endroit avec beaucoup de réverbération augmentera drastiquement le volume audio de la performance, jusqu'à la rendre agressive : « I know that a lot of people like that tunnel acoustically. I know a lot of people are really into the Atwater tunnel, but you can't play amplified in there and I don't have a big voice, I have a nice voice, so it kind of needs help haha » (Rose, entretien).

Ainsi, plusieurs buskers vont adapter leurs lieux de busking au sein du réseau de métro de Montréal en fonction des autres éléments de leur performance. Les lieux de busking offrant beaucoup de réverbération vont être pratiqués par des buskers souhaitant mettre en valeur le son d'instruments en particulier ou de certains genres musicaux. Chez les buskers que j'ai interviewés, il s'agit surtout des instruments acoustiques comme le violon, la guitare et la voix, qui sont considérés comme avantageés par la réverbération. Pour ce qui est des sons amplifiés ainsi que des percussions, les buskers vont cibler des lieux de busking avec moins de réverbération. Ce qui signifie que l'architecture des lieux affecte les genres musicaux qui seront joués ainsi que les instruments qui pourront être entendus.

Les buskers ne font pas que choisir les lieux qui sont adaptés à leur performance, ils vont également s'adapter aux *spots* où ils pratiquent. En effet, alors que je questionnais les participants et participantes sur les propriétés acoustiques des

endroits de busking du réseau de métro, plusieurs d'entre eux m'ont mentionné adapter leur jeu ou leur son en fonction de l'acoustique naturelle des espaces. Pour certains et certaines, il s'agit d'une adaptation consciente et préparée :

It's hard, every station is different. It's actually crazy, like, Square Victoria again, When there is a lot of people, it sounds a lot different too, obviously because the bodies are soaking it up. So yeah it's just a lot of, I mean I'm playing classical, so I don't have to worry about feedback all the time. Which is kinda [sic] of good because it gives me that response if it's mixed well. But, unfortunately, I've started prior, I use a lot more highs, my high tone is all the way up and my other stuff isn't and I wouldn't usually mix like that but it carries better and it's easier to distinguish what you are doing so I kind of like play with semi-bad tone when I'm playing. You know what I mean, it's not like I'm not trying to make nice music but I want someone to hear the melody as far away as they are. (Silas, entretien)

[...] faut que ça sonne bien, c'est cave [sic], mais genre si ton son est tout petit et il se perd [...] Faut que tu aies de quoi pour que ça sonne, moi j'ai une guitare manouche qui sonne plus fort qu'une guitare acoustique normale. Quand je chante, je chante beaucoup du nez pour que la voix projette plus [...] (Yamato, entretien)

Pour d'autres, il s'agit d'une adaptation inconsciente :

Je n'adaptais pas consciemment mon son, mais on est toujours en train d'adapter son son tu sais, autant sur un ampli [sic] que sur comment on joue [...] on fait ça naturellement, qu'on soit en train de jouer dans un métro, un bar ou même dans sa chambre. Sûrement j'adaptais mon son, mais pas consciemment. (Lucas, entretien)

De ce fait, les buskers mettent en place une tactique visant à modifier l'espace sonore de leur lieu de busking, dans l'optique de mettre en valeur le son de leur(s) instrument(s). Ils renégocient les conditions au sein desquelles ils performant et trouvent les moyens de modifier leur son alors que les espaces physiques qui les accueillent ne peuvent être altérés drastiquement.

Il est important de mentionner le fait que les sujets, en croisant leur trajectoire avec celle des espaces physiques, modifient ces derniers acoustiquement. Comme Lucas

me l'a mentionné, l'acoustique d'une pièce dépend de la manière dont le son va être réfléchi par les surfaces. Plus la surface est dense, dure et lisse (par exemple : un mur de béton), plus le son va être réfléchi et plus les hautes fréquences vont être perceptibles. Au contraire, plus la surface est douce et peu dense (par exemple : un être humain), moins le son va avoir tendance à être réfléchi et les hautes fréquences risquent d'être absorbées par la surface :

Il va y avoir une différence au niveau du son, parce quand il n'y a personne dans le corridor, ça ne va pas sonner pareil que quand il est plein. On le voyait beaucoup. Quand le métro arrive, graduellement tu entends le son changer quand le corridor se remplit de monde. [...] Les gens absorbent littéralement de la musique... bien le son. [...] On est carrément des surfaces dans ce contexte-là [...] le son bondit différemment sur le corps humain que sur un mur, autant que ça bondit différemment sur du bois. Quand le monde rentre, les basses fréquences deviennent plus présentes, je ne parle pas de la basse qui devient plus présente versus une guit [sic], je parle de toutes les basses fréquences de tous les instruments, donc ça devient plus un son chaud, ça coupe un peu le reverb, donc il va y avoir moins d'écho. (Lucas, entretien)

Cette dynamique souligne le fait que les lieux sont constamment en construction et que chaque croisement de trajectoire, même entre des vivants et des non vivants, va affecter les caractéristiques du lieu. Cela va également entraîner une certaine réaction en chaîne, alors que les buskers vont ajuster leur son (consciemment ou inconsciemment) en fonction de la réverbération qui dépend, en partie, du nombre d'objets et de sujets qui s'y trouvent à un moment donné.

Un autre élément est grandement pris en compte de la part des artistes du métro : la distance de certains endroits de busking avec les rames de métro. Bien que certaines des lyres jugées les plus lucratives soient situées à proximité des wagons et rames de métro, certains et certaines buskers les évitent ou n'y vont pas systématiquement dû à différents aspects négatifs qui y sont associés :

Tu veux être loin du métro. Y'a des spots [sic] qui sont les meilleurs en ville niveau cash [sic], comme Guy. C'est un des pires spots [sic] niveau son parce

que t'es juste à côté du métro alors quand il passe, les gens n'entendent rien tu sais. Frontenac c'est comme ça, Papineau, Sauvé, Beaudry, il y en a beaucoup. (Lucas, entretien)

Tous et toutes les buskers qui m'ont parlé des *spots* de busking situés à proximité des rames de métro m'ont souligné s'adapter au bruit retentissant causé par le départ et l'arrivée de ces derniers. Pour certains, il s'agit de jouer plus fort : « Sûrement j'adaptais mon son, mais pas consciemment. À part, par exemple, un métro comme Guy, il fallait jouer plus fort parce que le métro passait, tu sais » (Lucas, entretien).

Pour d'autres, il est littéralement question d'attendre que le métro soit reparti pour pouvoir recommencer à jouer :

I can take 2 extremes examples, one being, I think, it's George Vanier or Laurier metro where the busking spot is like 20 feet from the train. You can see the train passing when you are performing and so you can't really perform when the train is going because no one can hear you unless you are playing an accordion or if you are amplified, like if you are loud. (Contrebassiste, entretien)

Contrebassiste a aussi relevé le fait qu'être constamment à proximité du métro peut avoir une incidence sur l'ouïe des buskers. Ce faisant, certains et certaines décident de ne simplement pas aller faire du busking aux endroits où les rames de métro ou d'autres éléments font trop de bruit : « [...] Guy [station Guy-Concordia] I find very hard because it's so noisy and close to the train. And I don't like that. Laurier, I can't play at all, it's horrible, it's so loud. It's another place like Cremazie. I don't bother with those ones » (Frontenac, entretien).

Le bruit des rames de métro n'est pas uniquement perçu négativement par les buskers. Contrebassiste m'a souligné une tactique qu'il effectue grâce au bruit du métro qui arrive et quitte la station. Il est question d'être à l'affût du bruit du métro qui arrive, dans le but d'y faire coïncider le début d'un morceau. Ainsi, les buskers n'ont pas à jouer sans interruption et cela leur permet de commencer leur

performance un peu avant que les passants et passantes soient visibles, donc déjà à proximité des buskers :

A good station is like, Berri-UQAM the Longueuil tunnel, because it's wide you get tons of people passing through, the acoustics are pretty good, there's not too much noise because you are not anywhere close to a metro but you can still hear it coming. So you like know when the crowd is going to come because you can hear the metro just like a bit [...] (Contrebassiste, entretien)

Contrebassiste et les buskers qui l'accompagnent vont interagir avec le métro d'une manière sortant complètement du cadre interactionnel prévu par la STM, en utilisant le son du métro pour régler la temporalité de sa pratique du busking. Ce faisant, ils seront en mesure de conserver leurs forces et leur motivation, tout en projetant une image proactive et dynamique aux passants et passantes. Pour les buskers, il est important de ne pas commencer à jouer uniquement lorsque les passants et passantes peuvent les voir, car cela pourrait affecter l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes.

Finalement, Rose m'a mentionné avoir construit son circuit de busking en partie autour des lieux où elle et son mari peuvent jouer amplifiés, sans pour autant avoir un volume audio agressant : « It's [le circuit de stations de busking] also based of where our level of amplification is acceptable versus where I feel like, if it's this little... I'm not going to bring my amp in this little Peel Tunnel because it's just rude » (Rose, entretien).

La conception et la construction des stations de métro n'ont pas été faites en fonction des musiciens et musiciennes qui allaient un jour y pratiquer le busking. Cependant, chaque busker est en mesure d'y trouver des avantages et surtout, de se réapproprier certains éléments physiques et sonores du réseau du métro dans l'optique d'améliorer leurs performances, de diminuer la difficulté de cette pratique et d'interagir davantage avec les passants et passantes.

5.3 L'importance du positionnement

Un autre point a été mentionné par tous les participants et toutes les participantes et son importance est non négligeable. Il s'agit du positionnement de la lyre (donc du *spot* de busking) au sein des stations. À savoir, si la lyre (ou les lyres selon les stations) est située dans le tunnel de la station, dans le haut ou le bas des escaliers, près de la sortie, près des rames de métro, à proximité de bancs, à la jonction de différents couloirs, etc. Bien entendu, chacun de ces éléments influence la pratique du busking et donc le choix des *spots* par les buskers.

Un des éléments les plus importants est le temps d'exposition des passants et passantes à la performance de busking. Les buskers cherchent à ce que les passants et passantes les voient et/ou les entendent le plus longtemps possible et surtout, le plus tôt possible. D'après l'expérience des participants et participantes à ma recherche, plusieurs passants et passantes nécessitent un certain temps de réflexion avant d'effectuer un don, c'est pourquoi il est crucial que ces derniers soient en contact avec les buskers le plus longtemps et le plus rapidement possible :

That's probably one of the biggest thing, that they can see you and hear you for long enough to be like : « Oh I know this song, do I have any money on me ? » [...] some people come back, but most people don't come back, it's like only if it's convenient to do so. (Silas, entretien)

That's a good point, I think there is a benefit, an absolute benefit to your sound having a while to travel before someone gets to you. They hear you, they think « oh that's nice », then they see you and they are like « oh O.K. » Yeah that's a really good point I would agree. (Rose, entretien)

À partir de cet objectif, plusieurs positionnements de lieux de busking ont été mentionnés comme étant idéaux, le premier étant les tunnels : « Puis t'as les gens assez proches de toi qui te voient de loin, ils voient un bon 1:30 minutes de ta musique avant d'arriver à toi genre, donc un tunnel c'est bon » (Yohann, entretien).

Tout de même, les tunnels ont plus souvent été mentionnés lorsqu'il était question des endroits avec une bonne acoustique. Les endroits au sommet et au pied d'escaliers et d'escaliers roulants sont aussi recherchés par les buskers parce qu'ils permettent aux passants et passantes de voir et d'entendre les buskers bien avant qu'ils passent devant eux :

The other place I love is Lucien-L'allier. Again you are up tall and there's all the great big escalators. It's just a wonderful sound, it reverberates all the way down the escalator. It makes fiddle with natural amplification, it's gorgeous. And also people get to hear you from a long way up so you make more money because they have longer to listen to you. (Frontenac, entretien)

Silas le mentionne également dans sa carte. Il souligne les stations lui offrant une « good visibility » et les contraste avec les stations où ce n'est pas le cas, telle Square Victoria (voir Figure 4.6).

S'il y a des espaces plus larges au sommet ou au pied d'escalier, c'est pour permettre aux gens de transiter sans qu'il y ait de ralentissement ou de bouchons. Les buskers se sont réapproprié ces larges espaces pour permettre à leurs performances musicales d'être vues et entendues plus longtemps. De plus, Contrebassiste m'a mentionné que les escaliers jouent plus ou moins le même rôle que le son du métro qui arrive à une station. Un lieu de busking situé à proximité d'escaliers va permettre aux buskers de voir arriver les passants et passantes en avance et donc leur signaler le bon moment pour commencer une chanson : « So you have like, it's a very long escalator so you know well in advance when you should start playing your songs so you are never, like, playing to nobody » (Contrebassiste, entretien).

Également, en regard au positionnement des *spots*, il est important pour les buskers que leurs lieux de busking soient en amont des différents corridors de sorties, pour

faire en sorte que toutes les personnes qui quittent les wagons de métro passent devant (mais pas trop près) des buskers :

A big difference is if like, so if you know Peel station [...] they got different four exits right ? That makes a big difference because one of them is the busking one so you only get one quarter of the Peel station population. So I would say that this is a huge one whereas in Villa Maria this is just the one exit so everybody goes through there. So that's another reason why this is ideal so it's just like where they're going to go. (Silas, entretien)

Après ça t'as des stations comme Jean-Talon en haut qui ne sont pas bonnes non plus parce que, le spot [sic] à busking est situé exactement à un endroit où les gens vont vraiment juste passer, tu sais. Puis en plus à Jean-Talon c'est fait d'une façon que les gens courent vraiment d'un métro à l'autre parce qu'ils sont vraiment comme tighement [sic] coordonnés, donc les gens courent courent courent puis entendent pas grand-chose. (Yohann, entretien)

Dans la même veine, pour certains et certaines buskers, les emplacements qui sont situés proche des rames de métro sont tout de même des bons endroits, car les passants et passantes doivent passer devant les buskers :

And then there's like the stations [...] like Guy Concordia, where it's like, you are still pretty close to the train, but there's also not too close so you can still perform and hear yourself and there's a lot of traffic. A lot of students, a lot of teachers, a lot of people shopping that kind of thing. (Contrebassiste, entretien)

D'ordre général, les buskers apprécient les lieux de busking où il y a un fort volume de passants et passantes. Bien que cet élément ne soit pas directement lié à l'espace physique, les témoignages des buskers m'ont permis de souligner que, par moments, ce haut volume est en partie causé par les configurations physiques du réseau de métro de Montréal.

Un autre élément s'inscrivant dans l'importance du positionnement des lyres au sein des stations est celui de la présence de bancs à proximité des lyres. Pour Rose, la présence de bancs publics va inciter certaines personnes à s'arrêter pour apprécier la performance (Rose, entretien). Ainsi, les buskers prennent en considération une foule

de critères en lien avec l'espace physique de busking dans le but de créer des interactions avec les passants. L'important est d'offrir une performance de qualité, la plus longue possible, et qui va plaire aussi bien aux buskers qu'aux autres sujets empruntant le réseau de métro montréalais.

5.4 Qui ne risque rien n'a rien

Contourner les règlements de la STM, pour faciliter l'accès aux lieux de busking ou pour en créer de nouveaux est également une tactique mise de l'avant par certains et certaines. Yamato m'a mentionné (voir Figure 4.1) préconiser certaines stations, car il les a identifiées comme des endroits où il est relativement facile de sauter les tourniquets et donc d'entrer dans le réseau de métro de Montréal sans payer :

Tu t'en vas à Berri-UQAM pour jouer, tu y vas en vélo, mettons. [...] Bien là c'est quoi, tu vas aller payer 3,50 pour aller en bas et sortir et après ça aller à ton autre spot [sic] et payer un autre 3,50 ? [...] On dirait que j'aimerais ça que le métro soit gratuit donc je ne le paye pas. Sauf quand j'ai peur de me faire pogner [sic]. (Yamato, entretien)

La « story-so-far » de Yamato va influencer ses déplacements et donc, les autres trajectoires qu'il va croiser lors de ses sessions de busking. Il s'agit également d'une tactique lui permettant de maximiser les revenus de sa pratique. Cette pratique repose aussi sur sa confiance à avoir des non-interactions avec les agents et agentes de la STM. Dès qu'il ressent un risque de voir sa trajectoire croiser celle d'un agent ou d'une agente, il va payer son passage dans le métro. De son côté, Frontenac va rarement à la station Montmorency, car elle doit payer un billet différent pour retourner sur l'île de Montréal (voir Figure 5.1).

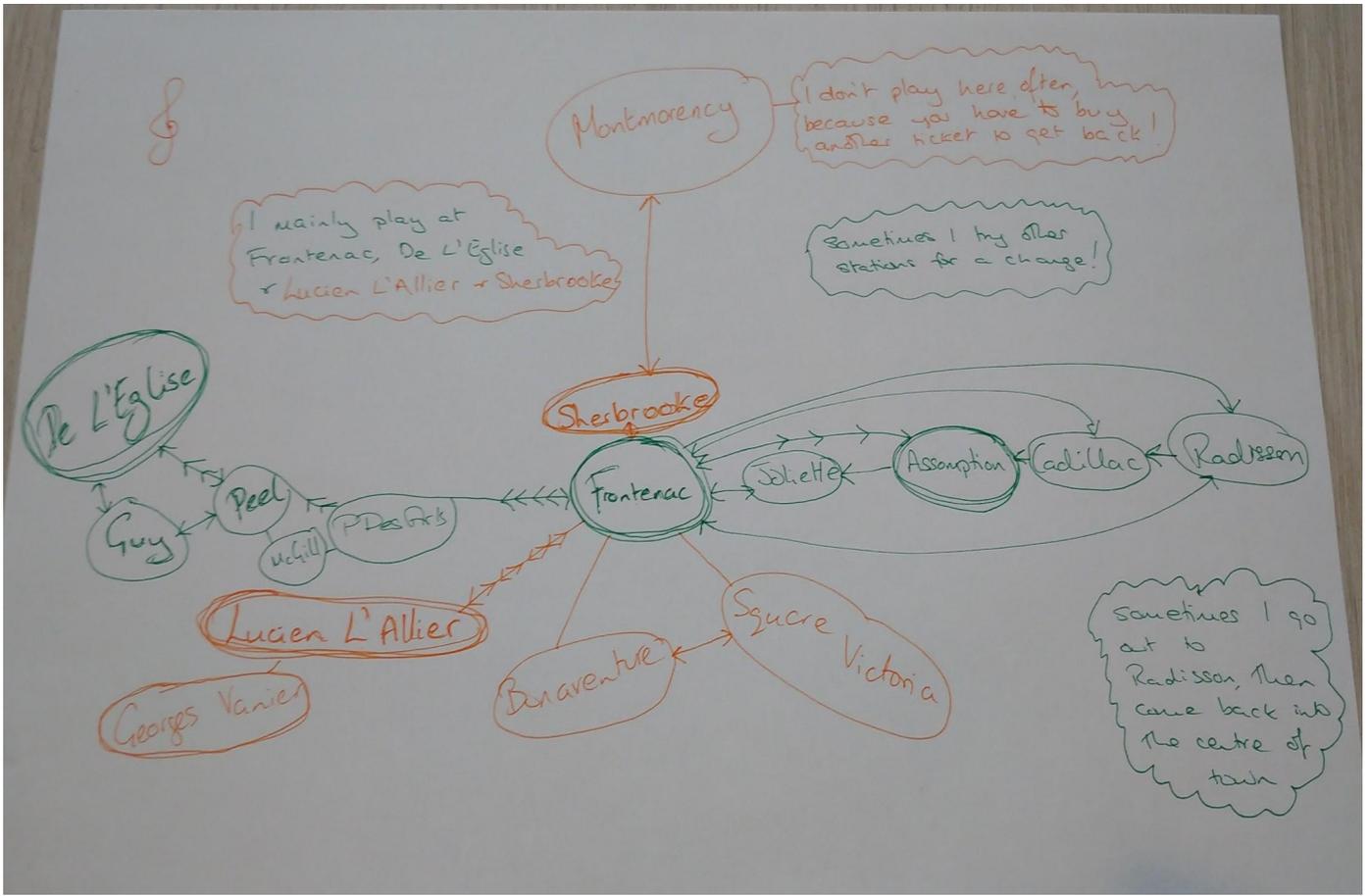


Figure 5.1 Carte de Frontenac

Dans la même veine, Contrebassiste m'a mentionné aller faire du busking dans des lieux qui n'ont pas de lyre, qui ne sont pas prévus à cet effet :

[...] Unless we were like in a spot that didn't have a harp. Which is like, definitely we did it like a couple times. Sometimes you could get away with a full day, sometimes it's like 20 minutes and you are shut down. (Contrebassiste, entretien)

Il sort du cadre institutionnel en jouant de la musique dans des endroits où la pratique est interdite, car il considère ces endroits bons pour le busking. D'ailleurs, bien qu'il soit le seul à m'avoir mentionné faire du busking à de tels endroits sans lyre, plusieurs autres buskers m'ont dit qu'ils aimeraient qu'il y ait plus de *spots* dédiés et qu'ils en ont remarqué plusieurs qui seraient parfaits pour cela :

It sucks [sic] that some places you can't busk that would be so nice to busk. I was really surprised that there was none at Lionel Groulx or like Atwater. (Silas, entretien)

Parce qu'il y a des métros qui seraient fantastiques pour le busking, mais y'a pas d'emplacements de busking [...] (Lucas, entretien)

Yeah, but there's no lyre there [station Préfontaine]. There's a few I'd like if there's a lyre, at Préfontaine and Place Saint-Henri. I'd love to play at the top of the stairs at Place Saint-Henri. (Frontenac, entretien)

Dans l'optique de pouvoir jouer dans des endroits où le busking est proscrit, Contrebassiste va interagir avec les personnes responsables. Bien que l'exemple qu'il m'a donné ne s'inscrit pas au sein du réseau de métro de Montréal, il s'agit du même milieu, soit le réseau souterrain de Montréal :

There's like a good reverb but not too much, sometimes you get like a spot, it's not in the metro but it's inside, in Place Bonaventure, just outside the metro network. We speak with the building management and like they allow musicians like once a week or once a month, like that spot it's great because people like, it's one of the most lucrative spots for us [...] (Contrebassiste, entretien)

Ainsi, Contrebassiste va mettre en place une tactique cherchant à trouver un terrain d'entente, à l'amiable, avec les personnes responsables des lieux qu'il trouve

appropriés pour faire du busking. Il va donc créer de nouveaux lieux de busking au sein du réseau de métro et du réseau souterrain montréalais, en misant sur les rapports qu'il entretient avec les responsables ou en misant sur sa capacité à ne pas se faire arrêter.

L'espace physique du réseau de métro, ainsi que tous les éléments non vivants se trouvant à l'intérieur vont influencer et vont être influencés par les buskers et la pratique du busking. En lien avec l'architecture des endroits de busking, la taille de l'espace physique va faire en sorte que certaines stations sont préférées à d'autres. Ce faisant, le positionnement des lyres au sein des stations est très important. Les buskers vont rechercher des endroits où les conditions sont optimales pour leur performance. Ce sont des lieux qui sont également construits autour de l'adaptation des buskers à l'espace physique : notamment, les buskers vont changer leur son en fonction des propriétés acoustiques de leurs *spots*. En cherchant à maximiser les dons, certains et certaines buskers vont même jusqu'à pratiquer certains lieux alors que le busking y est interdit. Toutes ces différentes tactiques transforment l'espace, que se soit en modifiant l'espace physique ou en adaptant la pratique du busking en fonction de l'espace physique et des éléments non vivants qui s'y trouvent. Le non vivant, aussi bien que le vivant, est amené à sortir du cadre interactif prescrit par la STM et chaque station de métro, chaque *spot* de busking, devient une collection unique de ces croisements de trajectoires.

CHAPITRE 6. PLUS GRAND QUE LA SOMME DE SES PARTIES

L'espace et les lieux, étant en constante construction, vont avoir une incidence sur la spatialité des autres lieux. Effectivement, le positionnement d'un lieu par rapport à un autre va se modifier, au rythme de la transformation de l'un et de l'autre. Cette hétérogénéité dynamique et simultanée fait en sorte que des éléments et croisements de trajectoires qui se trouvent à l'extérieur d'un lieu vont avoir une influence sur les caractéristiques de ce dernier. Ils vont être constitutifs de ce lieu.

Les lieux sont des articulations d'une certaine collection de « stories-so-far » au sein de l'équilibre des pouvoirs de l'espace. Ils se trouvent influencés par les grandes trajectoires qui traversent les espaces :

If space is rather a simultaneity of stories-so-far, then places are collections of those stories, articulations within the wider power-geometries of space. Their character will be a product of these intersections within that wider setting, and of what is made of them. (Massey, 2005, p. 130)

Dans la même veine, notre identité est constamment négociée et produite en fonction de l'ensemble des croisements de trajectoires qui composent le lieu au sein duquel on se trouve. Dans ce cas-ci, c'est le lieu qui forme ce « wider setting ». Ce travail de négociation du « ici » et « maintenant » se fait à partir des croisements de trajectoires qui s'effectuent au sein du lieu, mais également en fonction d'éléments (vivants et non vivants) provenant d'autres lieux. Un événement majeur se déroulant dans une autre ville, en étant médiatisé à l'échelle mondiale, va avoir une influence sur notre identité, notre « story-so-far ». En quelque sorte, la tenue de cet événement et le fait que nous en prenons conscience nous « forcent » à prendre position, à y réfléchir :

Place, in other words does - as many argue - change us, not through some visceral belonging (some barely changing rootedness, as so many would have it) but through the *practising* of place, the negotiation of intersecting trajectories; place as an arena where negotiation is forced upon us. (Massey, 2005, p. 154)

Ainsi, les lieux, tout comme notre identité, sont influencés et constitués, en partie, autour de croisements de trajectoires, qui sont extérieurs à ces derniers. Dans le cas du busking au sein du réseau de métro de Montréal, plusieurs paramètres et éléments autres vont être pris en compte par les buskers en ce qui a trait à leur pratique du busking. La température et la proximité du domicile des buskers par rapport à une station de métro sont, notamment, des éléments non vivants extérieurs qui influencent la pratique du busking. Les buskers sont des musiciens et musiciennes, des artistes. Ils sont sensibles aux événements musicaux, artistiques et culturels qui se déroulent dans leur environnement de vie et de travail. Plusieurs participants et participantes m'ont mentionné transformer leur pratique de busking en fonction d'événements culturels ayant lieu hors du métro.

Cette adaptation, cette modification de leur trajectoire de busking par rapport à des éléments extérieurs au réseau de métro est importante et intéressante à analyser, car elle permet de mieux comprendre la relation entre un lieu (*place*) et le croisement de trajectoires extérieurs à ce lieu. Il s'agit de comprendre leur incidence sur la pratique du busking à l'intérieur du réseau de métro de Montréal et, par le fait même, mieux comprendre la nature de l'espace du réseau de métro et de ses lieux de busking.

6.1 L'espace au-delà des lieux

Afin de déterminer quels sont les meilleurs lieux de busking, certains et certaines buskers vont prendre en considération des espaces physiques qui ne font pas partie du réseau souterrain. Cet aspect est très important pour leur choix de stations et de *spots*.

Notamment, pour Rose, il est important que les différentes stations où elle pratique avec son mari aient des toilettes accessibles à proximité :

One thing we memorize is definitely like, places you can go pee and when you should go. So like that's one thing that is tricky sometimes, is like, you've been out for a long time, you drink water to keep your voice healthy, you kind of memorize where you should go. You are trying to get to your spot on time as well. (Rose, entretien)

Que ce soit en préconisant les stations où il est facile d'accéder à une toilette, en allant à la recherche de toilettes accessibles dans les autres bons lieux de busking, en adaptant son rapport au temps de busking en fonction des toilettes ou en mémorisant les chemins pour s'y rendre, ces lieux physiques extérieurs à l'espace de busking ont une incidence sur sa « story-so-far » ainsi que sur sa trajectoire. À leur manière et dans des contextes précis, les lieux extérieurs à l'espace physique du réseau de métro font partie de ce réseau en tant qu'espace (*space*).

Un autre type d'endroit important pour les buskers est leur domicile. Alors que tous et toutes les buskers m'ont mentionné aller faire du busking dans des stations éloignées de leur domicile, plusieurs ont souligné préférer celles à proximité de leur domicile :

Yeah, I really like it [station Frontenac]. It's close to where I live. I have to be a bit careful actually because otherwise I would be playing there all the time. I have to make myself, make the effort not to just go there. (Frontenac, entretien)

I live right by Place des Arts. It's been really cool, so I mean, I've never, like, Ottawa is not big, so it's cool to live downtown, it's cool to be so central, it's good for busking obviously, I'm like right by a metro station so it's... Yeah it's a lot of perks for sure. (Silas, entretien)

Considérant qu'il faille réserver les endroits de busking très tôt le matin, vivre à proximité d'une station où il est possible de busker est non-négligeable pour les personnes rencontrées.

Il est également intéressant d'observer la situation de Yohann. Il m'a mentionné ne pas avoir d'endroits extérieurs au réseau de métro, qui sont significatifs pour sa pratique du busking dans le métro. Cela se répercute sur sa manière de cartographier sa routine de busking (voir Figure 6.1). Effectivement, il a fait le choix de tracer uniquement la carte des lignes du métro pour illustrer sa pratique de busking dans le réseau de métro montréalais, reprenant ainsi la carte du métro diffusée par la STM.

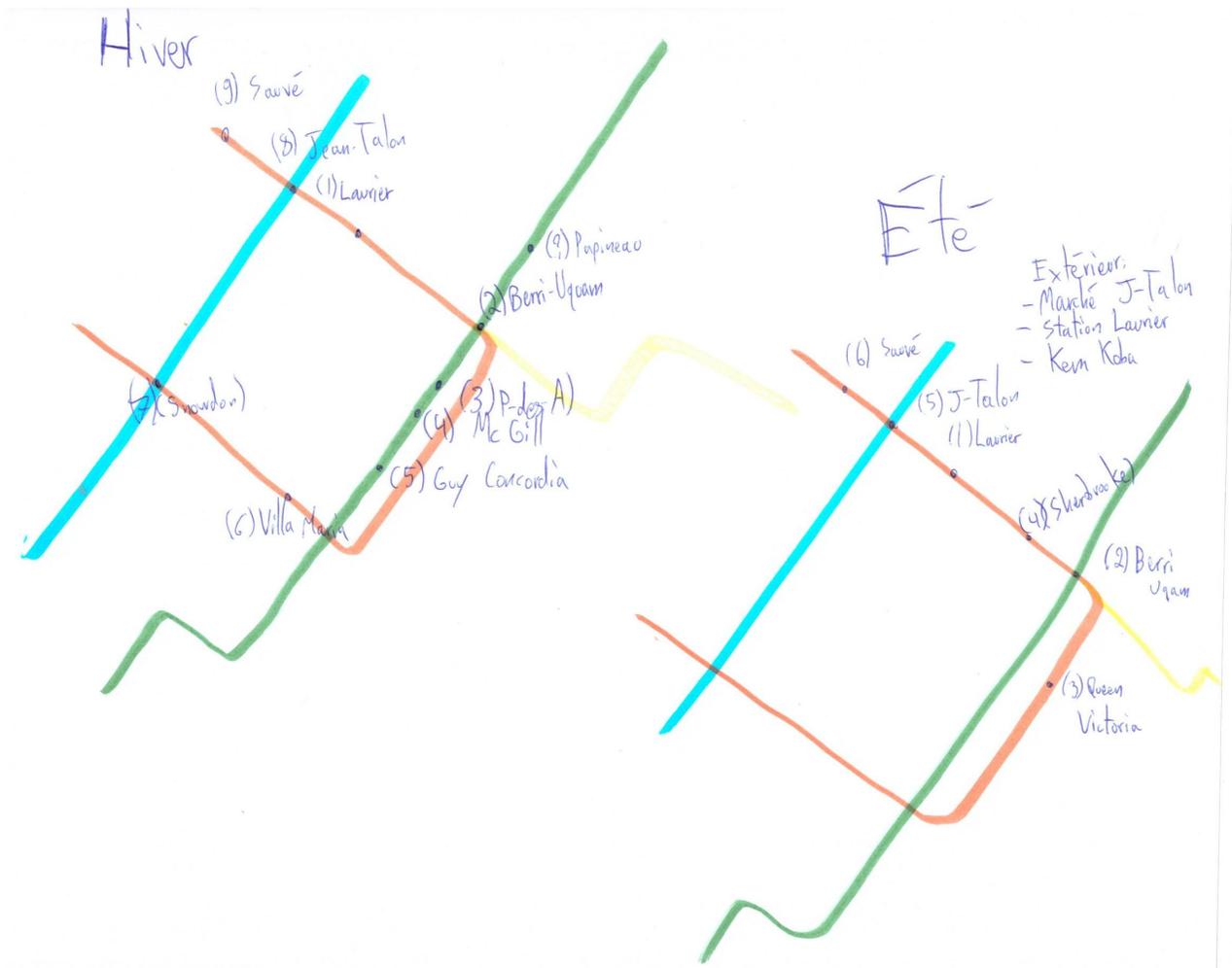


Figure 6.1. Carte de Yohann

6.2 Par temps gris, par temps sec

La température et des conditions météorologiques sont un autre élément non vivant et « extérieur » au réseau de métro qui importe pour les buskers. Le froid est le premier élément mentionné par Yamato sur sa carte (voir Figure 4.1). Au cours de l'hiver, les artistes pratiquant le busking à temps plein vont impérativement focaliser leurs efforts sur la réservation de *spots* chauds :

Tu sais, en gros, c'est sûr que si t'es pour jouer toute la journée, ça te tente pas d'aller jouer à une place où il fait trop froid. Tant qu'à me lever pour réserver, je vais pogner [sic] des spots [sic] que, qui sont chaud tu sais. Puis, que je sais que ça peut valoir la peine. (Yamato, entretien)

When it's too cold or too hot, obviously that's a problem. So that limits me in the choice of where I'll play. In the winter time obviously I will find slots, places that are indoor. So Frontenac is really nice in the winter because you are kind of inside. So other places like Cadillac, but it's above ground and it's freezing cold. De l'Église is too cold. (Frontenac, entretien)

Aussi, certaines stations sont jugées trop froides, non pas parce que les lyres sont situées au niveau de la rue (donc des portes qui donnent sur l'extérieur), mais dû au croisement d'autres trajectoires au sein de ces stations. Par exemple, Lucas m'expliquait que la station Square Victoria, où la lyre est située dans un tunnel très achalandé, est trop froide en hiver dû aux pratiques des personnes sans-abri :

L'autre aspect c'est l'hiver, c'est le froid. Y'a des stations comme Square [Victoria], une des meilleures stations en ville. Le problème c'est qu'il y a des itinérants qui gardent la porte ouverte, parce qu'ils quêtent de l'argent. Ça veut dire que la porte est ouverte à la journée longue, il fait vraiment frette [sic] et c'est quasiment pas jouable l'hiver, tu sais. (Lucas, entretien)

Ainsi, le haut volume de passants et passantes dans certaines stations n'influence pas uniquement la trajectoire des buskers. Effectivement, les personnes sans-abri, de par leur volonté d'amasser de l'argent par des contributions volontaires, vont également cibler les stations où il y a un maximum d'achalandage. Ils vont alors, indirectement,

avoir un impact important sur la trajectoire des buskers. Par contre, le froid n'est pas uniquement un facteur négatif pour la pratique du busking de certaines personnes. Yamato m'a expliqué que les stations froides en hiver sont bien connues des buskers expérimentés, dont son colocataire. De ce fait, son colocataire sait que ces *spots* de busking risquent d'être moins contingentés, quoique tout autant achalandés par les passants et passantes. Ainsi, lorsqu'il peine à trouver un lieu de busking non réservé aux heures qu'il désire, il va se tourner vers ces stations « froides » :

Mais ce spot-là [sic] [la lyre en bas des escaliers à la sortie Berri/Sainte-Catherine] est quand même vraiment froid l'hiver, puis que si mettons tu t'es levé trop tard pour réserver des spots [sic], tu vas aller jouer là puis y'a jamais personne. Bien moi, mon coloc faisait ça avant, moi ça me tentait pas d'aller jouer là, mais ça peut être cool [sic] des fois. Le spot [sic] d'en bas à Berri est vraiment plus difficile à pogner [sic], le monde veut plus l'avoir. Plus contingenté, plus de monde qui passe, il fait chaud, ça sonne bien. (Yamato, entretien)

Cette tactique va amener des buskers à pratiquer des lieux souvent absents de buskers en hiver. Dans la même veine, plusieurs des buskers interviewés pratiquent à l'extérieur, dans les rues de Montréal, pendant la période estivale. Plusieurs d'entre eux préfèrent être à l'extérieur que dans le réseau du métro : « I definitely feel that outside it feels a little bit more lively. You are in the sun and the fresh air, you want to move a little bit more. It tends to be a lot more space » (Contrebassiste, entretien).

Cela s'observe également au sein de la carte de Contrebassiste, qui s'est servi des rues (et non des lignes de métro) pour bâtir la carte de son circuit de busking (voir Figure 6.2). Ce faisant, les buskers qui préfèrent pratiquer le busking à l'extérieur en été vont se tourner vers le réseau de métro lorsque les conditions météorologiques ne sont pas propices : « I still go in the metro in the summer when it's like, if it's going to rain really hard all week or if it's really windy or cold or something because it's very hard to busk when it's really windy or whatever » (Rose, entretien).

Il est important de mentionner aussi que plusieurs buskers décident d'aller jouer à l'extérieur, car les conditions météorologiques sont meilleures que dans le métro. Yohann m'a souligné avoir commencé le busking dans le réseau de métro, mais une fois habitué, il a choisi d'aller à l'extérieur, dû à l'environnement étouffant du métro :

Au début c'était dans le métro. Puis encore une fois, j'ai dû busker au moins en juillet je dirais dans le métro, puis encore là j'étais encore frileux [sic] de busker dehors, parce que je ne savais pas comment ça marchait. Comme je l'étais avant pour busker tout simplement. Puis là, un moment donné, je commençais à être un peu déprimé de devoir aller dans le métro quand il faisait super beau. [...] J'ai essayé, ça a marché à peu près aussi bien que dans le métro. Puis là, ça a pris comme un niveau 2 de plaisir parce que comme j'allais busker [sic] à Jean-Talon et il faisait beau. (Yohann, entretien)

D'un autre côté, le beau temps va aussi influencer le choix de lieux de busking à l'intérieur du réseau de métro. Frontenac m'a souligné aller aux stations Charlevoix et De L'Église lorsqu'il fait beau, tant parce que c'est agréable d'y jouer, que parce que le beau temps attire les gens à emprunter ces stations :

So De L'Église I love it when the weather is nice and it's better during the weekend, when people are going out on Saturdays and Sundays to go shopping. And Charlevoix is nice as well, I'll quite often do De l'Église and Charlevoix as a pair. So I have those kinds of pairs that end up the ones that are nearby, it saves some time. (Frontenac, entretien)

Tel que mentionné par Doreen Massey, la multiplicité et l'espace sont co-constitutifs. L'espace de busking du réseau de métro de Montréal est en partie construit autour de la multiplicité d'espaces physiques et d'éléments non vivants qui se trouvent à l'extérieur et à l'intérieur de cet espace. Cependant, il n'y a pas que le non-vivant se trouvant à l'extérieur du réseau de métro qui a une influence sur la pratique du busking à l'intérieur du réseau. Effectivement, il est également important d'analyser et de comprendre l'importance des croisements de trajectoires de sujets, s'effectuant à l'extérieur du réseau de métro, sur la pratique du busking et sur l'espace du réseau de métro montréalais.

6.3 Jouer pour une occasion

Pour plusieurs des buskers qui ont participé à ma recherche, la temporalité, les espaces physiques et les performances de busking vont être considérablement influencés par les événements qui se déroulent en dehors du réseau de métro de Montréal. Un des exemples les plus mentionnés est la période des Fêtes. Plusieurs buskers vont adapter leur répertoire, les éléments visuels qu'ils mettent en scène, leurs endroits de busking et leur rythme de busking en lien avec la période de Noël :

Winter time is obviously [dans le métro], short of the exceptionally warm days, like when it was 25 degrees the day before Christmas, like 2 years ago, we were definitely outside that day. Because especially then, it's like a beautiful warm day and everyone is out shopping for Christmas. So a lot of my busking was targeted around events or holidays. (Contrebassiste, entretien)

[...] in Christmas time, you know, I'll put some lights on my bow and things like that. (Frontenac, entretien)

In Christmas, I'll play Christmas music. So it [son répertoire] kind of depends. (Silas, entretien)

[...] oui y'a des temps morts tu sais. Après Noël, c'est mort. À Noël c'est bon, après c'est mort. Au jour de l'an c'est bon [...] (Yamato, entretien)

Ici, chaque busker présente une manière d'adapter sa pratique du busking en fonction des fêtes de Noël et du jour de l'An. Contrebassiste souligne qu'il adapte son emplacement de busking en fonction de Noël, mais également en fonction de la température, qui sont deux éléments extérieurs aux lieux de busking du réseau de métro de Montréal. De plus, Contrebassiste m'a mentionné faire du busking presque exclusivement le matin : « It was almost exclusively in the morning but sometimes ... » (Contrebassiste, entretien). Il adapte ainsi l'aspect temporel de sa routine de busking en fonction du fait que beaucoup de personnes vont aller faire des achats lors de la période précédant Noël, en pratiquant le busking aux heures d'ouverture des commerces. Frontenac, pour sa part, souligne qu'elle va modifier les accessoires

qu'elle met en scène lors de ses performances de busking, en fonction du temps des Fêtes. En effet, c'est uniquement durant cette période qu'elle va ajouter des lumières à son archet. De son côté, Silas va adapter son répertoire de chansons en vue de Noël, entre autres. Il va encore mettre en place la tactique d'adapter son répertoire, mais cette fois-ci en fonction d'un événement. Finalement, Yamato va modifier le rythme de ses sorties de busking. Effectivement, il va intensifier sa pratique de busking lors de la « frénésie » précédant Noël pour ensuite diminuer cette intensité une fois le jour de l'An passé, car il considère cette période comme « morte ». De plus, Lucas m'a expliqué que certaines stations de métro, normalement jugées peu achalandées, peuvent devenir d'excellents *spots* de busking durant la période de Noël :

[...] y'a des petits spots cachés, secrets, comme le métro Radisson, par exemple, y'a un centre d'achats juste là [...] Place Versailles, donc pendant la période des Fêtes, c'est un vraiment bon spot. [...] C'est un métro reculé du centre-ville, mais... C'est plus des affaires [sic] externes du métro qui vont affecter ça [...]
(Lucas, entretien)

Dans ses propres mots, Lucas souligne la dynamique qui amène certains et certaines buskers à modifier leur pratique de busking de bien des façons, en fonction d'événements comme Noël. La trajectoire des buskers se trouve affectée par des croisements de trajectoires qui s'effectuent en dehors des lieux où ils pratiquent le busking dans le réseau de métro de Montréal. Les buskers vont appliquer cette tactique en fonction d'autres événements extérieurs au réseau de métro. Frontenac, lors de son entretien, a mentionné trois autres contextes :

So De L'Église [...] it's better during the weekend, when people are going out on Saturdays and Sundays to go shopping. (Frontenac, entretien)

I'll sometimes go busking when I'm on my way to a gig, on the way to a session. Playing on the way back from being needed somewhere else. (Frontenac, entretien)

[...] at one point I was working part time at Concordia and then I busked at Guy [Concordia] on my way home. (Frontenac, entretien)

Que ce soit en fonction des gens qui vont faire du magasinage à Verdun la fin de semaine, en fonction de ses spectacles ou de ses autres emplois, Frontenac va, entre autres, adapter ses lieux physiques de busking et, par le fait même, sa trajectoire. Ainsi, dans certains cas, le métro n'est pas uniquement une destination, mais également un espace de transition pour les buskers.

Un autre événement extérieur au réseau de métro montréalais a été mentionné par plusieurs des buskers participants. Il s'agit des événements qui ont lieu au Centre Bell, principalement les parties de hockey, à proximité des stations Bonaventure et Lucien-L'Allier. Pour plusieurs buskers, le haut volume de personne transitant par le métro pour se rendre et pour revenir du Centre Bell lors des événements qui s'y déroulent représente une bonne occasion pour faire du busking :

[...] so Lucien-L'Allier is really good in the evening, especially if there is something happening in the Bell Center. (Frontenac, entretien)

Depending on the spot, like there is a Canadiens game, we try to get Lucien-L'Allier at 7:30 or 5:30 to 7:30, so you get everybody going to the game, or Bonaventure as well and then like you try to get the hall after the game. (Contrebassiste, entretien)

Certains et certaines buskers vont profiter des parties de hockey et des autres événements ayant lieu au Centre Bell pour modifier leur pratique de busking en fonction des caractéristiques spatio-temporelles de ces événements. Cette dynamique s'approche d'un élément des tactiques telles que définies par Michel de Certeau. Le sociologue français mentionne que la tactique « fait du coup par coup », qu'elle « profite des “occasions” et en dépend » (Certeau, 1990, p. 61). En modifiant l'aspect visuel ou auditif de leur performance et en changeant d'espaces physiques ou de plages horaires en fonction d'événements se déroulant ailleurs que dans l'espace du réseau de métro de Montréal, les buskers misent sur les différentes « occasions » qui se présentent à eux. Ce faisant, les buskers jouent, en quelque sorte, pour ces occasions. Dans une telle situation, la stratégie de la STM cherche à ce que les

mouvements des usagers et usagères soient les plus fluides possible, sans arrêt ni rassemblement. Les buskers, dans la même situation, cherchent à interagir avec les passants et passantes, que ce soit à travers un sourire, un don, une conversation entre deux chansons ou un souvenir qui refait surface en écoutant la musique jouée. L'objectif des buskers n'est pas d'aller à l'encontre de la stratégie de la STM. Aucun et aucune busker interviewée a mentionné avoir de l'animosité envers l'organisme. Toutefois, les buskers cherchent à interagir avec les passants et passantes arrivant ou quittant un événement et ainsi, les faire « sortir » des limites interactives imposées par la stratégie de circulation de la STM.

6.4 Jouer pour un public

Par contre, ce n'est pas la seule tactique gravitant autour des événements extérieurs des lieux de busking du réseau de métro. Rose, notamment, tente habituellement de savoir d'avance si l'équipe de hockey de Montréal, les Canadiens, a gagné la partie ou non, pour ensuite adapter le répertoire joué en conséquence. Dans la même veine, elle va préconiser des lieux où les passants et passantes semblent aimer sa musique :

[...] like if we are going to play at the hockey game or like after a Place des Arts show, I will think about like what people want to hear associated with what they've seen or maybe what they are feeling. The hope is always that of course the Canadiens didn't lose the hockey game. So I'm always trying to figure that out and then play something appropriate. But usually people are kind of happy and drunk after the game so we just play very upbeat music. [...] we kind of go places where we think people are going to like us. [...] Because there are places it doesn't seem like people like us. (Rose, entretien)

Ainsi, certains et certaines buskers vont pratiquer à des heures particulières et dans des endroits particuliers, car ils savent ou se doutent que plusieurs des usagers et usagères du métro (à cet endroit, à cette heure) seront plus enclins à apprécier leur

performance. Dans bien des cas, ils réorganisent leur pratique du busking en fonction du public d'événements ponctuels :

So a lot of my busking was targeted around events or holidays. So like not by the seasons, but by what was happening around in the city, like setting out outside of Jazz Fest, or in the metro like setting up at the spot at PDA [Place des Arts], we find like shows that would be maybe interesting for people that come out of and hear us playing afterwards. So we would like try to get those ones. It made it more interesting for busking because generally the crowds are more appreciative and it usually paid a little more better [...] (Contrebassiste, entretien)

I've been really looking forward to play on Saint Patrick's day. It's a good one for me, because I play Irish folk tunes. (Frontenac, entretien)

Dans ce contexte, il ne s'agit plus de la tactique d'ajuster et modifier sa performance en fonction d'un événement, mais plutôt en fonction du public d'un événement, un public cible. Comme Contrebassiste le souligne dans l'extrait ci-dessus, lui et son groupe vont aller faire du busking à la lyre de la station Place-des-Arts aux heures coïncidant avec la fin d'un spectacle qui réunit un public qu'il croit enclin à aimer leur musique. Il en va de même avec le Festival international de Jazz de Montréal. Bien que cet exemple ait lieu en dehors de l'espace du réseau de métro, Contrebassiste et ses collègues vont cibler des lieux de busking à proximité, car il attire un public amateur de jazz, genre musical qui est joué lors des performances de busking de Contrebassiste. Abondant dans la même direction, Frontenac explique aimer faire du busking lors de la Saint Patrick, car elle joue des chansons traditionnelles irlandaises, répertoire apprécié par les gens célébrant cette fête. Contrebassiste m'a expliqué mettre en oeuvre cette tactique, car il est plus agréable de faire du busking quand les passants et passants aiment la musique jouée. De plus, selon lui, les gens vont faire plus de donations quand ils aiment la musique interprétée :

[...] none of us want to play for nobody, and we all prefer when people enjoy what we are doing, mostly because, it can sound a bit shallow, mostly because they would pay better. When you target your audience knowing they are going

to love your music there's a better chance that they are going to drop some money. (Contrebassiste, entretien)

Cette tactique s'effectue avec un objectif double : celui de maximiser les dons du public et rendre plus agréable la pratique du busking. À sa façon, Rose use également de cette tactique : « And usually good vibes at Bonaventure, that's where the hockey games are, there's a lot of working professionals too, and I like to think that they need a little bit of music in their corporate life » (Rose, entretien).

La manière de Rose de mettre en pratique cette tactique est particulièrement intéressante, car elle « cible » le public d'événements qui sont ponctuels, extraordinaires, et d'autres qui sont réguliers, quotidiens. Il en va de même pour les travailleurs et travailleuses, à l'aller et au retour de leur bureau. Ici, il s'agit de concevoir les travailleurs et travailleuses comme le « public » de l'événement « banal », propre, d'aller travailler à son bureau. Selon Rose, ce besoin d'avoir un peu de musique dans leur vie corporative fait de ces personnes un public à cibler.

Ici, les buskers n'adaptent pas leur performance en fonction des passants et passantes, sujets anonymes qui transitent par le réseau de métro pour diverses raisons. Leur pratique du busking est modifiée en fonction de caractéristiques précises, partagées par un grand nombre de personnes qui vont utiliser le métro à une certaine heure, à un endroit précis. Les tactiques présentées par les buskers au sein de ce chapitre n'ont pas comme objectif d'adapter le mieux possible leur pratique du busking à un grand public « anonyme ». Au contraire, les buskers renégocient les conditions de leur pratique en fonction des caractéristiques d'un public et/ou d'un événement précis. À ce stade-ci, les buskers ne jouent plus pour « personne ». Ils ne cherchent pas à plaire à tous, mais s'adressent plutôt à un public précis.

Certains et certaines buskers, en modifiant leur pratique en fonction d'événement et de publics extérieurs au réseau de métro, vont aussi modifier l'espace du réseau de métro et ses différents lieux de busking. L'espace sonore de ces lieux est modifié, car négocié en fonction des caractéristiques des événements et/ou des personnes qui y participent. La temporalité de ces lieux est aussi modifiée par l'existence d'événements extérieurs. Un plus haut volume de sujets va occuper l'espace du métro montréalais, aussi bien des buskers que des usagers. Ainsi, certains croisements de trajectoires s'effectuant à l'extérieur du réseau de métro vont avoir un impact sur ce dernier, vont l'amener à se redéfinir, en partie en fonction de ces événements. Cela se répercute dans la pratique du busking, mais plus généralement sur tout l'espace du réseau.

CHAPITRE 7. CONCLUSION

Silas, Yohann, Lucas, Contrebassiste, Yamato, Frontenac et Rose. Il semble y avoir autant de points de vue différents sur la manière de « pratiquer » l'espace qu'est le réseau de métro de Montréal que de participants et participantes à ma recherche. Chaque artiste habite le métro montréalais à sa manière et transforme l'identité du lieu où il se trouve, à chaque session de busking. L'ensemble des témoignages des buskers, couplé à la cartographie de leur circuit de busking, souligne la présence et l'existence de lieux (*places*) au sein du réseau de métro. À travers leurs manières de pratiquer le busking, les buskers marquent l'espace (*space*) pour faire de l'endroit où ils performant un agencement unique de « stories-so-far », une *place*, un lieu.

Doreen Massey souligne qu'arriver dans un lieu signifie arriver dans une toile de trajectoires et y établir certains liens, pour déterminer une manière cohérente de se sentir « ici » et « maintenant » (Massey, 2005, p. 119). Ce faisant, chaque personne à sa manière unique d'établir des liens, en fonction de sa « story-so-far », et de faire du métro un lieu. Ainsi, deux personnes arrivant simultanément au même endroit ne croiseront pas les mêmes trajectoires dans leur action de « faire sens » du lieu :

[...] j'ai quand même la perspective d'un musicien donc je vais m'arrêter voir des musiciens que je trouve intéressants ce qu'ils jouent, tu sais. Mais si je suis monsieur madame tout le monde [sic], qui analyse pas autant la musique, je pense que le visuel est pas mal un gros accrocheur. Pour moi, le visuel, le show [sic], c'est intéressant, c'est vraiment cool [sic] à voir. Y'a du monde qui sont vraiment bons et qui ont du charisme. Mais aussi voir du monde techniquement super bon, je vais m'arrêter et écouter. (Yamato, entretien)

Il en va de même pour les passants, passantes, les agents, agentes, employés et employées de la STM, les autres buskers et tous les éléments non vivants qui croisent

leur trajectoire avec celles qui constituent le lieu, au moment présent. Tous ces acteurs et toutes ces actrices se lient aux trajectoires qui font sens avec leur propre « story-so-far », leur propre identité, de manière individuelle ou collective. Ce n'est donc pas seulement la performance d'un ou d'une busker qui transforme un espace en lieu. Il s'agit plutôt du travail de « faire sens » de chacune des trajectoires le constituant. À chaque nouvelle trajectoire s'effectue une reconstruction de l'identité du lieu. Un ou une busker peut, à un certain moment, jouer pour une masse inattentive de travailleurs quittant leur bureau et, cinq minutes plus tard, se retrouver avec une dizaine de personnes arrêtées pour écouter sa performance. La première situation n'est pas moins un lieu que la seconde et ce même endroit, mais sans busker, serait encore un lieu. C'est sa nature, cependant, son caractère, son identité, sa collection de « story-so-far », qui serait différente, en partie dû au croisement (ou au non-croisement) de la trajectoire d'un ou d'une busker.

Bref, la présence de buskers et leur pratique du busking dans le réseau de métro de Montréal ne sont pas les seules conditions nécessaires à l'existence de lieux au sein de cet espace. Ce sont plutôt deux des multiples facteurs altérant cette collection de « story-so-far » caractérisant un lieu. Les buskers sont tout de même des acteurs et actrices importants au sein des constellations de trajectoires formant les différents lieux du réseau de métro de Montréal, considérant l'impact qu'ils et elles peuvent avoir sur les « stories-so-far » des autres trajectoires.

Comme j'ai pu le souligner au sein des trois chapitres de mon analyse, les buskers jouent un rôle significatif dans la formation des « stories-so-far » des autres acteurs (vivants et non vivants) du réseau de métro de Montréal à travers leurs manières de s'adapter à leur espace de performance et à travers leurs tactiques pour maximiser les donations, faciliter et améliorer leur pratique. En effet, face à la manière dont le réseau de métro est administré et légiféré par la STM, les buskers mettent en pratique

plusieurs tactiques pour aller plus loin que les usages, interactions et temporalités rendues possibles par l'ordre institutionnel qu'est la STM. C'est pourquoi, après avoir mobilisé Doreen Massey pour sa conception d'espace et de lieu, je me suis tourné vers Michel de Certeau, pour sa conception de l'espace et son emploi des concepts de stratégie et de tactique.

C'est au sein des lieux que certains acteurs et certaines actrices cherchent à générer des interactions sortant des cadres institutionnels. Alors que les lieux représentent la stabilité et l'ordre, les espaces renvoient aux notions d'instabilité et de mouvements. Il ne peut y avoir d'espace sans un lieu au préalable, « l'espace est un lieu pratiqué » (Certeau, 1990, p. 208). Michel de Certeau continue sa réflexion en stipulant que les acteurs et actrices qui « pratiquent » le lieu pour en faire un espace le font par le biais de tactiques. Alors que les stratégies cherchent à imposer des limites aux mouvements, comportements et interactions possibles au sein du lieu, les tactiques cherchent à repousser ces limites. Il s'agit des « arts de faire » tels que définis par Certeau. Ces pratiques sont fondamentalement ancrées dans la culture du quotidien, de l'ordinaire. Elles composent donc avec ce qui est à leur portée : des produits culturels, des espaces physiques, des lois et règlements, des langues, bref, des éléments mis en place par les stratégies des lieux et par les forces économiques dominantes. Cependant, devient « art de faire » ou tactique, toute utilisation non stéréotypée de ces éléments : « [Les tactiques] s'oppose[nt] ou négocie[nt] avec les messages de l'institution centralisée, rationalisée et spectaculaire de la production dominante des industries culturelles » (Proulx, 1994, p. 174-175).

Ce faisant, l'espace n'a pas d'endroit propre. Les tacticiens et tacticiennes se doivent de composer avec l'ordre et les limites du lieu « tel que l'organise la loi d'une force étrangère » (Certeau, 1990, p. 61). Ils ne peuvent que négocier temporairement les limites installées par l'ordre, considérant que ce dernier actualise constamment ses

stratégies. C'est en suivant ce filon sur les différents types d'actions au sein d'espaces (et de lieux), que j'ai décidé d'analyser les actions des buskers, au sein du réseau de métro de Montréal.

Ma recherche tente de mieux comprendre comment la pratique du busking constitue et permet de souligner les caractéristiques de l'espace du réseau de métro de Montréal. J'ai effectué mon analyse en considérant le réseau comme un lieu selon Certeau et un espace (*space*) selon Massey. Plus particulièrement, il est question de considérer la présence d'espaces (selon Certeau) et de lieux (*places* selon Massey) à l'intérieur de ce lieu/*space*. Ainsi, je perçois le réseau de métro montréalais comme un lieu, organisé par l'ordre institutionnel qu'est la Société de transport de Montréal. Par le biais de règlements, de tarifs, de comportements à adopter, de corps de travail, d'affichages (langues et messages communiqués), de dispositions de l'espace physique et d'objets non vivants, d'emplacement des lyres de busking et autres éléments, la STM circonscrit les possibilités au sein du réseau de métro. Il ne s'agit pas d'interdire tout mouvement, mais bien d'en favoriser certains et d'en limiter d'autres. Étant l'institution régissant les transports collectifs à Montréal, la STM préconise la circulation dans sa stratégie ordonnant ce lieu. Le busking, entre autres, n'a jamais vraiment été bien reçu par l'administration de la STM et ce, depuis le début. Effectivement, il a fallu un jugement de la cour pour que la pratique du busking soit légalisée en 1983 (MMetRM, 2020). La pratique du busking n'est pas interdite par la STM, mais cette dernière se désengage de toute responsabilité, poussant les buskers à composer avec ce qui est à leur disposition pour faire plus (Journal de Montréal, Bouchard, 12 avril 2010).

C'est dans ces circonstances que plusieurs actions entreprises par les buskers peuvent être considérées comme des tactiques. Ce faisant, leur pratique va redéfinir les limites du réseau de métro pour encourager des interactions et mouvements qui sont hors du

cadre prescrit par la STM. De ce fait, ils vont transformer les lieux (*places*) où ils pratiquent le busking au sein de l'espace (*space*) du réseau de métro. Comprendre leurs tactiques et leurs rapports aux *places* aide à comprendre les trajectoires qu'ils croisent en faisant du busking et ainsi la collection unique de « stories-so-far » qui constitue ces *places*. De plus, comprendre les tactiques des buskers amène à mieux comprendre le cadre interactif propre de la STM, qui caractérise également l'espace du réseau de métro. Il est important de ne pas réduire les rapports sociaux aux rapports entre êtres humains et de ne pas négliger l'influence des rapports sociaux extérieurs à l'espace physique d'un lieu sur la nature de ce dernier.

Le busking est une pratique musicale qui vise, entre autres, à récolter de l'argent sous forme de dons volontaires. Bien que l'argent ne soit pas l'unique source de motivation et le seul facteur de réussite pour les buskers, il s'agit tout de même d'un aspect central dans cette pratique. Un autre objectif des buskers est de vivre le plaisir de jouer de la musique *live* (en solo ou en groupe) et de pouvoir transmettre ce plaisir aux autres, les sujets non-buskers qui interagissent avec ces derniers. Plusieurs participants et participantes m'ont mentionné adorer voir les réactions des passants et passantes. Ces réactions vont d'interactions physiques (s'arrêter pour écouter, danser, sourire au busker, faire un don, prendre une carte d'affaires, etc.) à des interactions plus symboliques (converser avec le busker, replonger dans un souvenir, réduire son stress à la musique jouée, etc.). Bref, central à cette pratique se trouve l'aspect humain, engageant les buskers et les autres sujets à interagir de diverses manières. Les interactions que les buskers engendrent sortent du cadre institutionnel, car elles ne favorisent pas le transport d'individus d'un point à un autre. Plutôt, elles ouvrent le lieu et en font un espace (selon Certeau) où de nouvelles interactions sont possibles. Ainsi, comprendre la pratique du busking amène, entre autres, à comprendre comment une foule d'interactions sortant du cadre interactif de la STM caractérisent l'espace qu'est le réseau de métro de Montréal.

Ces tactiques touchent plusieurs aspects de la pratique des buskers, en commençant par la manière dont les buskers se présentent visuellement. Vêtements, accessoires publicitaires tels que des CDs et des macarons, ainsi que le dynamisme de leur performance par le biais du langage corporel, des mouvements et de leur énergie sont des tactiques mises en place pour attirer visuellement les passants et passantes. La trajectoire des passants et passantes dont le regard a été attiré par l'aspect visuel des buskers croise celle de ces derniers et ainsi, transforme la nature du lieu où ils se trouvent.

Plusieurs buskers vont chercher à « lire » les passants et passantes dans l'optique d'y adapter leur répertoire en fonction de ce qu'ils imaginent que les gens veulent entendre. En d'autres termes, les buskers tentent de se frayer un chemin au sein de la « story-so-far » des passants et passantes, de les marquer, leur transmettre quelque chose, que ce soit l'envie d'effectuer un don, un sentiment ou encore une sensation positive.

Les buskers vont adapter leur pratique en fonction du temps. Pour certains participants et certaines participantes, il est question d'adapter son répertoire en fonction des plages horaires et des jours de la semaine. Pour d'autres, certaines stations sont associées à certaines plages horaires, en fonction de l'affluence, ou ils vont faire varier les stations sur la même plage horaire, dans l'optique de rester une « nouveauté » aux yeux des passants et passantes. Ce faisant, les buskers ouvrent le potentiel interactif du réseau de métro, en permettant aux autres usagers et usagères de « pratiquer » l'espace au-delà de son utilisation pour le transport. Les rapports de forces ne sont plus uniquement dictés par la stratégie de la STM, car d'autres fonctionnalités que celle du transport caractérisent l'espace du métro.

Un autre groupe important de sujets se retrouvant dans le réseau de métro est celui des employés, employées, agents et agentes de la STM. Les buskers interagissent avec leur environnement physique autrement que pour s'y déplacer, en cherchant à mettre en place un volume sonore équilibré, pour s'assurer de ne pas déplaire à ces derniers. Avec le même objectif, d'autres vont choisir d'aller à la rencontre des employés et employées de la STM postées aux tourniquets et de bâtir une relation de confiance. En plus de mettre en lumière le croisement des trajectoires des buskers avec celles des travailleurs et travailleuses de la STM, les interactions entre les buskers et ces derniers participent à construire une compréhension des « stories-so-far » des agents, agentes, employés et employées de la STM.

L'analyse des relations et interactions entre sujets ne pourrait être conclue sans se pencher sur les relations entre buskers. De manière générale, tous et toutes m'ont dit voir leurs relations avec les autres buskers comme une relation amicale, de collègue à collègue. Par contre, quelques buskers mentionnent ne pas révéler certaines informations aux nouveaux et nouvelles. Clairement, cela a également un effet sur les « stories-so-far » des buskers et les caractéristiques des lieux de busking, alors que Frontenac, notamment, m'a expliqué éviter les stations prisées par les « anciens et anciennes » buskers dans l'optique d'éviter les interactions que cela peut entraîner.

À travers l'analyse des tactiques mises en place par les buskers, j'ai été en mesure de comprendre l'importance des acteurs non vivants pour la pratique des buskers. Les buskers vont se réapproprier la fonction de transit du métro, en se plaçant dans les endroits où les gens doivent passer devant eux. Certains et certaines vont cibler les lyres qui sont situées en amont des différentes sorties, d'autres vont s'installer dans des corridors ou des tunnels, alors que certains et certaines vont se placer à proximité des rames de métro et au pied ou au sommet d'escaliers, pour s'assurer que les usagers et usagères entrent en contact (visuel et/ou auditif) avec la performance de

busking le plus longtemps possible. De cet angle, les buskers réinventent les usages possibles au sein de ces espaces physiques pour aller au-delà du simple déplacement.

Plusieurs buskers vont donc tenter d'adapter leur son en fonction de l'acoustique des lieux. Pour certains et certaines, il s'agit de modifier consciemment ou inconsciemment leur voix (ou la balance de leur son) ou de performer dans certaines stations plutôt que d'autres, en fonction de leurs propriétés acoustiques. D'autres vont aussi renégocier les usages des « bruits » du réseau de métro, en utilisant par exemple le bruit des wagons de métro comme signal pour commencer une nouvelle chanson. Ces tactiques soulignent que les trajectoires des sons et de l'acoustique sont des parties constituantes de l'espace du réseau de métro montréalais.

J'ai réalisé que plusieurs éléments significatifs dans la pratique des buskers sont extérieurs à l'espace physique du réseau de métro. Pour plusieurs, avoir une station de métro à proximité de leur domicile est un bon avantage. D'autres encore vont préconiser des stations qui ont des équipements sanitaires à proximité. Cela explicite bien les manières dont les espaces physiques extérieurs au réseau de métro peuvent avoir une incidence sur la trajectoire des buskers.

La météo joue également un rôle important. Certaines stations de métro chaudes l'hiver voient leur collection de « stories-so-far » changée, car elles deviennent des « refuges » pour les buskers. L'été, plusieurs buskers décident de quitter les stations de métro, car ils jugent que les conditions physiques (température et lumière, notamment) sont moins bonnes qu'à l'extérieur. Ainsi, la température et les conditions météorologiques vont avoir une influence sur la pratique du busking, mais également sur la « story-so-far » des espaces physiques du métro. La même station peut être prisée par les buskers l'hiver et complètement délaissée l'été.

Certains événements ont une incidence sur la pratique des buskers et sur le réseau de métro de manière générale. Les buskers ont la même temporalité que les usagers et usagères empruntant le métro, mais ne « pratiquent » pas le réseau de métro de la même manière et pour les mêmes objectifs. Comprendre ces tactiques aide donc à comprendre que les caractéristiques de l'espace du réseau de métro sont influencées, en partie, par le croisement de trajectoires extérieur à son espace physique.

Finalement, certains et certaines buskers ciblent non pas des événements, mais des publics, ou encore adaptent leur répertoire en fonction de l'humeur générale d'un groupe particulier (comme les partisans et partisanes de hockey). Ainsi, les buskers « pratiquent » le réseau de métro à des endroits et des heures précis dans le but faire du busking pour un public cible. Cet aspect de la pratique de plusieurs buskers souligne l'importance des croisements de trajectoires antérieurs des publics (leur « story-so-far ») sur la formation des lieux (*places*) de busking au sein du réseau de métro.

En analysant les différentes manières dont les buskers vont adapter leur pratique du busking dans le réseau de métro de Montréal, j'ai pu souligner une foule d'interactions s'opérant entre les buskers et de multiples actrices et acteurs vivants et non vivants qui composent également l'espace (*space*) du réseau. Au sein de ce *space*, des lieux prennent forme, au fil des différents croisements de trajectoires. Chaque station de métro devient un lieu (*place*) unique, car elles sont « pratiquées » et caractérisées par différentes « stories-so-far » uniques. Au sein de ces lieux, les buskers influencent les agencements de « stories-so-far » par le biais de leurs différentes tactiques et mettent en relief divers usages du métro. De par leur pratique, ils croisent les trajectoires de sujets autant que d'objets, qu'ils soient situés à l'intérieur ou à l'extérieur de l'espace physique du réseau de métro, soulignant par le fait même l'éventail de trajectoires se croisant pour former cet espace. C'est en

observant notamment les différentes trajectoires croisées par les buskers qu'il est possible de mieux comprendre l'espace du réseau de métro et ses différentes collections de « stories-so-far ». En effet, comprendre la relation spatiale qu'ont les buskers avec le réseau de métro montréalais me permet de mieux comprendre les différents acteurs et actrices qui s'y trouvent, la direction que peut prendre leur trajectoire respective et les différents types d'interactions qui peuvent être occasionnés. Ainsi, l'analyse de la pratique du busking souligne que le réseau de métro est composé de relations sociales multiples et complexes. Le busking n'est qu'une des pratiques altérant les « stories-so-far » des lieux du métro, mais permet de comprendre que les relations sociales que cette pratique entraîne impliquent des actrices et acteurs vivants et non vivants. Les croisements de trajectoires extérieurs à l'espace physique du réseau de métro sont significatifs dans la configuration des lieux du métro, car ils ont un impact sur les trajectoires qui constituent les lieux du métro. La pratique du busking souligne comment une pratique peut redéfinir les éléments constitutifs d'un espace et donc participer à la construction de ce dernier.

7.1 Pour une différente conception de l'espace

La conception de l'espace et des lieux de Doreen Massey, couplée à celle de Michel de Certeau, met de l'avant une vision centrée sur les relations, les interactions. Cette dernière a permis d'analyser l'espace du réseau de métro de Montréal à travers la pratique du busking. Effectivement, l'analyse des matériaux de mon terrain m'a permis notamment de reconnaître le rôle social du non-vivant et l'importance d'éléments extérieurs à l'espace physique sur le caractère d'un lieu. Ainsi, cela m'a permis de comprendre les espaces et les lieux comme des milieux ouverts, toujours en construction et ayant constamment le potentiel d'être traversé par de nouvelles trajectoires.

Les entretiens semi-directifs et la cartographie m'ont permis de constater que la pratique du busking semblait être organisée sous la forme d'une communauté. L'ensemble des buskers du réseau de métro de Montréal forme un ensemble de sujets, organisés autour de lieux et de formes culturelles particulières. Ainsi, il serait intéressant de poursuivre cette recherche avec comme fondement théorique le concept de scène culturelle. Selon l'instigateur du concept, le chercheur canadien Will Straw, une scène désigne des grappes particulières d'activité sociale et culturelle. Pour Straw, les scènes culturelles peuvent être distinguées à partir d'un emplacement précis, d'un type de production culturelle donnant une certaine cohérence à la scène ou même par une activité sociale (aussi large peut-elle être) autour de laquelle la scène s'articule :

Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal's St. Laurent scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes). (Straw, 2004, p. 411)

Le caractère flexible inhérent aux scènes culturelles permet de mettre l'accent sur les logiques particulières des terrains étudiés (Guibert et Bellavance, 2014, p. 9). C'est justement l'élasticité du concept qui, selon Will Straw, est une des raisons qui a permis aux scènes culturelles de rester pertinentes dans les analyses culturelles : « '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 » (Straw, 2002, p. 248).

De par cette flexibilité dans les manières de définir les scènes, plusieurs pistes d'analyse apparaissent. Une de ses caractéristiques principales est son caractère spatial. Une scène culturelle représente un espace social, regroupant des espaces physiques et éléments non vivants, mais également des sujets et des représentations symboliques partagées. À travers la notion de scène, les chercheurs et chercheuses ont

pu « restituer les dimensions matérielles et localisées des dynamiques culturelles » (Guibert et Bellavance, 2014, p. 10). Selon Marc Kaiser, les conditions matérielles et la territorialité des scènes en sont les premiers constituants. Ainsi, il définit une scène musicale locale comme « un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune » (Kaiser, 2014, p. 135). Cette culture musicale partagée par l'ensemble des membres de la scène s'articule autour d'un genre musical plus ou moins spécifique (par exemple, la scène blues de Chicago ou la scène Extreme Metal brésilienne des années 1980-90) ou d'un type de production musicale particulier (par exemple, la scène de busking de Montréal). Ce qui en fait quelque chose de partagé un ensemble d'individus, c'est le fait qu'il existe un ensemble de significations et de moyens d'interprétation qui, par le biais des institutions propres à la scène, ont un caractère normatif.

Ce faisant, percevoir le busking dans le réseau de métro de Montréal comme une scène culturelle permettrait de mettre l'accent sur les différentes institutions qui normalisent certaines conceptions, représentations symboliques et manières d'interagir, qui sont partagées par les acteurs et actrices de la scène. Cela amène à s'attarder aux institutions et organisations sociales qui régissent la base interactionnelle entre les acteurs et actrices de la scène et les autres éléments (vivants et non vivants) des lieux de busking.

Cependant, il ne faut pas concevoir une scène comme étant isolée, d'où l'importance d'étudier les rapports de pouvoir qui découlent de la présence d'autres acteurs et actrices dans le milieu culturel où existe la scène (Kaiser, 2014, p. 134). Une scène culturelle, artistique, ne s'inscrit pas uniquement dans un espace où des pratiques et représentations sociales sont renégociées. Les scènes sont également intriquées dans des espaces politiques et économiques, où une foule de politiques publiques et de

relations économiques interviennent. Effectivement, même au sein du caractère spatial des scènes, on retrouve des rapports de pouvoir, notamment en termes de dynamiques entre le global, le local et le translocal. Ces dynamiques, permettant de rendre visibles les scènes et leurs processus de transformation, sont particulièrement sensibles aux modes de création, de production, de distribution et de consommation associés aux industries culturelles (Kaiser, 2014, p. 134).

La conception de la pratique du busking comme étant la scène culturelle du busking dans le réseau de métro de Montréal permet de ramener l'influence des grandes forces économiques transnationales comme point de focalisation. Il s'agit de tenter de comprendre les scènes culturelles comme des facteurs de développement urbain, tout comme les facteurs économiques, politiques et sociaux traditionnels (Guibert et Bellavance, 2014, p. 11-12).

Les scènes culturelles lient un vaste spectre d'objets, tangibles et intangibles, et permettent d'analyser une foule d'activités diverses (de boire une bière dans un bar à faire du busking dans le métro) comme faisant partie d'un seul ensemble social. Les scènes culturelles mènent ainsi à un sentiment d'appartenance social où leurs membres s'identifient non pas à travers des « primordial attachments » tels qu'une classe sociale, un historique familial, une religion ou un État, mais plutôt « in terms of lifestyle and sensibility » (Silver et *al.*, 2010, p. 2295). Au même titre que les occupations d'une personne vont contextualiser son travail et ses réalisations, les scènes vont former des contextes sociaux amenant les individus en faisant partie à interagir « on the basis of their contingently cultivated sensibilities as to how to dress, eat, listen to music, look at art and more » (Silver et *al.*, 2010, p. 2295).

L'étude du busking dans le réseau de métro comme une scène culturelle permettrait ainsi de se concentrer sur les différents rôles des acteurs et actrices de la scène. Cela

permettrait d'approfondir l'étude des interactions entre les buskers et les autres acteurs et actrices de la scène, mais également les autres acteurs et actrices de leurs lieux (*places*) de performance. Cadrer le busking dans le réseau de métro comme une scène culturelle permettrait aussi d'analyser les différentes imbrications de cette dernière avec d'autres scènes culturelles, notamment la scène de busking extérieure de Montréal ou, de manière plus générale, certaines scènes musicales montréalaises. D'analyser la scène du busking du réseau de métro de Montréal par rapport à d'autres scènes culturelles permettrait aussi de mieux comprendre les points communs entre elles au niveau des représentations symboliques et modes d'interactions partagés par les acteurs de chaque scène, tout en approfondissant les particularités de la scène étudiée. De plus cela permettrait de prendre en considération d'autres endroits extérieurs au réseau de métro, où les buskers et autres acteurs et actrices tissent leurs relations sociales. En changeant d'angle d'approche pour analyser un même objet, je serais en mesure de raffiner l'étude du busking et de mettre en lumière de nouvelles relations sociales et ainsi, mieux définir l'espace de performance des buskers.

BIBLIOGRAPHIE

- Avenier, M. (2011). Les paradigmes épistémologiques constructivistes : Postmodernisme ou pragmatisme?, *Management & Avenir*, 3(43), 372-391. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-management-et-avenir-2011-3-page-372.htm>
- Bouchard, D. (2010, 12 avril). Les musiciens du métro s'organisent. *Journal de Montréal*. Récupéré de <https://www.journaldemontreal.com/2010/04/12/les-musiciens-du-metro-sorganisent>
- Brown, A., O'Connor, J., & Cohen, S. (2000). Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, vol. 31, no. 4, pp. 437-451. [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(00\)00007-5](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(00)00007-5)
- Carey, James. W. (1989). A Cultural Approach to Communication. Dans Carey, James, W. (dir.), *Communication as Culture: Essays on Media and Society* (pp. 13-36), Boston : Unwin Hyman. Récupéré de : <http://bit.ly/2bD2QtB>
- Carlin, A. (2014). Working the Crowds: Street Performances in Public Spaces. Dans Brabazon, T. (dir.), *City Imaging: Regeneration, Renewal and Decay* (p. 157-169). Dordrecht : Springer Netherlands. Récupéré de http://link.springer.com/10.1007/978-94-007-7235-9_12

- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien 1. arts de faire* (1^{ère} éd.). Paris : Gallimard
- Chatterton, P. (2002). Governing Nightlife: Profit, Fun and (Dis)Order in the Contemporary City. *Entertainment Law*, vol. 1, no. 2, été 2002, pp. 23-49. Récupéré de http://www.raisonsociale.ch/references/governing_night_life.pdf
- Chatterton, P., Hollands, R. (2002). Theorising urban playscapes: producing, regulating and consuming youthful nightlife city space. *Urban studies*, vol. 39, no. 1, pp. 95-116. <https://doi.org/10.1080/00420980220099096>
- Chatterton, P., Hollands, R. (2003). Producing nightlife in the new urban entertainment economy: corporatization, branding and market segmentation. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27, no.2, pp. 361-385. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00453>
- Cohen, S. (2012a). Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool. *Social Semiotics*, 22(5), 587-603. Récupéré de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10350330.2012.731902>
- Cohen, S. (2012b). Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape. *Journal of the Royal Musical Association*, 137(1), 135-170. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/23321879>
- Frith, S. (2004). Towards an aesthetic of popular music. Dans S., Frith (dir.), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Volume IV, Music and Identity* (p. 32-47). Londres : Routledge.

- Fyfe, N. R. (1998) Introduction: Reading the street. Dans N. R. Fyfe (dir.), *Images of the street: Planning, identity, and control in public spaces* (pp. 1-12). London, England : Routledge.
- Guibert, G., Bellavance, G. (2014). Présentation, *Cahiers de recherche sociologique*, no. 57 (automne 2014), 5-15. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2014-n57-crs02378/1035272ar/>
- Groguhé, M. (2018, 15 juillet). Métro de Montréal : avenir incertain pour les musiciens. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201807/15/01-5189576-metro-de-montreal-avenir-incertain-pour-les-musiciens.php>
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. Dans N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105-117). Thousand Oaks : Sage.
- Hammersley, M., Atkinson, P. (1995). *Ethnography : principles in practice*, New York : Routledge.
- Hare, G. (1991). John Guez: busking, popular culture and cultural democracy. *French Cultural Studies*, 2(5), 153-163. Récupéré de <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/095715589100200503>
- Harrison-Pepper, S. (1990). *Drawing a circle in the square: Street performing in New York's Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Ho, R., Au, W. T. (2018). Development of Street Audience Experience (SAE) Scale. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12(4), 453-470. Récupéré de <http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1037/aca0000161>
- Imbert, G. (2010). L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie, *Recherche en soins infirmiers*, 102(3), 23-34. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2010-3-page-23.htm?contenu=resume>
- Iugulescu-Lestrade, R. (2016). Téléconférence et visioconférence ou les paradoxes des outils de simplification des réunions, *Revue française d'administration publique*, 1(1), 105-116. <https://doi.org/10.3917/rfap.157.0105>
- Kaiser, M. (2014). Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène », *Cahiers de recherche sociologique*, no. 57 (automne 2014), 133-157. Récupéré de <https://www.erudit.org/en/journals/crs/2014-n57-crs02378/1035279ar/abstract/>
- Kane, N. (2014). Loitering / Busking Bodies / Subversive Singing: Why Street-Theatre is Essential to Our Cities. *Performance, Place, Possibility: Performance in Contemporary Urban Contexts : Vendredi 4 avril 2014 (14p.)*, Leeds, Royaume-Uni. Récupéré de http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/20203/3/Busking_paper_final.pdf
- Kaul, A. (2013). Music on the edge: Busking at the Cliffs of Moher and the commodification of a musical landscape. *Tourist Studies*, 14(1), 30-47. Récupéré de <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468797613511684>

- Kushner, R. J., Brooks, A. C. (2000). The One-Man Band by the Quick Lunch Stand: Modeling Audience Response to Street Performance. *Journal of Cultural Economics*, 24(1), 65-77. Récupéré de <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/pdf/41810713.pdf?refreqid=excelsior%3A9fd02d85e190c34fb7ae3a3c7b45490d>
- Lashua, B., Cohen, S. (2010) Liverpool Musicscapes: Music Performance, Movement and the Built Urban Environment. Dans B. Fincham, M. McGuinness et M. Lesley (dir.), *Mobile Methodologies* (p. 71-84). Londres : Palgrave Macmillan UK. Récupéré de https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9780230281172_6
- Marcus, G. E. (1998) *Ethnography through Thick & Thin*, Princeton : Princeton University Press.
- Massey, D. (2005). *For Space* (1^{ère} éd.). Londres : SAGE.
- Mboukou, S. (2015). Entre stratégie et tactique. Figures et typologie des usagers de l'espace à partir de Michel de Certeau. *Le Portique*, 35. Récupéré de <http://journals.openedition.org/leportique/2820>
- Mongin, O. (2009). Michel de Certeau, à la limite entre dehors et dedans. Dans T. Paquot et C. Younès (dir.), *Le territoire des philosophes* (p. 91-115). Paris : La Découverte. Récupéré de <http://www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782707156471-page-91.htm>

Musiciens de Métro et de la Rue de Montréal. (2020). *Qui sommes nous ?*. Récupéré de <https://mmetrm.com/about-us/>

Paillé, P., Mucchielli, A. (2012). L'analyse thématique. Dans P., Paillé et A., Mucchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 231-314). Paris : Armand Colin. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/l-analyse-qualitative-en-sciences-humaines--9782200249045-page-231.htm>

Proulx, S. (1994). Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers. *Communication. Information Médias Théories*, 15(2), 170-197. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1994_num_15_2_1691

Quilter, J., McNamara, L. (2015). 'Long May the Busker Carry On Busking': Street Music and the Law in Melbourne and Sydney. *Melbourne University Law Review*, 39, 539-591. Récupéré de https://law.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0005/1774553/05-Quilter-and-McNamara.pdf

Shaw, R. (2015). 'Alive After Five': Constructing the Neoliberal Night in Newcastle upon Tyne, *Urban Studies*, 52(3), 456-470. <https://doi.org/10.1177/0042098013504008>

- Silver, D., Clark, T. N., Yanez, C. J. N. (2010). Scenes: Social Context in an Age of Contingency, *Social Forces*, 88(5), 2293-2324. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rlh&AN=53366117&lang=fr&site=ehost-live>
- Simpson, P. (2011). Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and the Intervening in the Everyday. *Culture and Subculture*, 14(4), 415-430. Récupéré de <http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav> DOI: 10.1177/1206331211412270
- Smith, M. (1996). Traditions, stereotypes, and tactics: A history of musical buskers in Toronto. *Canadian Journal for Traditional Music*, 24(6), 6-22. Récupéré de <https://pdfs.semanticscholar.org/dadd/007d0246cdec0ecc428b3aff5fb746b9e80a.pdf>
- Société de Transport de Montréal. (2019). Pages multiples. Récupéré de <http://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/histoire>
- Société de Transport de Montréal. (2020). Récupéré de <http://stm.info/fr/node/2482>
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities, *Public*, no. 22-23, 245-257. Récupéré de <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335/27864>
- Straw, W. (2004). Cultural Scenes. *Society and Leisure*, 27(2), 411-422. Récupéré de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07053436.2004.10707657>

Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal (s.d.). Pages multiples. Récupéré de <http://mmetrm.com/>

Tedlock, B. (2011). Braiding Narrative Ethnography With Memoir and Creative Nonfiction. Dans Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (dir.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* 4e éd. (pp. 331-341), Los Angeles : Sage.

Yates, J. et Maunay, S. (2015, 17 septembre). Des «bancs anti-itinérants» à la station Beaubien font jaser Twitter. *Journal Métro*. Récupéré de <https://journalmetro.com/actualites/montreal/842636/des-bancs-anti-itinerants-a-la-station-beaubien-font-jaser-twitter/>