

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'APPROPRIATION DE LA CULTURE PUNK : ÉTUDE ETHNOGRAPHIQUE
DU PUNK MONTRÉALAIS EN 2015

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JULIA LAMARQUE

OCTOBRE 2016

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.07-2011). 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.»

REMERCIEMENTS

À mon père et les CD des Beatles dans la voiture,

À ma mère et son anticonformisme

À ma sœur et notre complicité à toute épreuve,

À mes grands-parents et nos appels hebdomadaires,

À Clément qui m'a chaque jour soutenu de l'autre bout du monde,

À Barbara qui ne m'a jamais demandé où j'en étais dans ce mémoire,

À Simon qui m'a tous les jours demandé où j'en étais dans ce mémoire,

À tous les copains qui m'ont détourné de la rédaction,

À tous les copains qui m'ont poussé vers la rédaction,

Au soleil du J-3805,

À la bienveillance mon directeur de recherche André Éric Létourneau,

Merci.

DÉDICACE

À la mémoire de Bertrand

AVANT-PROPOS

J'ai toujours offert à la musique une place privilégiée dans ma vie, de mon enfance jusqu'à mes études supérieures. Tombée dans la marmite quand j'étais toute petite, c'est au son des Beatles que je me remémore nos longs voyages familiaux en voiture. Adolescente, je découvre le phénomène de la contre-culture qui plaît à mon âme rebelle et anticonformiste. Autour de quatorze ans, je fais la rencontre des genres « emo », hardcore et métal qui attirent d'emblée mon attention et j'adopte les codes identitaires et vestimentaires de ces communautés. Chanteuse dans un groupe à influence métal pendant quelques années, j'y découvre une communauté participant pleinement à mon enrichissement culturel et personnel. Nous avons quinze ans, notre groupe s'appelle « Les puceaux sauvages » et nous nous rencontrons toutes les semaines pour répéter dans le garage du guitariste. Ce rituel de la performance nous pousse à nous produire sur scène. En tout, nous n'avons donné que deux concerts dans le cadre de fêtes de notre secondaire, mais je dois dire que nous étions les plus fiers du monde. Rarement sur scène, je bascule rapidement de l'autre côté de la barrière et consacre tout mon argent de poche aux spectacles. Depuis mon adolescence, j'assiste à énormément de concerts (je remercie d'ailleurs mes parents de m'avoir souvent récupérée à la sortie des salles de spectacles à minuit en pleine semaine) et je ne manque jamais les festivals de ma région pendant l'été qui me font découvrir de nouveaux groupes à chaque fois. J'aime dire que mon truc c'est « le rock lourd » et que ce que j'apprécie le plus, c'est me faire bousculer dans la fosse. Un peu avant ma majorité, je dirais que ma connaissance du punk est très superficielle. À l'image des connaissances de l'imaginaire collectif sur ce phénomène, je peux identifier qui sont les Sex Pistols et je connais les paroles d'*Anarchy in the UK*. Le punk reste pour moi un genre mystérieux dont je ne connais pas les subtilités. L'adage célèbre *punk is not dead* provoque en l'adolescente que j'étais un questionnement sur la pérennité (ou simplement l'existence) du mouvement au XXI^e siècle. Les prémices de cette recherche apparaissent peu à peu dans ma

réflexion. Après deux années à étudier la théorie de la musique et de la danse à Paris, je rejoins Montréal en 2012 pour étudier la musicologie à l'Université de Montréal. Je choisis ensuite d'intégrer la maîtrise en communication à l'Université du Québec à Montréal. Cherchant continuellement à entretenir ma passion pour la musique au cœur de mes études universitaires, je m'intéresse au Québec et plus particulièrement à cette nouvelle ville qui m'a accueilli. Nouveau pays, nouvelle culture, nouvelle université et nouvelles études, mon parcours académique et mes expériences m'ont poussé à me diriger vers des champs que je ne connaissais que très peu. Toujours poussée par mon intérêt pour les contre-cultures et le goût de l'inconnu, il m'a paru nécessaire de consacrer ma recherche à la culture punk montréalaise. Le nombre limité d'études académiques faites sur le mouvement punk à Montréal et son évolution à travers les années m'ont poussé à m'orienter vers ce sujet qui mérite, selon moi, d'être exploré.

C'est ainsi, au fil de cette recherche, que j'ai réellement fait connaissance avec le punk, sa scène et ses acteurs. L'écriture d'un mémoire est un travail de longue haleine, de plusieurs années, que l'on consacre à un sujet particulier et dans mon cas, d'une découverte continue. Tant pour faire écho à mon choix de méthode que dans une volonté de proximité, j'ai décidé d'employer la première personne du singulier tout au long de mon récit.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iv
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE ET CONTEXTE DE LA RECHERCHE.....	3
1.1 Le punk, une proposition de définition	3
1.1.1 Le contexte sociohistorique de la naissance du punk.....	3
1.1.2. Le punk comme fait social ; une culture et des pratiques particulières.....	5
1.1.2.1 Le Do It Yourself	5
1.1.2.2 Une mode vestimentaire punk.....	8
1.1.2.3 Les conjonctures sociales du punk.....	11
1.2 Le punk au Québec : sa naissance et ses principaux acteurs.....	14
1.3. Une culture punk en 2015 ?	17
1.4. Question de recherche et objectifs de recherche	19
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	21
2.1 La culture	21
2.1.1 La musicologie et les « Cultural Studies ».....	21
2.1.2. Le concept de culture et de sous-culture	23
2.1.3 Le punk comme contre-culture ?.....	25

2.2 Identité et appropriation	27
2.2.1 Les concepts de communauté et de tribu.....	27
2.2.2 Quand la communauté donne naissance à une scène	32
2.2.3 L'appropriation.....	34
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE	39
3.1 Techniques d'analyse qualitative	39
3.1.1 Techniques, modalités de recueil de données, outil de collecte de données	40
3.2 Posture méthodologique.....	43
3.2.1 Méthode utilisée	44
3.2.2 Collecte des données	46
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS ET ANALYSE.....	50
4.1 La culture	51
4.1.1. Musique et culture	51
4.1.1.1 Le concert.....	52
4.1.1.2 Le Do it yourself et l'objet	54
4.1.1.3 La pratique	56
4.1.2 Culture et contre-culture.....	58
4.1.2.1 La culture de masse et la culture dominante	58
4.1.2.2 L'illégalité	62
4.1.3 Le mouvement punk comme contre-culture.....	64
4.1.3.1 Le « Do it Yourself » comme philosophie	64

4.1.3.2 Une esthétique.....	67
4.2 L'identité.....	70
4.2.1 La communauté.....	70
4.2.1.2 La naissance d'une scène.....	77
4.2.2 L'appropriation.....	82
CONCLUSION.....	95
ANNEXE A	
LA GRILLE D'ENTREVUE.....	101
ANNEXE B	
LES VERBATIM.....	103
ANNEXE C	
LE RÉCIT ETHNOGRAPHIQUE.....	119
ANNEXE D	
LA GRILLE D'OBSERVATION.....	124
ANNEXE E	
VESTIGES DES CONCERTS AU LIEU 1.....	129
ANNEXE F	
TAMS ANALYZER.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	132

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à l'appropriation des codes identitaires de la culture punk montréalaise des années 1970 et 1980 au sein de cette même scène des années 2010. Il présente une étude ethnographique de la communauté punk à Montréal et souligne l'évolution de ses médiations trente ans après sa naissance. Le manque d'études académiques faites sur ce sujet, et plus particulièrement sur la culture punk au Québec n'a fait que confirmer mon envie de me pencher sur un champ d'études encore trop peu exploré. Une revue de littérature sur l'histoire et les particularités du mouvement punk dans sa globalité était donc cruciale.

Cette étude nécessitant, selon moi, une étude du réel par l'expérience, la méthode ethnographique se présente comme un choix évident dans le cadre de ce mémoire. Grâce à une méthodologie croisée mêlant entretiens semi-dirigés avec des acteurs de la scène punk montréalaise des années 1970 et observation participante au sein d'une salle de concert emblématique de la communauté punk actuelle à Montréal, mes questions initiales ont pu trouver des réponses.

À travers cette recherche, je montre que la communauté punk montréalaise a su se réinventer dans un autre contexte, et ce grâce à de nouvelles manières de communiquer et en repensant la médiation entre ses acteurs. Grâce à des pratiques particulières telles que le fanzine, le disque ou le concert, le mouvement punk sut préserver son identité à travers les années.

Mots-clés : punk, Montréal, appropriation, ethnographie, communauté

INTRODUCTION

There are LOADS of myths about punk, but NONE of them live up to what it was/is like. (Vague fanzine, number 15, 1984, cité par Roger Sabin, 1999, p.2)

À travers cette recherche, il s'agit d'étudier les codes identitaires de la culture punk sous l'angle de l'appropriation. Selon la définition *du Dictionary of Modern and Contemporary Art*, on parle d'appropriation lorsque l'on réutilise des objets sans pour autant en modifier leur état initial (Chilvers et Graves-Smith, 2009). Ainsi, mon étude porte sur l'analyse d'un objet, la culture punk, dans le but de comprendre de quelle manière il est parfois réapproprié selon la génération et le contexte. Dans ce mémoire, il s'agit d'étudier de nouvelles manières de communication et de nouvelles interactions. En nous aidant de médias imprimés (revue, affiche, fanzine) audiovisuels (disque, vidéo) et numériques (blog, forum, réseaux sociaux), ma recherche tâchera d'exposer les processus de médiation qui coexistent au cœur de la communauté punk à Montréal. Je vais m'intéresser, ici, à des dimensions particulières qui caractérisent la culture punk que j'ai regroupée de la manière suivante : l'aspect social et politique, musical et scénique, esthétique et stylistique et le rapport aux médias. Pour chacune de ces dimensions, j'ai recensé des travaux de chercheurs qui nourriront ma réflexion.

Quant à la recension des documents existants sur le punk, je note des productions académiques ainsi que des productions culturelles. Parmi les principaux auteurs ayant réalisé des études sur le punk à Montréal, je recense, avant tout, les articles ainsi que le mémoire de fin d'études de Martin Lussier (2003) qui analyse la scène punk montréalaise à l'aide d'une étude ethnographique. Quant aux productions culturelles, il me paraît essentiel de mentionner le documentaire d'Érik Cimon et Alain Cliche, *MTL Punk : La première vague 1977-80* (2011) qui retrace l'origine du mouvement et qui m'inspira la formulation des questionnements importants au cours de ma

recherche. De même, n'oublions pas de mentionner les contenus audiovisuels (albums et ressources graphiques), auxquels nous avons accès grâce au web et à mes rencontres avec différentes personnes lors de la réalisation des entretiens destinés à nourrir ma réflexion. Toutefois peu d'autres ressources se sont présentées à moi, et pour ces raisons, il m'apparaît pertinent de nous intéresser à l'étude d'un phénomène encore peu documenté.

Je vais également utiliser, dans le cadre cette recherche, une méthodologie ethnographique qui me permettra d'aborder le cœur de cette communauté punk. D'une part, des entrevues avec des acteurs du milieu (annexe A et B) et d'autre part, l'observation participante (annexe C) à de nombreux concerts de la scène punk à Montréal au cours de l'année 2015 constituent mon terrain d'enquête.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE ET CONTEXTE DE LA RECHERCHE

I.1 Le punk, une proposition de définition

I.1.1 Le contexte sociohistorique de la naissance du punk

First of all, there is the issue of where and when, exactly punk begins and ends. The generally accepted view is that originated in America, due to the existence there pre-1976 of bands such as Television and the Ramones and antecedents going back to the garage bands of the 1960s. Specifically, the start-point is usually given to be around 1973-74, and the place of origin New York (primarily due to the existence there of the club CBGB's). The look, the music, the idea, is then said to have been imported into Britain - with help from Malcolm McLaren. This has been the line taken by a number of high-profile histories (in book and TV form) in recent years. (Sabin, 1999, p.3)

D'un côté l'apparition des groupes The Ramones et The new York Dolls nous amènent à penser que le mouvement serait né aux États-Unis, mais l'arrivée des groupes britanniques The Sex Pistols et The Clash ancre directement sa naissance en Grande-Bretagne, et fait de Londres le berceau du punk. D'après Roger Sabin (1999), l'expérience américaine était simplement moins politisée. Il existait, tout de même, des mouvements sociaux aux États-Unis, ayant pour cibles principales des enjeux raciaux, économiques ou encore militaires, directement liés à la guerre du Vietnam qui ont engendré des mouvements contre-culturels dans les années 1960. Si, pour plusieurs, le punk serait mort en 1979, avec entre autres le décès de Sid Vicious, membre des Sex Pistols et icône de la contre-culture, d'autres sont d'avis qu'une telle affirmation tire un trait une sur une grande partie de l'histoire (Sabin, 1999, p.4).

Si l'histoire du punk fut témoin de quelques succès commerciaux tels *God Save the Queen* des Sex Pistols et *London Calling* des Clash, il ne faut pas omettre que le mouvement, sa musique et ses adeptes restèrent majoritairement stigmatisés

(Haenfler, 2015). Penser la mort du punk à 1979 revient à omettre d'analyser des ramifications du punk telles que Oi ! (fin 1970), le mouvement anarcho punk (fin 1970, début 1980), la scène néo-fasciste de la fin des années 1980, le hardcore (1980) qui donna naissance au grunge (milieu 1980), etc. (Sabin, 1999, p.4).

Au Québec, le punk naît sur une toile de fond nationaliste dans un contexte sociopolitique caractérisé par une montée du nationalisme franco-québécois. Les conséquences de La Révolution tranquille des années 1960 permettent l'émergence d'une nouvelle identité québécoise au travers de laquelle s'inscrira la naissance du mouvement social punk.

L'identité québécoise n'a pas eu à attendre la postmodernité pour être plurielle et traversée par l'Autre : elle fut très tôt transformée, confrontée à du différent et à la tâche d'intégrer ces éléments. (Lamonde, 1996, p.9)

L'envie de rompre avec les valeurs de l'époque et musicalement parlant, avec la musique hippie, le disco ou encore le *classic rock*, permit au Québec le développement d'un nouveau mouvement, le punk, rapporté de New York et de Londres. S'il est délicat de situer précisément la naissance du punk, et qui plus est au Québec, j'ai, dans le cadre de ma recherche, décidé de reprendre le cadre temporel (1977-1980) établi par Alain Cliche et Érik Cimon dans leur documentaire *MTL punk, la première vague 1977-80* (2011): le premier bar punk ayant vu le jour en 1977 dans le Vieux-Montréal, j'ai choisi de situer la naissance du mouvement punk montréalais l'année de l'ouverture de ce bar. Les entretiens avec des acteurs importants de la culture punk montréalaise, que j'ai réalisés dans le cadre de ce mémoire, me permettront de confirmer ou de préciser le cadre temporel de cette naissance.

Le musicologue Simon Frith écrit « You are not what you don't listen to, which cannot be simply reduced to you are what you listen to (Frith, 1990, p.95). » Si l'aspect musical est au cœur de la naissance du punk, il est également important

d'insister sur le punk comme fait social. Pour faire échos aux propos de Simon Frith et en guise d'introduction à mon étude, je vais m'intéresser aux pratiques particulières qui se rattachent au phénomène du punk.

I.1.2. Le punk comme fait social ; une culture et des pratiques particulières

I.1.2.1 Le Do It Yourself

[...] To do this within the punk ethic of low-cost and preferably all-ages shows requires hard work, ingenuity and local contacts. A scene also needs infrastructure such as record store, recording studios, independent labels, fanzines and ideally a non-profit-making community space. (O'Connor, 2002, p.233)

Lorsqu'on évoque le mouvement punk, il est essentiel de parler de la pratique *Do it yourself* (D.I.Y) et du chercheur Fabien Hein qui définit, dans son ouvrage *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, cette esthétique (Hein, 2012). Selon lui, il s'agit d'une « disposition humaine tendue vers la résolution de problèmes pratiques » ou une « forme d'intelligence pratique dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance. » (Hein, 2012, p.47). D'abord rattaché au domaine de la rénovation et de l'entretien dans la première moitié du vingtième siècle, le terme *Do it yourself* s'est élargi vers de nombreuses autres sphères. Si le *Do it yourself* est d'abord né de la nécessité, il se développa peu à peu dans le mépris de l'industrie de la musique, creusant alors le fossé entre le punk et tout le reste (Haenfler, 2015). On associe finalement le *Do it yourself* à un certain mouvement artistique qui offre une alternative à la culture de consommation moderne (Moran, 2010, p.58).

Les années 1970 furent témoin de la montée en puissance de ces « arena rock bands » tels que Queen, Led Zeppelin ou KISS, dont la manière de faire semblait en opposition au « Do it Yourself » et qui rassemblaient des milliers de fans en admiration dans les stades (Haenfler, 2015). Quand les célébrités inatteignables, ces

virtuoses de la guitare occupèrent le paysage de la musique rock de l'époque, la jeunesse punk, aliénée de cette industrie, décida de créer sa propre façon de faire en se positionnant contre la notion de virtuosité pour adopter une approche musicale faisant appel à des techniques de jeux plus faciles à reproduire pour la plupart des gens, voire parfois l'apprentissage autodidacte des instruments de musique.

Poussée par une volonté anti-consumériste, cette pratique invoque la débrouillardise (le « fait maison », le bricolage). La pratique *Do It Yourself* est primordiale lorsqu'il est question d'étudier le mouvement punk et elle s'y manifeste sous diverses formes : concerts *underground*, fabrication de vêtements, production de disques, édition faite maison, etc.

D.I.Y. was not only the forefront for just strictly music, but made it possible for individuals to book their own tours, release their own records, and distribute their own ideas and materials through fanzines. (Moran, 2010, p.62)

Emblème de l'esthétique *Do It Yourself*, le fanzine, objet phare du mouvement punk, offre à ses adeptes un média fait par et pour eux. Les fanzines sont des publications imprimées de toutes sortes de formats qui sont généralement fabriquées de façon artisanale et dont le graphisme utilise souvent les techniques du collage. L'avènement de la photocopie à moindre coût fut l'élément qui facilita la production de duplicatas et qui permit la naissance de ces fanzines (Etienne, 2003, p.7). Les fanzines se placent en réponse ou en résistance aux médias écrits à grand tirage, et donc, à la culture légitime (Géhin, 1980, p.340). D'autre part, il s'oppose également à une certaine partie de la culture populaire commercialisée, à l'image de la musique commerciale. Le fanzine peut comporter des entrevues, reportages, critiques, éditoriaux, jeux ou encore des pages de divertissement. D'ailleurs, les critiques que l'on retrouve dans les fanzines avoisinent les critiques journalistiques de disques ou de livres. On peut

également parfois y retrouver des commentaires à propos d'autres fanzines. Le réseau de fanzine, leurs créateurs et fervents adeptes ont largement contribué à l'émergence du punk rock et à son impact (Shuker, 2002, p.119).

Zines are nonprofessional, anti-commercial, small-circulation magazines their creators produce, publish, and distribute themselves. Typed up and laid out on home computers, zines are reproduced on photocopy machines, assembled on kitchen tables, and sold or swapped through the mail or found at small books or music stores. (Duncombe, 2000, p.228)

Comme le démontre Roy Shuker, le fanzine fut un médium adapté aux valeurs du punk, tant dans son accessibilité que dans sa mise en œuvre. Emprunt de l'éthique *Do It Yourself*, le fanzine offre à toute une communauté un nouveau moyen d'expression, créé par leurs propres soins (Shuker, 2002, p.119).

Fanzines accumulate rock facts and gossip not for a mass readership but for small coteries of cultists, and they are belligerent about their music. Many fanzines are, indeed, belligerently reactionary - they are the house journals of musical preservation societies - but the more important ones (Crawdaddy in the 60s & Sniffin' Glue in the 70s) are belligerently progressive. (Frith, 1983, p. 177)

Lorsque le punk naquit, au milieu d'une culture populaire et médiatisée, les médias traditionnels ne pouvaient pas représenter ce mouvement. Ainsi, au lieu d'accepter de répondre aux attentes d'une culture dominante et plus populaire, des individus décidèrent d'exprimer leurs idées et créèrent le fanzine. S'ils furent initiés dans les années 1970 par l'éditeur et journaliste américain Greg Shaw et son *Who put the bomb* (pour n'en citer qu'un), il faut toutefois remonter à l'année 1976 pour trouver le premier fanzine officiel, *Sniffin Glue*, produit par Mark Perry (Frith, 1983) et directement inspiré par le concert des Ramones au *Roundhouse* de Londres en juillet 1976 :

The Ramones are what 1976 punk rock is all about. They are kids, I'm a kid and you are kids – you must be if are reading this shit. The Ramones give me power and freedom and that's what I want. I've had their album for weeks now and yet everytime I spin it, it does me in, I can't sit down – I have to MOVEEEEEEE ! ... They look great – leather, jean and rubber. Each Ramone carries a tube (giant size, of course) an a bat (for beatin' brats). They are REAL PUNKS ! (Sniffin' Glue – And other rock'n'roll habits for anybody who cares about, 6^e numéro, Janvier 1977)

I.1.2.2 Une mode vestimentaire punk

The objects chosen were, either intrinsically or in their adapted forms, homologous with the focal concerns, activities, group structure and collective self-image of the subculture. [...] The subculture was nothing if not consistent. There was a homological relation between the trashy cut-up clothes and spiky hair, the pogo and the amphetamines, the spitting, the vomiting, the format of the fanzines, the insurrectionary poses and the 'soulless', frantically driven music. (Hebdige, 1979, p.114)

Pour Hebdige, les punks se créent un style en improvisant de leur contexte d'origine des détournements d'objets usuels, en les utilisant et les chargeant d'une autre signification (Ricard, 2000, p.44). Mais dans ce bricolage, il existe une logique permettant de comprendre la connexion entre un certain style, des objets et des éléments disparates et un groupe de personnes en particulier. Bertrand Ricard évoque d'ailleurs une codification des vêtements jusqu'à l'attitude (Ricard, 2000, p.44). Les comportements des acteurs y sont non seulement compréhensibles au sein d'un champ d'activités, mais dans l'ensemble de leurs gestes et de leurs attitudes (Ricard, 1997, p.83-88). La question de l'aspect vestimentaire est importante lorsque l'on évoque les contre-cultures et le punk ne peut que confirmer cet argument :

Si avant eux, d'autres tribus culturelles avaient déjà existé (les hippies), aucune n'avait été aussi subversive et extrême. Le mouvement punk qui a explosé en 1977 était porteur d'un

message très clair de rejet de la société et d'autodérision, voire d'autodestruction et de désespoir (no future). L'une de ses spécificités (que l'on va retrouver dans toutes les tribus que nous allons aborder) était l'adoption d'un look où rien n'était laissé au hasard. Chacun des éléments qui composaient la dégaine punk était puisé dans la culture dominante avant d'être redéfini à la façon punk. Ainsi les épingles à nourrice qui servent traditionnellement à langer les bébés étaient utilisées pour se mutiler le visage et le décorer. Les petites jupes d'écolières étaient portées avec des bas résilles déchirés et un perfecto, et ce, indifféremment par les filles ou les garçons. Le tissu à carreaux, symbole des grandes familles écossaises, se portait en pantalons, en y ajoutant de nombreuses fermetures à glissière. L'imperméable du pervers sexuel guettant la sortie des écoles était également détourné par pure provocation. (Bischoff, 2007, p 17-18)

La mode punk trouverait ses origines à Londres, avec Malcolm McLaren et Vivienne Westwood. En 1971, ils s'allient et ouvrent leur première boutique « Let It Rock », puis « Too Fast to Live, Too Young to Die » (1973) puis « Sex » (1974), qui vendent des produits de plus en plus provocateurs à une clientèle à la recherche d'une mode alternative.

Il n'y avait plus de manteaux, alors les gens ont commencé à s'habiller de déchirures et de trous, avec des épingles à nourrice et des agrafes à travers la chair aussi bien qu'à travers le tissu, à envelopper leurs jambes dans des sacs-poubelle de différentes tailles, à draper leurs épaules dans des restes de rideaux et de couvre-lits trouvés dans la rue. (Marcus, 1998, p.85)

Ayant pour but de faire promouvoir leurs idéaux anarchistes et situationnistes (Marcus, 1998), McLaren et Westwood se mirent à la recherche du groupe qui arborerait ces articles. Le groupe de rock américain The New York Dolls fut leur premier choix, mais après l'éclatement du groupe, ils trouvèrent parmi la clientèle de leur magasin une bande de jeunes musiciens en quête de nouvelles expériences. À la fin des années 1975, McLaren prend donc les Sex Pistols sous son aile, et le groupe donne rapidement son premier spectacle (Erlewine, 1997, p.1139).

Suivant la ligne que Mc Laren avait créée pour les Sex Pistols et pour les Clash, les gens peignaient des slogans le long de leur manche ou de leur jambe de pantalon, en travers de leurs vestes, de leurs cravates, et sur leurs chaussures : les noms de leurs groupes ou chansons préférées, mot de passe comme « anarchie » ou « émeute », des phrases plus cryptiques (...) ou un résumé tapageur du Zeitgeist en forme de cadavre exquis (...) le tout barré d'un X géant. (Marcus, 1998, p.85)

Andy Bennett, dans son article *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste* (Bennett, 1999), exprime le phénomène du développement des adolescents comme consommateurs potentiels. Selon le chercheur, ce « youth market », qui n'a cessé de croître depuis les années 1950, embraya le commerce de la musique et du style. Toutefois, les idéaux d'opposition formés par les contre-cultures sembleraient s'opposer à cette forme d'expression articulée autour du marchandisage culturel (Bennett, 1999, p.607). Pourtant, en vue des arguments précédemment exposés, il semblerait qu'une certaine dichotomie d'opinions se présente ; il en sera discuté un peu plus tard.

Le critique musical américain Greil Marcus nous propose une lecture plus sociopolitique du mouvement. Le punk se dévoilait d'une manière sociale ce qui lui permit de proposer un nouvel ensemble de signes visuels et verbaux et faisant passer la vie sociale conventionnelle pour une supercherie (ils rejettent cette société qu'ils jugent corrompue, notamment par une « économie sadomasochiste ») (Marcus, 1998, p.86). Il existait l'ambition qu'un disque, issu de la méthode « Do it Yourself », puisse changer le monde. Et cette ambition découlait du désir de vivre non plus comme objet, mais comme sujet de l'histoire (Marcus, 1998, p.14).

Au fil de mes recherches, j'ai donc relevé une certaine dichotomie, entre commercialisation et valeurs punk. En effet, les Sex Pistols, qui pour l'imaginaire collectif restent le principal groupe punk, ont été lancés par McLaren dans le but de changer les affaires de la musique, faire la promotion de sa boutique « Sex », et tirer

profit de ces changements (Marcus, 1998 p.10). Finalement peu en accord avec l'éthique *Do it yourself*, on retrouve un réel commerce d'objets punk :

McLaren aurait vendu n'importe quoi : fin 1978, après que Sid Vicious, l'ancien batteur des Sex Pistols, eut été arrêté pour le meurtre de Nancy Spungen, sa petite amie, McLaren sortit précipitamment des t-shirts Sid Vicious portant imprimés les mots « I'm alive - she's dead - I'm yours » — Je suis vivant — elle est morte — je suis à vous. (Marcus, 1998, p.42)

Ainsi, je note, d'une part, une jeunesse qui veut changer le monde à coups d'idéaux révolutionnaires et d'épingles à nourrices, et d'autre part, une certaine commercialisation d'une nouvelle identité. D'ailleurs, ce dernier argument fait échos aux propos d'Andy Bennett, qui insiste sur ces cultures de la jeunesse qui se sont axées sur le consommateur depuis l'avènement d'un marché de la jeunesse d'après-guerre (Bennett, 1999, p.614). Toutefois, loin de ces notions tangibles, d'autres objets centraux de l'identité punk, le concert et la relation entre les artistes et leurs publics offrent de nouvelles interactions et une nouvelle manière de communiquer qu'il me paraît essentiel de traiter.

I.1.2.3 Les conjonctures sociales du punk

- Le concert, la scène et la salle

Le concert est l'étalon sur lequel les jugements de la qualité d'un disque punk sont fondés (Shumway, 1999). Bertrand Ricard, dans son ouvrage *Rites, code et culture rock* nous montre que le concert permet l'apparition d'un « socius », autrement dit « d'un espace social public », qui permettra à d'autres facteurs d'être projetés au-devant de la scène (Ricard, 2000, p. 95). Le punk est un genre musical qui prend réellement tout son sens sur une scène (Lull, 1987). À une époque où le numérique ne s'était pas généralisé, le concert semble être le médium par excellence, fondateur du lien social entre musicien et public. Le concert est un rite de passage incontournable

dans le parcours d'un groupe de rock, et qui plus est d'un groupe punk : on parle alors d'une certaine légitimation du groupe à travers le passage sur scène (Ricard, 2000, p 98). Écouter un disque, voir à la télévision un vidéoclip ou avoir entre les mains un *flyer* d'un groupe consiste en une première approche qui se concrétisera lors du concert. Selon Martin Lussier (2003), le concept de la scène en musique dite « populaire » prend forme dans l'expérience vécue. Le concert, qui projette une communauté dans la vie et l'espace public, apparaît alors essentiel quand il est question d'étudier cette contre-culture (Bischoff, 2007). Toutefois, je pense qu'il est également primordial de parler de son public et du rapport qui s'établit entre ce dernier et l'artiste.

- Le rapport artiste / public

La contre-culture détourne les conventions traditionnelles et les refonde dans un nouveau système de valeurs (Lussier, 2003). Ainsi, il ne serait pas surprenant de voir que le concert punk permettrait une certaine disparition de la frontière établie entre le public et l'artiste, jusqu'à l'abolir. Dick Hebdige, chercheur important des *Cultural Studies* réfute une division stricte « public contre artiste » mise en place par les conventions associées aux concerts rock et pop :

It was in the performance arena that punk groups posed the clearest threat to law and order. Certainly, they succeeded in subverting the conventions of concert and night-club entertainment. Most significantly, they attempted both physically and in terms of lyrics and life-style to move closer to their audiences. [...] The stages of those venues secure enough to host 'new wave' acts were regularly invaded by hordes of punks, and if the management refused to tolerate such blatant disregard for ballroom etiquette, then the groups and their followers could be drawn closer together in a communion of spittle and mutual abuse. (Hebdige, 1979, p.110)

Comme nous le montre cette citation tirée de l'ouvrage *Subculture, the meaning of style* (1979), le spectacle punk fait tomber les barrières que d'autres ont construites

entre l'artiste et son public. On retrouve le sens véritablement communautaire du mouvement punk, qui ne présente pas de leader, ni sur scène ni devant la scène. James Lull (1987) fait, d'ailleurs, écho aux propos de Dick Hebdige :

One of the fundamental tenets of punk life can be noted by observing the relationship between punk bands and their audiences during performances. Despite the importance of live performance, the formalities and expectations of the rock 'concert' are not in evidence at punk 'shows'. Normal rock concerts are one-way affairs. [...] At punk shows, the distance between creator and consumer of the music is lessened greatly. (Lull, 1987, p.240).

Entre anarchie et proximité, le public punk s'identifie aux musiciens et n'hésite pas à les considérer comme des « modèles » dont il est possible de s'inspirer, sans toutefois adopter le système de hiérarchisation typiquement proposé par la musique pop (Bischoff, 2007, p.10) :

La fusion qui s'opère entre les groupes et leur public prend corps dans l'imitation, dans le désir de reconnaissance par l'autre d'une conformité à un modèle et, pour certains dans le rejet massif et brutal des autres tribus, du fait d'un narcissisme de groupe exacerbé en fonction d'une logique de l'identification. (Ricard, 2000, p 141).

Dans l'article *The Politics of Meaning in Punk Rock* (1993), David Pottie résume le combat du punk en trois points. D'abord, le punk reflétait les critiques et les expériences d'une jeunesse ouvrière. Ensuite, le punk contesta l'hégémonie des modèles économiques imposée par l'industrie de la musique en rejetant le phénomène de production intensive et en se tournant vers des maisons de disques indépendantes. Enfin, le punk se questionna sur les formes musicales préétablies en s'adonnant à un son dépouillé d'artifices et explorant de nouvelles approches (Pottie, 1993).

I.2 Le punk au Québec : sa naissance et ses principaux acteurs

- En 1977

A common misconception about Canadian punk is that it was simply a carbon copy of music emanating from New York and London. It doesn't take much digging to discover the truth ; that musical change was in the air, that the bubble of 70s prog-rock was ready to burst, that disenfranchised kids in cities all over the world were getting turned on to bands like the MC5 and the New York Dolls, preparing to tear down the bloated rock and roll that was filling stadiums and airwaves. The goal was to take it back to a purer form, and no one city holds a monopoly on that idea. Still, Canadians are often accused of playing catch-up to their American and British peers. (Sutherland, 2012, p.15)

Sam Sutherland s'est attelé à raconter l'histoire du punk canadien, qu'il considère comme ayant réellement eu un impact transformateur sur la culture du pays. S'intéressant à plusieurs villes canadiennes, de « Victoria à St John's », il montre comment le phénomène punk a permis de remodeler le paysage musical canadien (Sutherland, 2012). L'ouvrage de Sam Sutherland fait directement échos à notre recherche, car il confère au punk canadien une identité juste qui sait se démarquer de ses cousins étrangers.

Il y a peu de documents qui me permettent de faire état du mouvement punk québécois à sa naissance. Si Sam Sutherland, dans son ouvrage *Perfect Youth, The birth of canadian punk* retrace la genèse et le développement du mouvement punk dans plusieurs villes canadiennes, il ne consacre qu'une petite section à la ville de Montréal. Hormis les quelques vinyles qui ont été convertis au numérique et quelques photos retrouvées, le punk québécois semble n'avoir existé qu'à travers la mémoire et l'expérience personnelle des adeptes du punk. Le film documentaire *MTL punk, la première vague 1977-80* réalisé par Érik Cimon et Alain Cliche (2011) apporte indéniablement beaucoup à la mémoire de ce genre musical. La première phrase du

film, « *Do what you feel like doing and fuck the rest* », nous fait entrer de plain-pied au cœur du sujet.

Le punk est un mouvement culturel qui favorise l'expression brute et sans limites, porté par le souhait de rompre avec les valeurs préétablies, il crée son propre univers jusqu'au rejet brutal des autres tribus. (Ricard, 2000, p.141)

Dans les années 1970 au Québec, pour une partie de la population, la volonté est de créer un nouveau pays, mais le projet de la souveraineté du Québec se manifeste surtout dans le discours des politiciens, et dans cette veine, le Parti Québécois remporte les élections de 1976.

Outre-Atlantique, Les Sex Pistols prônent la destruction de leur pays et ébranlent la culture anglaise. Au Canada, le contexte sociopolitique de la fin des années 1970 est bien moins radical qu'en Grande-Bretagne, ce qui offre une toile de fond bien différente à la naissance du punk.

It was not easy to sing about 'No Future' with any credibility in Canada in the mid-1970s. Unlike England, this country was enjoying a period of economic prosperity. (O'Connor, 2002, p.229)

Ne réussissant toutefois pas à s'identifier à la montée du nationalisme québécois, une nouvelle jeunesse décide de rompre avec les codes culturels préétablis et provoque sa propre révolution identitaire. Certains jeunes avaient envie d'autre chose que de « rester assis en indien à fumer des joints et écouter Supertramp » (Pyers Desrochers, Cimon, Cliche, documentaire, 2011). Pour Pyer Desrochers, producteur du groupe punk *The 222*, à cette époque, « Montréal, c'était plate » (Cimon, Cliche, documentaire, 2011). Les punks du film d'Érik Cimon et Alain Cliche citent *Harmonium*, comme cas musical représentatif de « la période granola », l'un des groupes les plus populaires au Québec dans les années 1970.

The punk scene was in strong opposition to Harmonium. (Fortner Anderson, Cimon, Cliche, documentaire, 2011)

Mode hippie, disco ou encore rock progressif constituent le paysage sonore majeur du Québec à la fin des années 1970. Les jeunes qui ne se reconnaissent pas dans ces styles cherchent à entendre quelque chose de différent et ont envie de le faire eux-mêmes. Londres apparaît alors comme l'échappatoire de cette génération. Le producteur Pyers Desrochers entreprend notamment des voyages vers la capitale britannique afin de ramener des vêtements à Montréal. *The Sex Pistols, The Clash, The Ramones, Iggy Pop and the Stooges* ou encore *Blondie*, icônes du punk, font figure de moteurs pour cette jeunesse québécoise. Bien loin de la légendaire salle de concert CBGB new-yorkaise (qui d'ailleurs ne présentait pas que des groupes punks), on retrouve à Montréal, à plus petite échelle, le 364, situé au 364 rue St Paul Ouest. Refusés des chaînes de radios et écartés des salles de spectacles, le 364 fondé sur l'esprit du *Do it yourself*, a accueilli les premiers groupes punks montréalais : *The Normals, The Chromosomes, Electric Vomit* et *The 222*.

Destined to be a short-lived solution to The Punk Problem, 364 provided a necessary stage for new bands to learn the ropes of live performance, helping to save Montreal from the ever-present threat of disco by encouraging a new generation of musicians to play original music, play it aggressively, and play it weirdly. (Sutherland, 2012, p.84)

Si pour certains musiciens, « Montréal était un cimetière d'artistes » (Cimon, Cliche, documentaire, 2011), le mouvement aurait permis de faire renaître, en un groupe d'individus, une passion musicale spécifique et nouvelle. Le punk aurait ainsi donné la chance à de jeunes Québécois de faire partie d'une communauté, de créer leur propre identité et de jouer avec leurs propres règles, se déjouant de celles dont ils font la critique.

Une colonne du périodique anglophone *The Montreal Star* issue de l'œuvre de Sutherland brosse le portrait d'un mouvement qui bouscule définitivement la société montréalaise de la fin des années 1970.

The music of a society in collapse, the voice of resistance, white urban rock, the 364 SOUND shatters this, the best of all possible worlds. It rejects the lies for freedom for the rich, love for the beautiful, peace for the dead. Our daily spectacle - the banality of evil - is overturned, wrenched apart, and reflected. It is a terrorism of our basest sensibilities. (Susanne Harwood, Montreal Star, No7 Press Release, the 364 Sound dans Sutherland, 2012, p.82)

I.3. Une culture punk en 2015 ?

En reprenant les termes d'Érik Cimon et Alain Cliche, nous pouvons parler d'une « première vague » punk entre 1977 et 1980 (Cimon, Cliche, documentaire, 2011). Nous pourrions éventuellement évoquer une « seconde vague » punk qui suivrait cette dernière, toutefois, dans mon étude, je vais me focaliser sur le phénomène punk actuel. Aujourd'hui, et comme depuis le début des années 2000, plusieurs groupes punks montréalais ont vu le jour. Si leurs influences se ressemblent généralement, ces groupes offrent leurs propres variations du punk, entre puristes du genre et fusion des styles. Par exemple, le groupe francophone *Action Sédition* offre un punk Oi !, quand ses cousins *d'Esclaves Salariés* mélangent ces influences au reggae skinhead. Groupes anglophones et francophones se partagent cette scène punk *underground* québécoise. Des labels à l'instar de *Sabotage musique*, *Housebreaker Records*, *Stomp* (Union Label Group) font paraître les musiques des groupes comme *Jeunesse Apatride*, *Mayday*, *Dig it Up* ou *BCASA* ; quand d'autres ont décidé de rester indépendants. Si peu après son ouverture le 364 a mis la clé sous la porte, les acteurs de la scène punk de Montréal n'ont cependant pas baissé les bras et organisent toujours des concerts. Nous recensons des festivals comme le *Pouzza Fest* qui célébra son cinquième anniversaire l'année dernière, le *Buck Fest* (plus largement porté vers

le rock underground), mais également les *Productions Carmagnole* qui présentent annuellement un Carnaval alternatif en banlieue de Montréal ainsi que des concerts-cabarets¹.

Quand je débutais mes recherches sur les salles de spectacle de la ville, je recensais des lieux populaires comme la Casa Del Popolo ou la Vitrola qui offrent parfois des concerts punk. Toutefois, plus j'avancerais dans mes recherches, plus je fouillais dans mes ressources et plus je découvrais des endroits insoupçonnés à l'image du bar Ritz PDB ou du Turbo Haus. On retrouve aussi des lieux clandestins à l'instar de la salle à laquelle quelles je me suis intéressée et que l'on nommera ici *Lieu 1* à des fins d'anonymat. En effet, j'ai fait le choix de protéger ce lieu de répercussions éventuelles et je pense que dévoiler son identité ne ferait que trahir la volonté des individus qui la firent naître.

Je ne peux pas parler du mouvement punk à Montréal en 2015 sans inclure le rôle que joue le numérique dans le développement et le maintien de celui-ci. En effet, il existe plusieurs sites internet² forums³, blogues⁴ qui répertorient les groupes punks du Québec, initient des conversations entre ses adeptes et offrent des informations qu'il est parfois difficile de trouver ailleurs. Notons également le site internet *Bandcamp*⁵ qui permet la promotion de groupes de musique, l'écoute et l'achat de leurs titres. Enfin, les réseaux sociaux comme *Twitter*, *Instagram*, mais surtout *Facebook* permettent aux groupes d'assurer leur publicité et à l'utilisateur un suivi de l'activité de ceux-ci. Notons que *Facebook* offre également des « groupes » privés ou publiques permettant à la communauté d'être informée des actualités des groupes et des concerts à venir (exemple du groupe *Facebook* publique « Montréal Punk Shows »).

¹ <http://www.carmagnole.net>

² <http://www.quebecpunkscene.net>

³ <http://www.quebecunderground.net>

⁴ <http://montrealpunkbands.blogspot.ca>

⁵ <https://bandcamp.com>

I.4. Question de recherche et objectifs de recherche

J'ai mentionné auparavant que le punk, bien qu'il soit pour beaucoup considéré comme un phénomène musical, est avant tout un phénomène social et culturel (Shuker, 2007). Toutefois, l'on observe à la fin des années 1970 que les conjonctures sociales et médiatiques (fanzine, affiches, disques) sont à l'origine du punk et de ses pratiques (telles que j'ai pu les définir). Dès lors, dans une vision systémique de l'évolution des pratiques culturelles, nous pouvons considérer que le contexte sociohistorique contemporain a nécessairement entraîné des bouleversements dans les pratiques et la représentation de la culture punk. C'est donc à partir de cette idée que j'ai élaboré la question de recherche suivante.

La question de recherche générale de ce projet de recherche se lit comme suit :

De quelles manières le processus d'appropriation de la culture punk québécoise des années 1970 se manifeste-t-il dans la scène punk montréalaise des années 2010 ?

À travers cette problématique et le contexte sociohistorique et médiatique que j'ai défini plus haut, je propose que certaines pratiques propres à la culture punk ont mené à l'exercice d'un certain nombre d'appropriations de la part de ses acteurs. Ces dernières touchent à ce que certains chercheurs tels que Dick Hebdige (1979), Fabien Hein (2012) ou Denis-Constant Martin (2014), ont pu définir comme étant fondamentales dans la création de cette contre-culture.

Dans le but d'étudier ce phénomène d'appropriation, mon objectif sera de faire un travail sur le terrain, je choisis, donc d'aborder le problème à travers une recherche par enquête. L'enquête me permettra d'effectuer une sortie « extra-muros » du problème, en regard des savoirs constitués et de mieux m'approcher de la réalité étudiée.

De plus, diverses théories viendront appuyer ma recherche : je vais tout d'abord étudier le concept de la culture à travers la discipline des *Cultural Studies* et le phénomène de contre-culture. Je m'intéresserai par ailleurs à la théorie de l'identité en me basant sur les concepts de tribus et de communautés musicales (Ricard, 2000). Enfin, je vais tenter de lier le processus d'appropriation au concept d'identité. Ma question de recherche sera explorée à l'aide de mon cadre théorique ainsi que par la méthodologie que je vais employer.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

II.1 La culture

II.1.1 La musicologie et les *Cultural Studies*

Les *Cultural Studies* sont un courant de recherche portant sur une approche de la culture des groupes sociaux. Il s'agit de comprendre comment cette culture des groupes sociaux et plus précisément des catégories populaires se place comme contestation de l'ordre social (Ferrand, 2012). Ainsi, dans l'étude des *Cultural Studies*, on cherche à comprendre la culture comme mode de vie. Les travaux de Simon Frith prolongent la problématique développée par les auteurs des *Cultural Studies*. En effet, le chercheur décide de dépasser les présupposés des auteurs des *Cultural Studies* qui considèrent la musique comme un symbole et propose de la considérer comme une activité à part entière. Ainsi, la musique (et plus particulièrement le rock et la pop dans l'œuvre de Frith) devient un réel accompagnateur du quotidien (Ferrand, 2012, p.35). « From a communication's perspective, punk culture therefore becomes a means of organizing social life (Pottie, 1993, p.7).

Dans son ouvrage *Sound Effect* (1983), Simon Frith s'intéresse aux phénomènes sociaux, économiques et communicationnels propres à la musique rock. Si les thèses proposées par les chercheurs des *Cultural Studies* permettent d'identifier la musique comme un symbole, l'auteur critique cette posture qui la noie dans des notions trop générales. Auteur d'ouvrages fondateurs de la sociologie des musiques populaires, Simon Frith a énormément contribué à l'émergence du champ d'étude des « *Popular Music Studies* » (Ribac, 2005, p.71). Le chercheur a permis au rock, et plus largement à la musique de devenir un objet sociologique à part entière. *Performing Rites, On the value of popular music* (1998) et *Sound Effects, Youth, leisure and the politics of*

rock'n'roll (1983) sont deux de ses ouvrages que j'ai utilisés dans le cadre de cette recherche. L'auteur y invoque trois dynamiques : la dynamique des modes, la dynamique qui renvoie à la technologie et la dynamique des transformations sociales (Ribac, 2005, p.71-72). La dynamique des modes, qui est étroitement liée aux mouvements générationnels, est un processus grandement favorisé par l'industrie musicale (*ibid.*). À travers cette dynamique, Simon Frith entend la manière avec laquelle des groupes (comme les adolescents) sont devenus « les vecteurs des nouveaux goûts, des nouvelles musiques que l'industrie avait besoin d'introduire sur le marché » (Ribac, 2005, p.71). La deuxième dynamique qui renvoie à la technologie a permis l'émergence d'une nouvelle manière de faire et d'écouter de la musique grâce aux changements technologiques, telles les techniques numériques. Enfin, la troisième dynamique, en constante interaction avec les deux précédentes, touche la sphère des transformations sociales dont l'expression se retrouve dans la musique. Ces changements sociaux créent une dynamique et contribuent à la naissance de nouveaux courants de la musique populaire.

En introduisant la notion de culture comme composante de la vie quotidienne, j'ai été capable de me focaliser sur l'aspect musical, en particulier à travers les écrits de Simon Frith. Les considérations sociales du punk et ses pratiques particulières reflètent les concepts clés prônés par les théoriciens issus des *Cultural Studies*. En effet, à la lecture des différents auteurs concernés, on note que le phénomène punk ne s'apparente pas une activité du dimanche, que l'on pratique sporadiquement. La culture punk est un réel mode de vie qui se traduit par des pratiques bien spécifiques à l'image du ralliement à l'éthique *Do it yourself*, que des auteurs comme Roy Shuker (2002) ou Fabien Hein (2012) détaillèrent, invoquant la débrouillardise dans tous les aspects du phénomène (Duncombe, 2000). Non sans être détachée de cette dernière, la mode vestimentaire imbibée des facettes du mouvement punk marqua également le paysage culturel par des pratiques sortant de l'ordinaire. De ce fait, ces différents

éléments renchérisse à offrir à la musique, et plus largement à la culture une place privilégiée d'accompagnateur du quotidien (Ferrand, 2012)

II.1.2. Le concept de culture et de sous-culture

Initialement introduite par l'École de Chicago comme un moyen de fournir des explications sociologiques de la criminalité et de la déviance dans les années 1970 (Bennett, 2004), le terme de contre-culture a ensuite été adopté et adapté par les théoriciens du Birmingham *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. Les chercheurs du CCCS utilisèrent le concept de contre-culture pour élucider la signification de groupes culturels britanniques de l'après-guerre, tels les Teddy Boys, les Mods et les Punks (*ibid*). Quand ce groupe de recherche consacrait originellement la contre-culture plus directement au style qu'à la musique, les travaux qui suivirent commencèrent à considérer ce concept en terme d'appropriation collective et de l'utilisation de la musique (Bennett, 2004). Le comportement déviant de ces contre-cultures devait être compris comme une réaction collective de la jeunesse face à aux changements structurels de la société britannique d'après-guerre (Bennett, 1999, p.600).

Il est important de noter que grâce à l'École de Chicago et les recherches du CCCS concernant la contre-culture, la déviance fut considérée comme un comportement normal dans le cadre de circonstances sociales données (Bennett, 1999).

Contre la « culture dominante » — et non contre la Culture et les cultures —, la contre-culture questionne le « sens du monde » et le « sens de la vie ». Elle trouve en ce questionnement sa définition et son orientation. Complexe, plurielle, une contre-culture reconsidère les rapports du passé, du présent et de l'avenir, et se demande où « nous » allons. En elle se tiennent les possibilités inabouties des sociétés dans lesquelles nous vivons. Elle n'est donc pas réductrice à l'imagerie d'Épinal qui la précède et la suit obstinément. Une contre-culture traduit une hésitation du

devenir, elle rend possible l'avènement d'une nouvelle vision du monde. Son éclectisme bigarré et, parfois, son syncrétisme superficiel ne peuvent en occulter la radicalité. (Bourseiller, Penot-Lacassagne, 2013, p.4)

La contre-culture est le résultat d'une révolte d'une génération et il ne s'agit pas d'un phénomène éphémère, car selon le sociologue Théodore Roszak, le conflit des générations est une des constantes des affaires humaines (Roszak, 1970). En fait, la contre-culture rassemble des ensembles marginaux qui se placent face à une culture de masse. Le sociologue de la contre-culture Dick Hebdige présente l'émergence des punks d'origine comme une tentative d'offrir une résistance à la position sociale inférieure des jeunes Britanniques appartenant à cette « tribu » :

[...] Youth subcultures became notorious for the appropriation of icons originating in the parents or straight culture, and the improvisation of new meanings, often directly and provocatively subversive in terms of the meanings communicated by the same items in the mainstream settings. (Hartley, 2002, p.23)

Toutefois, il existe une logique permettant de comprendre le lien entre un style, des objets variés et un groupe de personnes spécifique. En fait, cette désorganisation suit des codes identitaires propres à la contre-culture, et ce sont ces codes qui permettent d'établir ce lien.

- Contre une culture dominante

Le phénomène de contre-culture repose sur l'hypothèse que la société de masse brise les liens sociaux traditionnels et que cette perte d'identité engendre et permet d'expliquer la radicalisation de la jeunesse urbaine (Pottie, 1993).

Le concept de contre-culture apparaît en réaction à une autre culture, qu'on appellera culture dominante. Pierre Bourdieu, dans son œuvre *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979), théorise la notion de « capital hérité » face à la notion de « capital acquis » en expliquant leur diversité à travers la notion de goût (Bourdieu,

1979, p.88). Nos goûts seraient ainsi menés par l'*habitus*, cette manière de penser que nous nous sommes forgée, entre autres, à travers un milieu familial donné. Les préférences et pratiques esthétiques sont donc liées à un goût et Bourdieu distingue le goût légitime du goût moyen et du goût populaire (Géhin, 1980). En fait, le goût chez Pierre Bourdieu n'existe que relationnellement, car il apparaît comme étant une recherche d'imitation ou de distinction entre les différentes classes. Ainsi, cette critique sociale des jugements du goût entretient un rapport direct avec la structure sociale dans laquelle il est possible de distinguer les classes sociales et leurs échelonnements. Le sociologue français établit, d'autre part, une hiérarchie des pratiques culturelles d'après la classification de ces groupes sociaux. D'une manière similaire, Edgar Morin, dans son œuvre *l'Esprit du temps*, distingue trois pôles culturels en interaction complexe, à la fois complémentaires, antagonistes et concurrents :

[...] Le pôle de la culture de masse (qui correspondrait grosso modo au versant émergé de la culture moyenne définie par Wolton), le pôle de la culture cultivée (version morinienne de la culture d'élite définie par Wolton) et celui de la contre-culture (qui serait une série de micro-ensembles de foyers dissidents dont la vocation serait de réinventer la culture cultivée). (Edgar Morin, 1975, p.228)

II.1.3 Le punk comme contre-culture ?

Il serait à peine exagéré en effet d'appeler « contre-culture » ce que nous voyons naître chez les jeunes – je veux dire une culture si radicalement détachée des idées générales de notre société que pour beaucoup elle ne ressemble plus du tout à une culture, mais prends l'apparence inquiétante d'une intrusion barbare. (Roszak, 1970, p.60)

En reprenant les termes de Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, la culture punk provoque une révolution qui dénonce la vision d'accomplissement matérialiste et idéaliste des années 1970 (Bourseiller, Penot-Lacassagne, 2013). Théodore Roszak nous indique en quoi les membres d'une contre-culture, organisés en communautés, s'allient vers un même combat (Roszak, 1970) : ayant théorisé le concept de communauté chez les jeunes, le chercheur nous montre en quoi ces derniers retournent ainsi à un mode de relations humaines qui caractérise le village et la tribu. En effet, il affirme que la vraie politique ne peut jouer qu'au niveau des rapports personnels que seules le permettent ces structures sociales. (Roszak, 1970)

Une sous-culture peut être interprétée comme une solution ou tout au moins une réponse collective à la résolution de problèmes qui découlent des aspirations bloquées ou inabouties d'un segment social particulier. Une sous-culture se constitue alors au travers d'emprunts et de détournements d'éléments empruntés à la culture dans laquelle elle s'inscrit. (Fournier, 1999, p.10)

Ainsi, les jugements sociologiques couramment appliqués au punk, comme l'aliénation et le rejet, sont des reflets directs des effets de désintégration de la matrice sociale de la culture de masse (Pottie, 1993).

My personal view on punk rock is that it's nauseating, disgusting, degrading, ghastly, sleazy, prurient, voyeuristic and generally nauseating. I think that just about covers it as far as I'm concerned. I think most of these groups would be vastly improved by sudden death. The worst of the punk rock groups I suppose currently are the Sex Pistols; they are unbelievably nauseating. They are the antithesis of humankind. I would like to see somebody dig a very, very large, exceedingly deep hole and drop the whole bloody lot down it. You know, I think the whole world would be vastly improved by their total and utter non-existence. (Bernard Brooke Partridge, membre du Great London Council, dans Sabin, 1999, p. 95)

D'emblée, le phénomène punk se place dans une logique de contre-culture, dans le sens où ses pratiques ne peuvent prendre place dans des institutions classiques.

Rejetés de tous bords par les médias traditionnels, les punks n'eurent pas le choix que de créer leurs propres moyens d'expression et de produire eux-mêmes leurs disques. Le fanzine, que Roy Shuker (2002), Simon Frith (1983) ou notamment Stephen Duncombe (2000) étudièrent, constitue le média par excellence de la contre-culture. Créé par et pour les punks, le fanzine permit à ces derniers d'exprimer leurs idées quand les médias classiques ne considéraient pas leur voix (Géhin, 1980). Dans le cadre du punk au Québec, force est de constater que cette contre-culture s'oppose à la culture dominante que j'ai détaillée au préalable. Les codes culturels, politiques, sociaux préétablis par la société furent, en effet, le moteur du changement que provoquèrent les punks montréalais.

Contre-culture de la résistance, le punk bouscule la conception du monde, de soi, des autres et créer de toute pièce sa propre identité. Chargées d'idéaux forts, les contre-cultures – auxquelles se rattache le mouvement punk – se battent pour la création et la préservation d'une nouvelle identité.

II.2 Identité et appropriation

II.2.1 Les concepts de communauté et de tribu

Une tribu musicale et culturelle apparaît comme un groupe urbain, plutôt restreint, dont la sociabilité élective et sélective est d'abord dynamisée par des affinités musicales communes. Le son est donc le régulateur socioculturel de la micromouvance, car il agit sur les façons de s'habiller, de se comporter, de penser, une esthétique (désir d'éprouver des émotions en commun) qui permet au jeune adepte de mieux se rapporter à lui-même, aux autres et au monde. (Bischoff, 2007, p 18-19)

Lorsqu'on évoque le concept de tribu, on pense de prime abord à un chef ou du moins à une certaine hiérarchie. Toutefois, Jean-Louis Bischoff (2007) nous indique qu'une tribu musicale ne s'organise pas autour d'une hiérarchie, d'un leader ou par des lois

explicites qui décrivent formellement des rites d'entrée ou de sortie (Bischoff, 2007). En effet, il s'agit d'une adhésion volontaire qui est dynamisée par le plaisir d'être ensemble. Dans les tribus musicales, on ne parle pas d'instance centralisée et productrice de régulation. Jean-Louis Bischoff soutient que les tribus répondent à la critériologie du mouvement, c'est-à-dire que le *look* et les goûts musicaux les identifient. De plus, on retrouve parmi ses membres un certain processus d'auto désignation, à l'image des tribus gothiques, skinheads ou punks (Bischoff, 2007).

The term « group » as it is referred to here is much closer to Maffesoli's concept of tribus or « tribes ». According to Maffesoli the tribe is « without the rigidity of the forms of organization with which we are familiar, it refers more to a certain ambiance, a state of mind, and is preferably to be expressed through lifestyles that favour appearance and form. (Bennett, 1999, p.605)

D'autre part, dans son ouvrage portant sur les rites et les codes de la culture rock, Bertrand Ricard introduit la notion de communauté rock :

Le modèle communautaire rock propose un programme attractif, car il demeure ouvert et métissé. L'idéal type en est la famille et repose sur des liens de filiation, d'âme, d'esprit et de cœur. D'ordre spirituel et intellectuel, la communauté « rock » se fonde avant tout sur un travail en commun et sur des croyances communes. Les liens qui se nouent à l'intérieur des petits groupes témoignent d'une volonté, d'un besoin et d'un désir d'unité. (Ricard, 2000, p. 232)

Ainsi, la communauté se fonderait sur des valeurs d'esprit, des croyances en harmonies et donc un réel désir d'unité. L'auteur utilise la formulation de « consanguinité spirituelle » (Ricard, 2000, p.232), qu'il définit comme un désir de qualités familiales mêlées aux obligations et les défauts qui y sont rattachés.

En somme, quel terme faut-il réellement utiliser lorsque l'on s'attarde au phénomène du punk ? La tribu ou la communauté ? Bien qu'évoquant des similarités certaines, ces deux termes renvoient à des concepts qui comportent des subtilités qu'il me paraît

nécessaire d'explorer. D'après ma compréhension de ce problème, quand les ethnologues utilisent le terme de tribu pour désigner des sociétés organisées sur la base des liens de parenté et de famille, une communauté désignerait plutôt un collectif d'individus jouissant de l'unicité d'un patrimoine commun (culturel, politique, religieux, etc.).

Le patrimoine culturel punk n'est pas de prime abord partagé à travers des liens familiaux, ainsi il paraîtrait erroné d'employer le terme de « tribu » (Bischoff, 2007). Toutefois, en étudiant plus précisément le concept de tribu musicale, nous avons pu remarquer que certains de ses aspects correspondent à ce même groupe punk : affinités musicales comme élément rassembleur, processus d'autodésignation, etc. Pour ne pas me perdre entre les notions de tribu et de tribu musicale qui, sans pour autant être opposées, touchent à des problématiques bien spécifiques, j'ai choisi de ne pas m'attarder sur ces termes. Ainsi, à des fins de précision et de clarté, c'est le concept de communauté que j'emploierai dans ce mémoire.

Dans l'article *Consolidating the music scenes perspectives* (2004), Andy Bennett montre en quoi la musique agit comme une ressource dans la vie quotidienne contemporaine. L'auteur y introduit la notion de communauté et expose ses liens avec la musique de deux manières différentes : d'abord, une musique produite localement permettrait à des individus appartenant à une même géographie de considérer y appartenir. (Bennett, 2004, p.224). C'est ici l'aspect rassembleur direct de la musique qui est intéressant.

People look to specific musics as symbolic anchors in regions, as signs of community, belonging, and a shared past (Bennett, 2004, p.224)

D'autre part, la deuxième application de la communauté sur la vie musicale agirait sur la signification de la communauté comme construction romantique : en effet, les individus qui ne peuvent profiter de l'expérience locale partagée peuvent projeter la

musique comme un réel mode de vie et comme la base d'une communauté (Bennett, 2004, p.224).

La théorie de Bennett s'illustre directement dans l'exemple de la communauté punk montréalaise. Le premier argument de Bennet insistant sur la géographie commune comme élément rassembleur fait échos à mon propos concernant le phénomène de communauté. En effet, la musique punk produite par des Montréalais sert cette communauté qui s'est créée à Montréal : il est facile d'aller voir des *shows*, de se procurer un disque lorsqu'on habite dans une ville créatrice et de se retrouver avec d'autres individus partageant ce même patrimoine. Le deuxième argument de Bennett, qui concerne la communauté comme construction romantique, pourrait s'illustrer de la manière suivante. Pour un *fan* de punk montréalais qui habite en région et qui ne peut pleinement participer à l'expérience locale de la communauté punk montréalaise, l'élément de la musique lui permettrait de vivre et d'exercer ce mode de vie. Le sentiment d'appartenance à cette même communauté serait donc tout aussi fort malgré un éloignement certain. En somme, peu importe les modalités, la communauté permettrait à ses adeptes d'exprimer un sentiment de solidarité grâce à la juxtaposition de la musique, de l'identité et d'un lieu (Bennett, 2004).

Dans *Subculture or neo-tribes : Rethinking the relationship between youth, style and musical taste* (1999), Bennett s'arrête sur la notion de « *lifestyle* » qu'il lie directement au concept de contre-culture, lui-même attaché au phénomène de communauté. « « *Lifestyle* » describes the sensibilities employed by the individual in choosing certain commodities and patterns of consumption and in articulating those cultural resources as modes of personal expression (Bennett, 1999, p.607) ». Toutefois, il note qu'il est primordial de ne pas confondre « *lifestyle* » et « *way of life* ». Quand le premier élément s'apparente à un « jeu choisi de notre plein gré », le second concernerait plutôt une communauté stable (Bennett, 1999, p.607). Ainsi, dans le cadre de la communauté punk, ne pourrions-nous pas évoquer à la fois un « *lifestyle* » et un « *way of life* » ? Car, comme nous l'avons mentionné, la

communauté musicale témoigne d'une adhésion volontaire tout en revêtant une certaine stabilité.

Liées à la jeunesse, les communautés musicales apparaissent comme des entités très séduisantes, car elles offrent ce qu'on pourrait appeler une famille de substitution, hors des règles émises par un parent.

Ce qui séduit les jeunes dans le modèle communautaire des groupes ou des bandes, outre l'aspect sécurisant, c'est avant tout le caractère naturel et spontané des relations. Moins conscientes et plus intériorisées, ces dernières favorisent la prédominance automatique de l'intérêt de groupe, une solidarité organique et psychique qui s'exprime par-dessus tout dans le développement de la mentalité dominante de participation. Le social est « donné » par opposition au social « créé » de toutes pièces dans la société, au sens où tout concourt à faire triompher le vouloir instinctif et collectif, le « nous » (Ricard, 2000, p.238).

La communauté devient alors un passage obligé vers l'ouverture sociale et les concerts agissent comme la réalisation de ce lien social avec l'apparition de ce nouveau « socius » (Ricard, 2000, p.95). La musique devient une puissante ressource de représentation dans le sens où des communautés sont en mesure de s'auto-identifier ainsi que de présenter cette identité aux autres individus (Bennett, 2004).

Henri Tajfel et John Turner ont développé la théorie de l'identité sociale dans la deuxième partie du XXe siècle. Cette théorie met en évidence les processus psychologiques impliqués dans le changement social. Les deux théoriciens fondent leurs arguments sur trois catégories. Ils distinguent tout d'abord la comparaison sociale inter-groupe, la catégorisation sociale ainsi que l'auto-évaluation à travers l'identité sociale (Tajfel, Turner, 1986). Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse plus particulièrement à la question du comportement d'un individu comme membre d'un groupe et la catégorisation sociale. En effet, il semblerait qu'un individu se dirige vers un groupe dans lequel il reconnaît des stimuli qui lui sont familiers. De cette manière, cette catégorisation sociale offre à l'individu la

possibilité d'organiser son environnement social en se classifiant lui-même dans un groupe ainsi que les autres, dans des catégories bien distinctes. Ces catégories semblent toutefois ne pas répondre à une classification classique de la société, ce qui fait échos aux propos d'Andy Bennett. Le chercheur traite du concept de l'identité moderne et montre en quoi l'expérimentation y tient une place primordiale. Effectivement, les individus vont généralement choisir d'adopter un *lifestyle* qui n'est pas représentatif d'une classe spéciale, brouillant ainsi les codes préétablis (Bennett, 1999, p.607).

II.2.2 Quand la communauté donne naissance à une scène

Toujours en lien avec le concept de communauté, il est nécessaire d'évoquer la notion de « scène » qui renvoie directement au mouvement punk.

When punks use the term 'scene' they mean the active creation of infrastructure to support punk bands and other forms of creative activity. This means finding place to play, building a supportive audience, developing strategies for living cheaply, shared punk houses, and such like. At times some cities seem to provide an environment in which this can be achieved more easily: Montreal and Vancouver have often had more vibrant punk scenes than Toronto. Punk scenes are organized in urban geographies which make it easy or difficult and which ultimately affect the type of scene that emerges (O'Connor, 2002, p.226).

Ainsi, comme l'explique Bennett dans l'article *Consolidating the music scenes perspective*, la « scène » (*the scene*) représenterait une série de rapports sociaux qui seraient bien plus larges et dynamiques que ceux issus du contexte d'une contre-culture (Bennett, 2004, p.225). Dans l'ouvrage *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual* codirigé par Richard Peterson, Bennett définit, d'ailleurs, trois catégories de scènes.

The first, local scene, corresponds most closely with the original notion of a scene as clustered around a specific geographic focus. The second, translocal scene, refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle. The third, virtual scene, is a newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the sense of a scene via fanzines and, increasingly, through the internet (Bennett, Peterson, 2004, p.6-7).

D'après les arguments de Bennett, je considère que la communauté punk montréalaise s'ancre dans le concept de scène locale (« local scene »). En effet, suite à mes recherches sur le sujet, je peux affirmer que la communauté punk montréalaise est féconde et ne cesse de fleurir. En ce sens, et d'après ma compréhension personnelle du phénomène, la « scène » punk consoliderait les bases d'une contre-culture dans une localité particulière. Si la contre-culture rassemble des individus dans une communauté portée vers des goûts, des idées, des valeurs communes, la scène est un phénomène qui naît lorsque, de surcroît, une question de géographie apparaît.

Toutefois n'incluant pas qu'uniquement le public, il est important de noter que la scène désignerait également le contexte dans lequel des groupes de producteurs, musiciens, amateurs partagent collectivement leurs goûts musicaux communs et se distinguent collectivement des autres (Bennett, Peterson, 2004, p.1).

To summarize, we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. (Bennett, Peterson, 2004, p.8).

À la lumière de ces dernières lignes, le concept d'identité et le sous-concept de communauté me renvoient aux considérations du punk comme fait social, qui ont été

détaillées au préalable. En effet, le phénomène de communauté invoque des pratiques particulières et rassembleuses, à l'image de l'éthique *Do it yourself*, introduite entre autres par Shuker (2007) ou Moran (2010). De même, la mode vestimentaire punk représente aussi un élément constitutif de la communauté punk : Hebdige (1979) théorisa la notion de style quand Ricard (2000) insista sur le concept d'attitude.

D'autre part, le concept de communauté s'illustre dans les conjonctures sociales du punk telles que définies dans les premiers paragraphes de ce mémoire. En effet, en me référant aux propos de Bertrand Ricard, le concert offre l'apparition d'un « socius » (Ricard, 2000), cet espace social public rassembleur. Enfin, Hebdige théorisa également le phénomène de contre-culture et insista sur la proximité existante entre l'artiste et son public (Hebdige, 1979). Ces derniers arguments s'illustrent alors directement dans le concept de communauté punk.

II.2.3 L'appropriation

Dans une perspective psychologique, Damien Chaney (2008) propose que l'individu va se construire à travers l'appropriation de ses origines. Le terme d'appropriation provient du latin *appropriare* qui signifie rendre propre à une destination, adapter, conformer. L'action de s'approprier désigne l'idée de s'attribuer, de se donner la propriété de quelque chose, et ce, dans une perspective plus large que la simple dimension juridique (Chaney, 2008). De nombreuses disciplines ont théorisé le concept d'appropriation, mais il semblerait que l'on tire son usage sociologique des travaux de Karl Marx (Serfaty-Garzon, 2003). Le sociologue allemand y définit l'appropriation comme un « engendrement de l'individu qui se réalise dans une continuité historique d'appropriation de son héritage » (Chaney, 2008, p.31). Le concept a ensuite été introduit en psychologie générale, en psychologie environnementale, puis dans différentes sphères du marketing.

La notion d'appropriation peut être liée à la notion de capital culturel. Selon Pierre Bourdieu (1979), le capital culturel existerait sous trois formes ; à l'état incorporé, à l'état objectivé (sous la forme de biens culturels) et à l'état institutionnalisé. La notion de capital culturel à l'état incorporé peut apporter un éclairage intéressant à ma problématique :

L'accumulation du capital culturel exige une incorporation qui, en tant qu'elle suppose un travail d'inculcation et d'assimilation, coûte du temps et du temps qui doit être investi personnellement par l'investisseur : travail personnel, le travail d'acquisition est un travail du « sujet » sur lui-même (on parle de « se cultiver »). Le capital culturel est un avoir devenu être, une propriété faite corps, devenue partie intégrante de la « personne », un habitus [...] Ce capital « personnel » ne peut être transmis instantanément (à la différence de la monnaie, du titre de propriété ou même du titre de noblesse) par le don ou la transmission héréditaire, l'achat ou l'échange ; il peut s'acquérir, pour l'essentiel, de manière totalement dissimulée et inconsciente et reste marqué par ses conditions primitives d'acquisition ; il ne peut être accumulé au-delà des capacités d'appropriation d'un agent singulier ; il dépérit et meurt avec son porteur (avec ses capacités biologiques, sa mémoire, etc.). (Bourdieu 1979, p. 3-4)

Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse à l'appropriation de la culture punk comme phénomène lié à la communauté. En étudiant le concept d'appropriation, j'observe qu'outre Bourdieu, d'autres auteurs considèrent l'héritage culturel comme un concept lié à la notion de famille. Toutefois, et en reprenant les termes de Bertrand Ricard, j'estime que c'est la communauté qui se rapprocherait le plus du rôle de la famille dans la culture punk (Ricard, 2000). La communauté agirait donc comme un producteur de lien, engendrée par un désir d'unité (*ibid*).

Enfin, quant au domaine de la culture, le processus d'appropriation ne cherche pas à divorcer de « l'œuvre » originale ; il n'est pas question de créer quelque chose de complètement nouveau, mais plutôt de s'allier à cette dernière. Toutefois,

l'appropriation conduit inéluctablement à la transformation et exclut l'idée de conformité à un original (Martin, 2014).

À la notion anthropologique de « métissage originel » répond en musique la proposition qu'avance Jean-Jacques Nattiez (à partir des travaux de Jean Molino) de considérer la musique comme un « mixte impur », conception qui invalide toute notion de « pureté » ou d'« authenticité » musicale (Nattiez, 2009 a : 55) (Martin, 2014, p.49).

Denis-Constant Martin, qui a longtemps travaillé sur la sociologie de la musique populaire formule une définition de l'appropriation musicale. Selon le sociologue de la musique, il s'agirait de « l'adoption, sous l'effet de pressions extérieures ou de choix (les deux ne pouvant être dissociés) de traits musicaux, de genres, de styles ou d'éléments de genre et de style considérés comme appartenant à des univers musicaux différents de celui de l'emprunteur » (Martin, 2014, p.49). Devenu courant dans les écrits sur la musique, le terme d'appropriation désignerait donc plus largement toutes sortes de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants (Martin, 2014).

À la lumière de ces quelques lignes, il est indubitable que le concept d'appropriation se lie au phénomène du punk. De prime abord, il est essentiel de souligner les ramifications du punk qu'évoque Roger Sabin dans son œuvre consacrée au punk rock que j'introduisais dans le cadre de ma problématique (Sabin, 1999). *Christian punk, Anarcho punk, Riot Grrrl, Horror punk, Skate punk, Glam punk, Celtic punk, Slash punk* ne sont que quelques exemples de ces sous-genres qui constituent le paysage sonore punk depuis sa naissance. Ces *subgenres* sont le résultat de la fusion du punk avec d'autres genres issus de géographies, temporalités et plus généralement de contextes variés. « Plus largement, lorsqu'un genre ou un style sont appropriés, ils

donnent naissance à des courants nouveaux, même si l'on conserve à ces derniers le nom du modèle » (Martin, 2014, p.53)

Le phénomène *hardcore* est un solide exemple d'une ramification du punk qui évolua relativement indépendamment de son modèle (en reprenant les termes de Denis-Constant Martin). Sam Sutherland indique l'essence du mouvement hardcore ; « [...] a rejection of the frills of a genre [punk] that itself was a rejection of the frills of rock and roll. » (Sutherland, 2012, p.350). Ces dernières lignes évoquent, d'ailleurs clairement, le phénomène d'appropriation ; le hardcore rejette les « fioritures » du punk, lui-même rejetant les « fioritures » du rock and roll. Hardcore et punk se retrouvent notamment dans le rejet commun de la culture dominante et la place centrale qu'occupe le phénomène de communauté dans ces mouvements. Notons enfin que la scène hardcore aurait emprunté de nombreux aspects de la scène punk pour faire naître un nouveau phénomène.

Dans l'article *Consolidating the music scenes perspective* (2004), Bennett, nous montre en quoi des styles musicaux populaires globalement établis peuvent être facilement arrachés de leur contexte global et retravaillés de manière à les adapter culturellement à un contexte local particulier. Ce travail permettrait de rendre des styles musicaux plus signifiants, culturellement parlant, à des musiciens et des fans dans un contexte précis. Ce processus comprend donc la réinscription de styles musicaux à travers des significations locales, en introduisant, par exemple, des influences musicales locales ou des paroles chantées dans une langue ou avec un accent local (Bennett, 2004). Ces propos font directement échos au sujet de ma recherche, qui vise la réinscription du style (musical) punk dans une signification locale particulière (Montréal). Comme l'a montré Bennett, ce processus offrit des influences musicales locales et, grâce au bilinguisme présent à Montréal, des textes chantés en français.

Ainsi, à travers ce sous-concept qu'est l'appropriation, il est possible de configurer et d'exprimer une identité (Martin, 2014).

Sur un plan strictement musical, l'appropriation peut entraîner la transformation, même subtile, des styles acquis, de la même manière que l'imitation compétente est le prélude au syncrétisme créatif et à des évolutions ultérieures. Plus important encore, toutefois, l'appropriation est un processus sociomusical qui implique la resignification du langage emprunté de manière à ce qu'il serve de symbole à une nouvelle identité sociale (Martin, 2014, p.55).

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

III.1 Techniques d'analyse qualitative

Le choix de l'analyse qualitative semble être le plus pertinent dans le cadre de mon mémoire, car cette stratégie de recherche permet l'interprétation de différents phénomènes culturels particuliers qui prennent forme dans les interactions sociales et l'identité culturelle (Alami, Desjeux et Garabuau-Moussaoui, 2013). Les approches qualitatives en sciences sociales se sont développées parallèlement aux approches quantitatives en privilégiant un autre point de vue sur les faits sociaux ainsi que des échelles d'observation différentes (*ibid.*). On ne parle plus de démarche hypothético-déductive, mais d'une démarche inductive qui, au lieu d'analyser des corrélations statistiques, cherche à comprendre les mécanismes sous-jacents aux comportements ainsi que l'interprétation que les acteurs donnent de leur propre comportement (Alami, Desjeux et Garabuau-Moussaoui, 2013, p.4). Contrairement à la recherche quantitative, la recherche qualitative ne vise pas la représentativité, mais bien la diversité des mécanismes. En effet, cette méthode met l'accent sur l'effet de situation, les interactions sociales ainsi que sur le jeu des acteurs avec les normes sociales, etc. (Alami, Desjeux et Garabuau-Moussaoui, 2013, p.13). Par petites touches, l'analyse qualitative permet de faire apparaître l'ensemble d'un tableau social, d'un système d'interaction ou d'un jeu social. Il est, toutefois, nécessaire d'adopter une démarche inductive et compréhensive qui permettra au chercheur d'explorer le réel, et ce, sans hypothèses de départ trop fortes et de présupposés sur les résultats. Pour en arriver à observer ces dimensions du terrain étudié, il s'agira, par exemple, de pouvoir me fondre dans le public lorsque ce sera nécessaire.

En somme, mon choix s'est porté vers l'analyse qualitative, car elle induit une approche flexible, réaliste et pragmatique du vivre-ensemble de l'action en société (Alami, Desjeux et Garabuau-Moussaoui, 2013, p.124). En effet, à l'aide d'une telle analyse, il m'est possible d'étudier les interactions entre les membres d'une communauté, de m'immiscer autant que possible dans les rites d'interaction propre à la contre-culture que je désire étudier et d'interagir plus facilement avec ses acteurs.

III.1.1 Techniques, modalités de recueil de données, outil de collecte de données

Dans le cadre d'une analyse qualitative, le chercheur a le choix entre plusieurs techniques de recueil de données qui ne sont pas exclusives. Dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi d'adopter deux techniques : l'observation participante (directe) sur le terrain et l'entretien semi-directif pour les entrevues. L'entretien semi-directif offre une certaine flexibilité qui est nécessaire dans ce type d'enquête, car elle n'emprisonne pas l'enquêté dans des questions trop étroites. En effet, il s'agit d'adopter une démarche d'entretien la moins directive possible afin de s'imprégner autant que possible du sujet à l'étude au lieu de se centrer strictement sur la question initiale de l'étude et sa finalité. Pour ce qui est de l'observation sur le terrain, mon choix s'est porté vers des techniques visuelles (photographies, vidéos, croquis) ainsi qu'une prise de note.

- L'observation participante

Essentiellement employée en sociologie quand l'analyse empirique ne peut avoir lieu, l'observation directe (plus précisément observation participante) offre un instrument de collecte de données non négligeable dans le cadre de situations sociales peu connues (Mayer, Ouellet, 1991).

Effectivement, l'observation participante permet d'osciller d'une vision extérieure à une analyse in situ du vécu des participants. Cette technique nécessite que l'observateur-acteur recoure à diverses stratégies d'insertion.

Toutefois, l'observateur-acteur choisira lui-même de révéler ou non son identité de chercheur selon l'homogénéité du groupe (*ibid*). Dans leur ouvrage méthodologique, Robert Mayer et Francine Ouellet proposent la définition de l'observation participante qui suit.

L'observation participante est une méthode de recherche qualitative par laquelle le chercheur recueille des données de nature surtout descriptive en participant à la vie quotidienne du groupe, de l'organisation, de la personne qu'il étudie. (Mayer, Ouellet, 1991, p.404)

Cette méthode semble bien convenir à la situation d'un chercheur qui cherche à comprendre un milieu social qui lui est étranger ou extérieur au départ, lui permettant ainsi de s'intégrer progressivement à celui-ci. En règle générale, le chercheur ne connaît pas le terrain préalablement à la recherche et les acteurs ne connaissent pas le chercheur, ainsi il est nécessaire que ce dernier se familiarise avec les lieux, les us et coutumes et les personnes. Il en va de même pour les observés qui méritent de s'habituer à la présence de l'observateur (Mayer, Ouellet, 1991). J'estime qu'il est important d'apporter quelques nuances à ces propos dans le cadre de ma recherche. En effet, selon ma compréhension du phénomène, le milieu du punk montréalais est ouvert à l'étranger et ne nécessite pas d'autorisation concrète pour l'approcher de l'intérieur. Au contraire, mon étude ne se focalise pas sur l'observation d'une organisation fermée, telle une entreprise qui n'ouvrirait pas automatiquement sa porte à un étranger. Ainsi, si la définition de Mayer et Ouellet (1991) insiste sur la familiarisation avec les observés sur une période relativement étendue, dans le cadre des concerts auxquels je vais assister, la familiarisation me semble plus aisée et naturelle. Le *Lieu 1*, autour duquel je focalise mon observation, bien qu'inconnu aux yeux du plus grand nombre, offre des concerts publics à tous ceux qui sauront le

localiser. Il serait donc inutile de croire en la nécessité de montrer « patte blanche ». Similairement et pour faire échos aux principes de Mayer et Ouellet (1991), il me paraît peu opportun de *révéler* mon identité de chercheuse. Cette décision fut prise suite à la naissance de questionnements sur ma place de chercheuse : tout d'abord, l'emploi du verbe « révéler » me dérange, car il m'évoque le secret et la sournoiserie qui n'ont pas leur place dans une recherche ethnographique. Je préfère employer le terme de « présentation » de mon identité. Ensuite, est-ce que présenter ma position de chercheuse aura des conséquences utiles à ma recherche ? Dans un concert, et qui plus est au *Lieu 1*, l'atmosphère est très bruyante (même après la performance des groupes) et l'on n'échange pas avec les individus comme on le ferait à la terrasse d'un bar. De ce fait, il me paraissait totalement déplacé de m'introduire de la sorte auprès de l'organisateur, du public et des musiciens. Plus tôt, j'ai décidé de me fondre dans le public, dans lequel je ne me suis pas réellement sentie étrangère, et j'ai ainsi pu pratiquer l'observation participante tout en appréciant le spectacle.

- Les outils mis en place pour l'enquête

Afin de pouvoir m'intégrer sur le terrain, j'ai choisi et rassemblé quelques outils de collecte de données. Dans un premier temps et en préparation aux entretiens semi-directifs, j'ai constitué un guide d'entretien. Ce guide consiste en une trame souple de questions qui traduit les dimensions évoquées par la question de recherche et les hypothèses en questions concrètes et simplement formulées que le chercheur posera à l'interlocuteur (Alami, Desjeux, Garabau-Moussaoui, 2013, p.85). À titre d'exemple, il est recommandé de privilégier l'emploi du « comment » et de bannir l'usage du « pourquoi » dans ces entretiens, ce qui permet d'obtenir une réelle élaboration et structuration d'une pratique personnelle.

Dans un deuxième temps, dans le but d'opérationnaliser la pratique de l'observation participante, il a été question de s'atteler à la constitution du guide d'observation.

Offrant les balises nécessaires à l'enquête, ce guide amène à recenser les éléments factuels importants pouvant éventuellement être intégrés à l'analyse du sujet traité, c'est-à-dire le lieu de la pratique, les personnes présentes, leurs interactions et les gestes effectués. La prise de note, les croquis, les plans et la photographie sont également des outils du terrain d'analyse que le chercheur peut choisir d'utiliser selon son sujet. Ces outils variés m'ont permis d'assurer un cheminement certain vers des réponses à ma question de recherche. Finalement, les caractéristiques de ces outils font directement échos à l'essence de l'approche qualitative et justifient la portée de mon choix. L'approche qualitative induit une approche flexible, réaliste et pragmatique du vivre-ensemble de l'action en société (Alami, Desjeux, Garabuau-Moussaoui, 2013, p.124).

III.2 Posture méthodologique

C'est à partir d'une ontologie réaliste historico-sociale et d'une épistémologie critique que j'ai choisi d'orienter ma recherche. L'ontologie réaliste historico-sociale correspond à une étude tournée vers une réalité objective, mais qui est toutefois située dans un contexte historique et culturel qui détermine le phénomène. Dans ce type d'étude, la vérité ne découle pas uniquement de l'observation de l'objet (Farmer, Lussier, 2013). L'ontologie réaliste historico-sociale permet l'échange entre les chercheurs et les sujets sociohistoriquement situés, conception qui répond à la nature de mon terrain. D'autre part, l'approche critique induit que la connaissance du phénomène doit prendre en compte un certain nombre d'éléments contextuels. Le cœur de la connaissance se trouverait ainsi à l'extérieur du sujet tout en entourant le phénomène (Farmer, Lussier, 2013). Je pense qu'une telle posture s'adapte parfaitement à mon sujet. En effet, située dans un contexte historique et culturel particulier, ma recherche sous-tend une posture objective tout en induisant un réel échange entre le chercheur et son (ou ses) sujet(s).

III.2.1 Méthode utilisée

Ma recherche privilégie la méthode ethnographique, car cette étude du présent semble tout à fait adaptée à mon intérêt du milieu punk. Étymologiquement, le mot « ethnographie » trouve racine dans les termes *ethos* – peuple — et *graphein* – écrire ; on comprend donc « écrire le peuple » (Lussier, 2003, p.31). L'ethnographie consiste en l'étude des formes variées que prennent l'activité humaine et l'aboutissement de ces comportements consacrés par le temps que sont les traditions et les techniques (Mauduit, 1960, p.12). De plus, en ethnographie, une démarche inductive est utilisée, amorcée par une approche compréhensive (Alami, Desjeux et Garabuau-Moussaoui, 2009, p. 25).

Après avoir procédé à l'observation et à l'écriture ethnographique, des faits doivent être analysés. La qualité de l'ethnographie dépend ainsi de la qualité et de l'exhaustivité maximale de l'information recueillie. De ce fait, la technique permet d'établir une relation, la plus scientifique possible, entre le terrain d'étude, les observations et les résultats. Le travail de terrain ethnographique tient en une investigation approfondie qui repose sur une insertion de longue durée du chercheur dans un milieu social où agissent des relations communes (Weber, 2009, p.23). En d'autres termes, l'ethnographe cherche à savoir « ce qui est en train de se passer ici ». (Benkirane, 2007, p.209). Toutefois, il convient de noter qu'il y a une différence entre la vision de l'ethnographie prônée par l'anthropologie et celle mise de l'avant par les *Cultural Studies*. D'ailleurs, le chercheur Martin Lussier nous indique que dans les études ethnographiques plus ancrées dans les *Cultural Studies*, on effectue des recherches mettant de l'avant de courtes périodes de cohabitations et de travail sur le terrain (2003). Similairement, et ce à des fins pratiques, j'ai choisi de suivre cette dernière vision ethnographique.

Après avoir introduit ses fondements, il s'agit de comprendre la méthode ethnographique. Il convient alors d'étudier son contexte et, de ce fait, les acteurs qui l'ont théorisé. Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss et Jacques Mauduit en France ainsi que Bronislaw Malinowski, Franz Boas et Margaret Mead aux États-Unis sont, d'une certaine manière, les « pères » de l'ethnographie. Toutefois, je m'intéresse à des chercheurs plus contemporains intégrant les savoirs de ces ethnographes. Plus récente, l'ethnographie moderne provoque un changement radical dans la méthodologie de l'ethnographie et modifie les paradigmes de la discipline. À titre d'exemple, le professeur George Marcus a apporté de nouvelles conceptions et processus de recherche en ethnographie. En effet, il introduit notamment l'ethnographie « multisite » qui permet une démarche visant des projets sur des sites avec des sujets qui ne correspondent pas aux conventions d'origine (Bélisle, 2001, p. 56). Florence Weber prône quant à elle l'observation participante et l'autoanalyse du chercheur :

Il n'y a pas d'extériorité absolue du chercheur : ce dernier devient un indigène, c'est-à-dire un sujet à observer, dans la mesure même où on lui a assigné une place dans l'espace social. (Weber, 2009, p. 29)

Pour la sociologue française Florence Weber, l'observation seule ne suffit pas et c'est pour cela qu'elle introduit le concept de « l'être-avec » qui inclut une présence continue du chercheur sur le terrain. Cela permet d'analyser la relation qui s'instaure avec les indigènes et donc de saisir la dynamique des relations sociales qui fondent l'espace social étudié. Le terme d'indigènes est à comprendre tel que théorisé par Florence Weber, à savoir comme tout objet d'observation et d'analyse (Weber, 2009, p.26). En effet, selon l'auteur, tout discours analysé et toute représentation étudiée relèvent du discours indigène. Toujours en lien avec ces derniers, il est primordial de noter qu'un chercheur qui adopte une approche ethnographique se doit d'adopter une neutralité certaine. Il doit être conscient de sa propre présence dans le groupe qu'il observe ainsi que de l'influence de sa propre identité sur ces derniers, sans pour

autant devenir leur porte-parole. En somme, les indigènes sont à prendre au sérieux dans le cadre de toute analyse ethnographique :

Les prendre au sérieux signifie être capable de les entendre et de les analyser, et non pas démissionner devant eux, comme s'ils étaient les seuls concepts authentiques. (Weber, 2009, p.26)

Enfin, dans son ouvrage *Le Travail à-côté, une ethnographie des perceptions* (2009), Florence Weber insiste sur le fait que l'ethnographie est une méthode qui place l'écoute et l'observation au cœur de ses fondements :

Observer et écouter les gens, et non les interroger, pour leur laisser l'initiative de leurs classements et la maîtrise de leurs mots. Si la construction d'un concept sociologique doit passer par la critique des prénotions, c'est là un travail que le chercheur doit d'abord faire sur lui-même. Cela ne doit pas le dispenser d'être attentif aux prénotions des indigènes : au contraire, c'est de la confrontation entre ses propres classifications a priori et les classifications indigènes que peut naître un instrument de connaissance. (Weber, 2009, p.25)

III.2.2 Collecte des données

Cherchant à observer l'appropriation des codes identitaires de la communauté punk en 2015, l'approche de mon problème s'est faite en deux temps. Il fut tout d'abord question d'effectuer des entrevues avec des acteurs représentatifs de la scène punk montréalaise ayant vécu la naissance de cette révolution totale et que l'on pourrait qualifier d'acteurs représentatifs de ce mouvement. Par la suite, j'ai cherché à m'immerger dans le milieu punk montréalais actuel afin de pouvoir en effectuer une investigation que je souhaitais la plus en profondeur possible. Pour cela, je me suis rendue plusieurs fois au *Lieu 1*, salle clandestine accueillant des groupes punks émergents comme d'anciens noms du genre. Cette salle se trouve dans un lotissement

déjà habité par des membres de communautés musicales où s'y regroupent des amateurs de styles de musique en tout genre, punk, métal, techno, etc. D'ailleurs, ce *Lieu 1* n'est pas uniquement consacré aux concerts punks, il accueille également parfois des soirées hardcore ou métal, pour n'en citer que quelques-unes. Organisés par des membres de la communauté punk montréalaise, ces concerts rappellent ce désir d'unité que citait Bertrand Ricard pour qualifier la communauté rock (Ricard, 2000).

J'ai connaissance de ces événements grâce aux réseaux sociaux et plus particulièrement *Facebook*. Les nombreux « groupes *Facebook* » dédiés au punk montréalais me permettent d'être toujours à l'affût de ces concerts présentés dans des salles qui n'ont pas toujours les permis nécessaires pour poursuivre publiquement l'ensemble de leurs activités. Mon analyse du corpus a été effectuée à partir des matériaux récoltés lors de mes différentes entrevues dont la constitution et le mode d'entretien seront détaillés plus tard, ainsi qu'à ma posture ethnographique de public punk assistant à ces spectacles. L'étape suivante consiste donc en une collecte des données qui me permet de garder une trace de mon étude du présent sur le long terme.

Le jeune ethnographe qui part sur le terrain doit savoir ce qu'il sait déjà, afin d'amener à la surface ce qu'on ne sait pas encore. (Mauss, 1967, p. 6).

Il convient donc de convoquer la pratique de l'écriture ethnographique, outil primordial pour la suite de mon analyse.

- L'écriture ethnographique

L'écriture ethnographique comprend un journal de route qui est essentiel à la compréhension des phénomènes sociaux observés. On doit y noter le travail accompli durant la journée, et ce, chaque jour de l'expérience pour ne pas oublier et ne pas interpréter lors de l'écriture. En revanche, François Laplantine met en exergue le fait qu'il y a toujours un intervalle produit par le langage (ou plutôt l'écriture) différant de l'immédiateté de la vision et de la parole (Laplantine, 2010). Le but est donc de transcrire en mots la description ethnographique, « de transformer le regard en langage » (Laplantine, 2010, p. 10) tout en faisant émerger la logique propre à la culture. L'écriture doit être directe et le médium utilisé pour accéder au fait doit être indiqué (photographie, cartographie, enregistrement, plan, croquis, etc.) (Laplantine, 2010, p. 50). Dans cette recherche, il a en effet été nécessaire d'entretenir d'une part un journal d'enquête et d'autre part, un journal de recherche. Tandis que le premier doit être tenu au jour le jour à l'aide de brèves notations chronologiques, le deuxième note la progression de mes hypothèses, de mes questions et de mes lectures (il est important de distinguer ces deux supports). Ayant choisi l'immersion dans la culture punk en me mettant dans la peau de son public en assistant à des concerts, j'estime qu'il était nécessaire de rester à l'abri des regards lors de la prise de note de mon journal d'enquête. En effet, il est essentiel de ne pas provoquer de présomption quant à mes intentions de chercheur. Ainsi, je pense qu'il fut judicieux de prendre des notes discrètes, à l'aide de mon téléphone (position qui ne me différenciait pas drastiquement des autres individus) pour ensuite les retranscrire dans mon journal.

- Indication des variations en regard du projet de mémoire

Lors de l'écriture de mon projet de mémoire, il était question d'assister à des concerts dans des lieux de diffusion underground ainsi qu'à des concerts plus officiels, pour enfin me rendre à la cinquième édition du festival punk *Pouzza Fest*. Après consultation avec mon directeur de mémoire et les membres du jury de projet de

mémoire dont la réunion s'est tenue le 6 avril 2015, il a été décidé de se focaliser sur une seule institution de spectacle. En fait, il semblait quelque peu présomptueux, dans le cadre d'un mémoire, d'espérer pouvoir analyser en profondeur divers événements. Ce travail aurait été d'une trop grande ampleur compte tenu de mon enquête additionnelle par entrevues. Ainsi, j'ai préféré me focaliser sur le travail d'observation participante au sein du *Lieu 1*.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS ET ANALYSE

Dans cette partie, il s'agit d'exposer les résultats du terrain effectué afin d'aboutir à une discussion mettant en lumière une réponse à ma question de recherche. Je rappelle ma question qui est la suivante : De quelles manières le processus d'appropriation de la culture punk québécoise des années 1970 se manifeste-t-il dans la scène punk montréalaise des années 2010 ?

Afin de classer et d'analyser les résultats, j'ai choisi de me servir des concepts de culture et d'identité ainsi que les sous-concepts exposés précédemment dans le cadre théorique. Ces sous-concepts ont ainsi guidé l'analyse des données récoltées. Pourquoi ai-je choisi de fonctionner de la sorte et non en me servant des entrevues pour, ensuite, constituer ma grille d'analyse ? Il aurait été, selon moi, malvenu de me servir de ces concepts pour constituer ma grille d'entrevue et donc faciliter (et biaiser) mon analyse. La méthode d'entretien semi-dirigé qu'il m'a semblé préférable de choisir m'a ainsi permis d'engager des questions ouvertes mêlant histoires, expériences et anecdotes personnelles. Pour mon analyse, j'ai donc choisi de chercher à rapprocher le contenu de ces entrevues de mon cadre conceptuel, une fois les entrevues terminées. Ainsi, après avoir retranscrit les entrevues, j'ai effectué une analyse des données des verbatim à partir de ces filtres. Pour ce faire, j'ai utilisé le logiciel *TamsAnalyzer*, un outil d'analyse de recherche qualitative. Ce dernier permet l'identification de thèmes dans des textes en assignant des codes ethnographiques à des passages précis du récit (annexe F). Permettant au chercheur d'appliquer un codage sur des segments de texte, ce logiciel m'a permis d'organiser le découpage des verbatim précédemment constitués. Le logiciel *TamsAnalyzer* permet d'effectuer

une recherche ciblée sur un thème présent dans toutes les entrevues (annexe F). De cette manière, tous les témoignages se référant à un même thème sont rassemblés sous un document, ce qui offre une première mise en commun. Cet outil fut d'une grande aide puisqu'il m'a aidé à mettre en perspective les dires de tous les participants se référant à un même sous-concept. Cette manière de faire me parut claire et c'est pourquoi j'ai décidé de la garder pour présenter ces résultats. La section suivante présente donc les résultats des entrevues réalisées avec quatre artistes, Fortner Anderson, Paul Gott, Tracy Howe et Bertrand Boisvert.

IV.1 La culture

IV1.1. Musique et culture

Dans cette étude le concept de culture est celui qui se relève le plus présent et le plus complexe. Il m'apparaît donc naturel que pour entreprendre l'analyse de mes résultats j'aborde les théories apportées par les chercheurs des *Cultural Studies*, afin de mieux comprendre ce qui est commun ou singuliers dans les propos des participants. Dans mon cadre théorique, le courant de recherche des *Cultural Studies* a été identifié comme une dimension centrale de ma recherche. Il a notamment été important de noter que ce courant vise à permettre de comprendre la culture comme mode de vie (Ferrand, 2012). Gardant en tête les méthodes d'analyse proposées par ce courant de pensée, j'ai cherché à comprendre la place que la musique, ici précisément le punk, occupe dans la vie des participants. Pour ce faire, il a été question de mettre en lumière quatre éléments qui s'apparentent à des conjonctures sociales du punk et qu'il m'a été possible d'évoquer dans le premier chapitre soit : le concert, le disque, le fanzine et la pratique musicale.

Au fil de mes entrevues, il fut clair que les propos de mes quatre participants faisaient écho entre eux. De ce fait, je me permets ici de faire des liens entre les données

récoltées lors des mes entrevues ainsi que les fondements théoriques introduits dans les chapitres précédents.

IV.1.1.1 Le concert

« Le monde punk de Montréal [...] place le concert sur un piédestal parmi les acteurs et les événements les plus importants » (Lussier, 2009, p.223)

Le concert est un élément qui est au cœur de ma problématique. Élément fondamental du mouvement, il représente une conjoncture essentielle du punk qu'il m'a semblé essentiel de distinguer. Dans le cadre de mon analyse, trois des participants s'accordent sur le fait que la naissance du punk à Montréal permis la création d'une scène offrant des activités exutoires à ses adeptes : comme le disait Paul Gott lors de notre entretien « You have a choice ! just for tonight. Back in 1980 you had 3 bands who' d release a single. Today it's big, it's beautiful, I love the scene now ! and again I think I've be around enough to see how big it has become. » (Paul Gott, 2015). De son côté, Tracy renchérit : « It was also to make a scene where you had something to do on the weekend, you had so much to do on a Saturday night! » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015).

Ici, le concert apparaît comme une sorte de rituel plurihebdomadaire qui s'offrit aux jeunes punks montréalais de la fin des années 1970. Ces témoignages me ramènent aux théories de Bertrand Ricard que j'ai introduit antérieurement à ce chapitre. L'écrivain souligne l'existence et l'importance d'un espace social public qu'il nomme « socius » (Ricard, 2000, p.95) et qui, selon moi, correspond à la scène à laquelle les artistes interrogés font référence. Ainsi le mouvement punk créa son propre espace social : libérateur du carcan classique de la société, il permit aux individus de projeter leurs visions de l'échange et de l'expression artistique à travers la musique et la pratique du concert : « Prendre la décision de monter un band et que quatre mois plus

tard, il y avait des performances [...] la musique punk était une musique assez simple, qu'on a pu apprendre très vite en quelques semaines, mois » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Bertrand Boisvert cite ici un élément qu'il me paraît essentiel de relever, soit la démocratisation de la technique dans la musique punk. Dans l'ouvrage *Anti-rock : The Opposition to Rock « n' Roll*, ses auteurs insistent sur le délaissement des compétences musicales par les musiciens punk. « [...] Where the Stones went on to become legends based on their musical skills, Mulligan felt that punk rock was « unconcerned with musical competence. » (Martin, Segrave, p.224). En effet, en opposition avec ces « arena rock bands » que j'évoquais quelques sections précédentes, le genre punk permit à tous et à toutes de s'y frotter (Bennett, 2015).

De mon côté, je remarque l'existence de ce « socius » lors des concerts au *Lieu 1* auxquels j'ai assisté. En effet, permettant à une communauté de se réunir plusieurs fois par mois (il n'y a pas de programmation régulière), l'existence du *Lieu 1* rappelle l'importance de ce défouloir dont parlaient les artistes interrogés au sujet de la scène punk des années 1970 : « Toutes les semaines, aller voir des shows, se rentrer dedans comme des fous – bang, bang, bang – et après ça revenir tout fatigué, wow après ça j'avais plus d'agressivité. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015). Les propos de Bertrand m'évoquent évidemment le concept de communauté, nous en reparlerons toutefois dans une prochaine section.

Bien loin du fonctionnement des salles de concert populaires de la ville, ce lieu autogéré me paraît essentiel à la pérennité du phénomène punk montréalais. En effet, je remarque que l'espace est dénué d'artifices, il n'y a pas de jeu de lumière recherché, la salle est alors plongée dans une pénombre qui dirige l'attention du public sur la musique en priorité. Lors de ma deuxième expérience au *Lieu 1*, j'ai pu voir des artistes confirmés comme Paul Gott et ses acolytes, mais aussi des formations plus récentes qui n'avaient jamais produit de disque. Dans ce sens, mes observations renvoient aux propos de Bertrand Ricard qui considère le concert

comme « un rite de passage incontournable dans le parcours des groupes. Il sert d'instance de légitimation. » (Ricard, 2000, p. 98).

Enfin, si dans le premier chapitre de ce mémoire, j'évoquais qu'un vidéoclip, un flyer ou un disque permettaient une première approche d'un groupe rock, l'observation participante effectuée lors de concerts punk au *Lieu 1* apporte une nuance à mes propos. En fait, la relation du public aux groupes punk naît parfois sur place. Comme en témoigne plus haut Bertrand, on ne va pas forcément au *Lieu 1* pour la réputation d'un groupe, il s'agit plutôt d'un lieu voué à l'échange et propice à la découverte.

IV.1.1.2 Le Do it yourself et l'objet

Dans le premier chapitre de ce mémoire, j'ai introduit la pratique du « Do it Yourself » qui est primordiale dans la compréhension du phénomène punk. Invoquée dans la volonté de s'affranchir de l'aliénation imposée par les médias de masse, cette dernière embraya le pas du clivage entre le punk et les productions dites « mainstream » (Haenfler, 2015). Dans cette partie, je m'attarde à l'usage de l'éthique « Do it yourself » et dans une troisième section, il sera question d'en détailler plus précisément sa philosophie. Contestataire d'un contrôle capitaliste de l'industrie musicale en rejetant la pratique de la production intensive, le punk a créé des maisons de disques indépendantes et s'est tourné vers une production faite par les artistes eux-mêmes : « I own everything in the Ripcordz because I made all the artwork, posters, I did all the graphic design, write all the songs. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Finalement, trois des personnes interrogées, soit Paul Gott, Bertrand Boisvert et Fortner Anderson évoquent l'importance de l'autoproduction d'artefacts liés à leurs groupes respectifs : « La pochette des Flokons Givrés, la première quand c'est sorti, c'était une cassette avec du carton découpé et peint, numéroté un à un, avec des

pochoirs et des pinceaux, la cassette mise dans un sac ziplock avec des poissons pour que quand tu l'ouvres ça ne sente pas bon.» (B. Boisvert, communication personnelle, 26 mars 2015).

Cet exemple illustre clairement que le « Do it Yourself » permettait de réaliser des objets dont l'une des fonctions était aussi de déplaire, voire choquer, ce qui est impossible dans le cadre de l'édition destinée et orientée vers un public de masse. Ainsi, à travers cet acte, on remarque une certaine critique directe de la nature de l'objet et de sa consommation lui-même.

Penser « Do it yourself », c'est s'occuper des processus de création, production, distribution, diffusion, et promotion d'un objet. Il s'agit en fait d'avoir le contrôle sur toute la chaîne de production d'un artefact, et ce sans l'aval d'aucune instance extérieure (Hein, 2012). Créateur de *Reargarde*, un fanzine punk montréalais au début des années 1980, Paul Gott me raconte les détails de ce projet qui s'ancre directement dans ces préceptes : « It was all about the Montreal scene, it was kinda cool, it looked like a regular tabloid magazine but it was really just me and my girlfriend in our living room. Putting this think together was a crazy amount of stuff, and we interviewed everybody, The Ramones, Metallica and Fugazzi and also local bands. [...] It was kind of the ultimate DIY. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015)

Afin de contribuer au rayonnement, ou tout simplement l'existence de la communauté punk montréalaise, Paul Gott entrepris donc la création de ce média imprimé dont il s'occupa de A à Z.

Fortner Anderson, anciennement membre du collectif de poètes punks *Punketariot* s'est occupé de la direction artistique du 364 ouest, soit le premier bar punk ayant vu le jour à Montréal. Inspiré par divers courants artistiques, auxquels je m'attarderai plus tard, le poète m'a raconté l'histoire de ce lieu : « On a fait plusieurs de ces gros collages, utilisant du bois et d'autres choses que nous avons trouvés dans la rue, nous

les avons placés sur le plafond, sur les murs. C'était quand même grand. Mais nous avons probablement fait une demi-douzaine des ces grands collages. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

En prenant connaissance des témoignages récoltés, il est intéressant de noter que les deux artistes interrogés qui poursuivent encore aujourd'hui des activités au sein du mouvement punk montréalais voient toujours la création en lien avec le « Do it yourself », trente ans après leurs débuts. Aujourd'hui, la nécessité n'est plus le moteur principal de l'adoption de cette éthique de l'ingéniosité et pourtant, il n'est pas question d'abandonner ce mode de création. Ma rencontre avec Bertrand se fit, d'ailleurs, dans son atelier pendant qu'il produisait des t-shirts sérigraphiés pour des groupes punks de la ville. Dans cette même veine, lors de notre entretien, Paul Gott m'expliquait la pérennité qu'eut le « Do it yourself » dans sa vie : « I still make stickers for all the bands which is something I started in 1980; so pretty much everywhere you go in Montreal, you see square black and white stickers, I have got a deal with some friend who gives me the same price as in 1980. I don't make money with those but I get free stickers for The Ripcordz. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015)

IV.1.1.3 La pratique

Comme précédemment énoncée, la pratique de la musique punk se libère du modèle classique qui prévalait alors dans la musique rock (Martin, Segrave, 1993). Tel qu'en témoignait Tracy Howe lors de notre rencontre : « One of the big thing of the original punk was DIY and that was the major influence on me. It made me never afraid to do some music that I wanted to do because I didn't go to "conservatoire" and that stuff. It was really good that way. And also, gosh, it was also a lot of memories, a lot of fun, and it also allowed me personally to express what I felt about a lot of thing. I was

somebody – before that- I had probably a certain amount of difficulty expressing myself. So yeah, punk had a huge huge influence on my life. Absolutely, no questions. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015).

Ainsi, au fil des rencontres, je n'ai pas eu beaucoup de difficultés à constater que la vie des artistes interrogés fut définitivement marquée par leurs activités créatrices de la scène punk montréalaise. Les témoignages des quatre artistes interrogés convergent dans l'importance d'avoir perpétué l'exercice d'une activité artistique. Ces quatre artistes n'ont cessé de créer et placent la culture comme un réel mode de vie : « [...] I've been in a band for 35 years, it really has turned into my life. I tell people my priorities in life are my son, my friends and my band [...] Punk rock really is my life, it's not something I do on the weekend, not something I call myself but then I change for the day of anybody else, I'm who I am » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Ces propos me ramènent directement aux théories de Simon Frith qui, tout en prolongeant les réflexions développées par les auteurs des Cultural Studies, propose une vision de la culture comme « accompagnateur du quotidien » (Ferrand 2012, p.35) : « Je n'ai jamais arrêté de faire de la musique [...] J'ai toujours vécu ma vie comme ça (punk) » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015).

Toutefois, si les propos de tous mes interlocuteurs tendent vers l'importance (voire la nécessité) d'une pratique, trois d'entre eux témoignent d'une certaine distanciation du mouvement punk : « Nous n'avons pas vraiment aimé le fait que le punk soit récupéré et qu'il soit passé à autre chose, mais nous sommes aussi passés à autre chose. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Finalement, le témoignage d'un des artistes se distingue grandement de ses pairs. Paul Gott se voue corps et âme dans le mouvement punk montréalais d'aujourd'hui et en fait un de ses engagements principaux : « I think we're more involved than we've ever been in Montreal's scene [...] My life IS punk ! » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

IV.1.2 Culture et contre-culture

Dans ma recherche, je lie le concept de culture à celui de contre-culture. Comme proposé dans le documentaire d'Éric Cimon et Alain Cliche *MTL punk, la première vague 1977-80*, la jeunesse québécoise décida de provoquer sa propre révolution identitaire (Cimon, Cliche, documentaire 2011). S'alliant vers un même combat, pour reprendre les termes de Théodore Roszak, ces artistes unirent leur force pour remonter un fleuve à contre-courant. Ce fameux courant dont parlait le théoricien de la contre-culture permit à ces jeunes rêveurs d'exprimer leur voix grâce à des procédés originaux dont eux seuls avaient la recette (Roszak, 1970). Dans cette section, il s'agit d'aborder les théories qui se rattachent au concept de contre-culture. Il a donc été question de distinguer de quelles manières la contre-culture punk se dissocie d'une part de la culture de masse, mais aussi de la culture dominante. D'autre part, l'illégalité ayant une place non négligeable dans la vie des artistes interrogés, il m'a paru essentiel de traiter de cet aspect de la contre-culture.

IV.1.2.1 La culture de masse et la culture dominante

Au fil de mes recherches et à la suite des entrevues avec les quatre artistes que j'ai consultés, j'ai pensé qu'il était nécessaire de distinguer la culture de masse de la culture dominante. En fait, j'estime que la contre-culture punk se place en réaction à ces deux types de culture qui présentent des spécificités qu'il est nécessaire de mettre en lumière. Lorsqu'on évoque la culture de masse, souvent appelée culture « mainstream », on pense à une culture démocratique qui concerne l'ensemble de la société, au-delà des classes sociales, mais aussi à une culture de la consommation.

La culture de masse n'est pas une culture propre aux milieux populaires, mais elle est de fait universelle (c'est-à-dire publique, collective, quelles que soient les différences socioculturelles des individus) et de plus en plus globalisée, en dépit de l'hétérogénéité de ses modes locaux de production et de réception. (Macé, 2002, p. 45).

Durant mes entrevues, je remarque que les artistes interrogés insistent sur la nécessité d'avoir d'autres options que celles offertes par cette culture homogène. Comme Tracy Howe soutenait lors de notre entrevue : « Unless you liked disco dance clubs, and sort of granola hippie music or progressive rock, you needed other options. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Symptomatiques du rejet des genres musicaux populaires de la fin des années 1970, les dires du musicien de Rational Youth réunissent les idées des autres participants. En effet, leurs témoignages convergent dans l'idée qu'il était nécessaire de créer leur propre culture, car ils ne se retrouvaient pas dans cette majorité proposée par la société.

À la suite des rencontres avec les acteurs, le témoignage d'un participant, Fortner Anderson, m'a particulièrement interpellé. En effet, il présente la contre-culture comme un havre de paix dans le chaos créé par la culture de masse, notion encore peu explorée jusqu'ici : « C'était une expérience très très très riche ! C'était une zone autonome temporaire (temporary autonomous zone), une zone où pendant une certaine période, les gens ont pu trouver une certaine liberté. Cette époque à Montréal, la grande société était en transition et nous avons pu trouver un espace relativement calme, isolé du reste de la société. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). La culture de masse apparaît ici comme une instance réellement suffocante pour ceux ne désirant pas s'y soumettre. Paul Gott, me partage qu'il fut déjà très tôt montré du doigt pour ses goûts divergents de la masse : « When I was in High school, I was into rockabilly and stuff like, and everybody thought I was nuts because everybody was into progressive rock and God knows what else. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Enfin, une réflexion concernant portant sur le « mainstream » au sein même du mouvement punk est ressortie des récits des artistes interrogés. En effet, Fortner Anderson évoque la distanciation du punk montréalais des scènes voisines : « Bien sûr nous étions conscients de ce qu'il se passait, à New York et Londres et quand même à cause de la langue, Montréal était un peu hors du mainstream. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Ainsi, lorsque Fortner me dit que le punk montréalais s'est distancié du « mainstream » des scènes New-Yorkaises et Londoniennes, qu'il estime plus populaire, il note que la scène québécoise s'est affirmée en se distinguant de ces contres-cultures voisines. La scène punk montréalaise apparaît ainsi comme une contre-culture elle-même ancrée dans une contre-culture d'une plus grande ampleur. Par conséquent, la contre-culture punk se veut une sorte de microcosme qui, bien qu'inspiré par le mouvement nord-américain et britannique, s'éloigna de ses prédécesseurs. Il n'est pas étonnant de concevoir ces arguments qu'un des artistes interrogés m'a partagés, car, comme je l'exposais précédemment, Alan O'Connor formule à quel point il est complexe de relier le mouvement punk de Montréal à celui de Grande-Bretagne dû à des contextes sociopolitiques extrêmement divergents (O'Connor, 2002).

Après avoir discuté du clivage entre la contre-culture et la culture de masse, il s'agit de s'attarder à la culture dominante. D'après ma compréhension de ces témoignages, je remarque que trois des quatre artistes interrogés s'accordent sur le fait que la naissance du punk fut provoquée par le rejet des tendances de la culture dominante : « Pour nous le punk c'était le rejet total d'un esprit bourgeois, et alors ce côté anarchiste, à la fois politique et pour nous aussi philosophique était attirant. Pour nous, c'était quand même un projet dans la progression vers quelque chose de nouveau. On a commencé par le rejet radical de la société. Mais c'était surtout en tête de faire quelque chose d'autre. » (Fortner Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Ici, la culture dominante correspond à ce qu'on appelle la culture

légitime, position toutefois considérée comme réductrice. Un des participants à ma recherche me présente une analogie entre la culture et ses consommateurs : « The original punk thing was about being young and being against old. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Comme introduit dans mon cadre théorique, Théodore Roszak soutient que la contre-culture est le résultat d'une révolte d'une génération, ce qui se traduit bien dans les récits des artistes interrogés (Roszak, 1970).

À travers les témoignages des quatre artistes interrogés, je remarque que la naissance du mouvement punk eut un réel impact dans leur vie de jeunes adultes, car il s'agissait de la « réalisation » d'un phénomène de rejet et de contestation de l'ordre établi. Tel que Tracy Howe s'est exprimé sur ce sujet : « To me it was exciting and it seemed like it was kind of a liberation. It was a feeling that this sort of music had become more democratic. It was kind of a protest about society. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Au-delà d'un conflit de générations, la contre-culture est marquée par le rejet qu'elle subit de la part de tous ceux qui n'appartiennent pas à ce mouvement. Comme disait Bertrand Boisvert lors de notre rencontre : « C'était un — réveillez-vous let's go c'est pas grave comme on est habillés. Je me rappelle on était habillés avec un Mowhawk ou de quoi et les bonshommes sortaient des bars « eh wouhou », nous couraient après et on se faisait péter la gueule. (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015). Enfin, je remarque que le fossé creusé entre la contre-culture punk et la culture dominante (phénomène sur lequel je me suis attardée dans les chapitres précédents) n'est pas près de cesser. En effet, les instances médiatiques sont trop éloignées de la réalité de la contre-culture punk pour pouvoir avoir un regard juste sur le phénomène (Géhin, 1980). Comme le disait Paul lors de notre entrevue : « I find that all the writings and documentaries are done by music journalists from The Gazette and La Presse, people like that who had no clue what was going on » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

L'indifférence, le rejet et même parfois la violence que subissent les membres d'une contre-culture en refusant de suivre le carcan classique de la société risquent de faire naître en ces individus une animosité certaine. Paul Gott renchérit d'ailleurs sur la stigmatisation dont il fait souvent l'objet : « If a punk goes to a club you normally go, like on Crescent street, we'll see what happens. I've been turned away at doors because I didn't fit their dress codes but there weren't any dress codes so it's more like "we don't want you here. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Si je n'ai toutefois pas eu à noter d'actes violents lors des concerts au *Lieu 1*, je ne peux m'empêcher de relever le *patch* « Die Hipster Scum » qui ornait la veste d'un des membres du public (annexe E, 3).

IV.1.2.2 L'illégalité

Au-delà de la négation de l'ordre préétabli, on retrouve chez ces artistes la volonté de créer leur propre vision de la société. En effet, comme proposé dans le documentaire d'Érik Cimon et Alain Cliche *MTL punk, la première vague 1977-80*, cette nouvelle jeunesse québécoise décida de provoquer leur propre révolution identitaire (Cimon, Cliche, documentaire, 2011). D'ailleurs, cette révolution fut entre autres menée par la communauté punk underground que l'on retrouve dans cette « partie illégale du punk » que Paul Gott a souvent évoquée. Cette partie illégale du punk, c'est celle dont il faut connaître l'existence pour y participer, celle qui va à l'encontre des lois non pas pour soutenir des actes dangereux, mais bien pour pouvoir faire vivre une passion sans cadre ni conventions.

Dans le cadre de ma recherche, les témoignages de trois des artistes interrogés convergent vers l'importance de la performance dans des lieux illégaux. Dans le premier chapitre de ce mémoire, j'évoquais l'existence du premier bar punk montréalais situé au 364 rue St Paul. Fondé dans un esprit fondamentalement « Do it yourself » et décoré par Fortner Anderson, ce lieu apparaît comme une référence pour ces artistes. Lors de notre rencontre, Tracy Howe m'a conté ses souvenirs en la

matière : « We formed at the end of the year 1977 and we lasted about a year, 'til about the end of 1978. There was a small scene with about 4 or 5 bands in those days and a lot of the shows we did were sort of illegal, you know being in a space we were not supposed to. There was a place on St Paul west, 364 we had a lot of shows there with all the bands from the scene. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015).

Aujourd'hui, plus de trente ans plus tard, si 364 n'est plus, on retrouve la même volonté de faire vivre la performance punk underground dans ce *Lieu 1*. Tel que disait Paul : « We usually play at illegal venues like *Lieu 1* of Fattal. We played a new year's eve show in a club, it's always fun and packed. We don't really get along with the big venues anymore, with Foufounes and places like that, it just seems like too much corporate punk, so we stay very much in the underground part of it. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). En effet, si Paul me dit avoir foulé le plancher de nombreuses salles de concerts classiques, il s'est ensuite orienté vers une scène « underground » qui correspondait davantage à sa philosophie. Les « Foufounes Électriques », qu'il cite, est un bar (et salle de concert) légal qui naquit en 1983 Montréal et qui accueillit les communautés de la contre-culture punk, gothique, etc. Anciennement fréquenté des punks montréalais, ce lieu emblématique de la ville de Montréal s'est peu à peu orienté vers d'autres types de performances, à l'instar de soirées avec des Djs, accueillant la faune étudiante de la ville. D'après les témoignages des artistes interrogés, les artistes m'ont fait comprendre qu'il devint vite nécessaire de se tourner vers d'autres alternatives afin d'exercer leur art.

Ainsi, Le *Lieu 1*, auquel je me suis particulièrement intéressé apparaît comme l'alternative idéale. Ancrée dans une solide communauté punk, cette salle de concert offre aux musiciens un lieu de performance et de rencontre hors des règles établies par les lieux plus conventionnels. Comme précédemment expliqué, ce *Lieu 1* se place dans une logique illégale, car il ne possède pas les permis nécessaires pour poursuivre publiquement l'ensemble de ses activités.

Ainsi, cette communauté va à l'encontre des lois non pas pour soutenir des actes dangereux, mais bien pour pouvoir faire vivre une passion sans cadre ni conventions. Paul Gott se trouve dans cette partie de la « scène » qui ne peut pas se montrer sur internet, car la plupart de ses activités sont illégales. Comme il me raconte lors de notre entrevue : « I'm in that part of the scene that really can't go on the internet because it's illegal, so most of our shows we don't advertise. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Lors de mes recherches antérieures à mon observation participante au *Lieu 1*, j'ai pu en effet remarquer à quel point il était difficile de trouver des informations sur cette salle. Comme longuement explicité dans les récits ethnographiques se trouvant en annexe (annexe C), on ne peut connaître l'adresse du Lieu 1, et si j'ai pu trouver quelques photos de l'intérieur de la salle, il m'était impossible d'en deviner l'emplacement.

IV.1.3 Le mouvement punk comme contre-culture

IV.1.3.1 Le « Do it Yourself » comme philosophie

« We deface a lot of property.. it's fun ! it's a DIY kinda thing. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Évoquant régulièrement cette partie underground du punk, que j'ai détaillée dans la section précédente, trois des artistes interrogés soulignent l'importance de l'éthique « Do it yourself » dans la naissance du mouvement montréalais. Après m'être intéressée à son usage, il est maintenant temps de discuter de la philosophie « Do it yourself ».

Dans l'ouvrage *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, le chercheur Fabien Hein s'attelle à formuler une définition du phénomène en mettant en lumière

l'indépendance qu'offre cette philosophie (Hein, 2012, p.47). Paul, Fortner, Tracy et Bertrand acquiescent tous les quatre du poids de la philosophie « Do it yourself » dans la naissance du mouvement punk montréalais. Fortner Anderson résume bien cette idée et rejoint l'essence de la pensée punk : « On a commencé par le rejet radical de la société. Mais c'était surtout avec en tête de faire quelque chose d'autre, surtout basé sur des idées marxistes. Ces idées n'étaient pas très bien élaborées à ce moment-là. C'était une communauté, très petite, et nous avons eu énormément de fun aussi. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

Vivre sa vie et vivre son art suivant cette doctrine c'est faire fi des conventions offertes par la société et de sa doxa. En fait à l'époque, il s'agissait de répondre à cette vision matérialiste et idéaliste des années 1970 en réinventant une manière d'habiter le monde et le temps, et ce d'une manière politique, esthétique et personnelle (Bourseiller, Penot-Lacassagne, 2013, p.5).

Ayant invoqué la pratique de l'observation participante lors de deux concerts au *Lieu 1*, j'ai pu remarquer en quoi la philosophie « Do it yourself » animait le spectacle, son organisation et les interactions au sein de son public. Cette salle de concert, décorée, organisée et gérée par les membres de la communauté punk délaisse le protocole classique des lieux de spectacles plus classiques. En effet, au *Lieu 1*, j'ai pu constater cette déconstruction de la hiérarchie propre aux tribus musicales que le philosophe Jean-Louis Bischoff théorisait (Bischoff, 2007, p.10). À titre d'exemple, lors du premier concert, un des (très imposant) amplificateurs de guitare électrique se brisa avant le concert et afin de trouver une solution à ce problème, les organisateurs, des musiciens et des membres du public s'unirent pour réfléchir ensemble et contacter des connaissances capables de prêter un autre de ces équipements. Comme disait Bertrand lors de notre entrevue : « Tant que ça garde l'idée d'initiative, il n'y a rien que tu ne peux pas faire. Tu peux toujours aller dans cette direction-là. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015).

S'il sera question de réfléchir à la question du lien social dans la section consacrée au concept de communauté, il me semble toutefois nécessaire de souligner que la philosophie « Do it yourself » permet de penser la résolution de problème de manière autonome. Comme m'en témoignait Paul Gott, il n'hésita jamais à prendre les devants pour parvenir à ses fins : « When I was managing at CRJH, I looked around and thought that there was nowhere around for people to record, so what we did is we kinda – university is a strange place, it's kinda hard to figure out who owns what space and those little rooms – there was this janitor closet next to our record library, what we did is we broke down the wall between the janitor's closet and the record library at the radio station. Then we built a track recording studio in there and so that's where a lot of the bands (Fail Safe etc.) recorded and our first album was recorded there too. We charged 12\$ an hour.. that's how stuff happened back then. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015)

Enfin, si chacun des artistes que j'ai pu rencontrer m'apporte des avis très variés sur leur relation au punk en 2015 et leur vision du mouvement, les témoignages de ces quatre personnalités se rejoignent sur la notion d'attitude. Lors de notre rencontre téléphonique, Tracy a insisté sur ce point : « The main is, I think you said it yourself, is that probably the attitude of the people who were involved in the punk scene now is probably pretty close to the attitude that we had in the old days. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015)

J'évoquais auparavant le concept de musique comme accompagnateur du quotidien que Simon Frith théorisa et qui, comme j'ai pu le montrer, faisait directement écho aux propos des artistes participants à mon étude (Ferrand, 2012, p.35). Au fil des rencontres avec ces derniers, je me suis aperçue de l'importance que la philosophie « Do it yourself » eut dans leur construction personnelle et en tant qu'artiste. Tantôt invoqué dans la nécessité puis ensuite semblable à un réel mode de vie, le « Do it yourself » semble avoir laissé une trace indélébile sur ces artistes punks. Comme me l'a dit Bertrand lorsque nous nous sommes rencontrés : « À un moment donné on

vieillit, certains ont des enfants, d'autres des jobs, mais moi je n'ai jamais arrêté de faire de la musique. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015)

IV.1.3.2 Une esthétique

La notion d'esthétique punk, étroitement liée au phénomène « Do it yourself » se traduit notamment dans le style vestimentaire adopté par certains membres de la communauté punk. Dick Hebdige, que je cite de nombreuses fois dans cette recherche, est un chercheur qui s'est intéressé à la notion de style et à ses significations au sein de la communauté punk rock. Il vise, entre autres, à montrer qu'il existe une relation entre le style vestimentaire, la musique et les pratiques de la contre-culture punk (Hebdige, 1979). Dans le cadre de ma recherche, les artistes interrogés invoquent l'importance des codes vestimentaires dans la naissance de la communauté punk, élément qui a été détaillé dans le premier chapitre de ma recherche. Les témoignages récoltés s'ancrent, non sans surprise, dans cette dualité entre la contre-culture et la culture dominante. Constitutifs d'une affirmation de soi, ces codes furent majoritairement pointés du doigt par la société qui classait automatiquement ses adeptes dans la case de la contre-culture. Porteuse du message clair de rejet de la société et d'autodérision, la dégaine punk puisa ainsi dans la culture dominante pour charger ces objets d'une autre signification et donc les détourner de leur rattachement à la culture populaire (Bischoff, 2007).

Motifs d'exclusions pour certains, ce style vestimentaire rappelle aux punks qu'il faut parfois correspondre aux normes afin de jouir des mêmes droits qu'un citoyen lambda. En effet, ce clivage semble représentatif de la vision péjorative que peut

avoir la société des contre-cultures (Pottie, 1993). Comme on a pu le voir au fil de ma recherche et à travers les témoignages des artistes interrogés, la contre-culture n'est pas considérée comme légitime aux yeux de la société dite « classique », qui n'hésite pas à le rappeler à ses membres, s'armant parfois de violence.

Ce qui est intéressant, selon moi c'est de voir que malgré tout, la communauté punk adopte un processus tout à fait opposé, soit un réel respect de l'autre, et ce en ignorant l'image que l'autre dégage. Comme m'a soutenu Paul Gott lors de notre entrevue : « Punk is about being who you want to be, and if you want to be the guy who's wearing a suit at a punk rock show, you can. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Alors que la communauté punk accueille à bras ouverts tous les amateurs de musique, la tendance semble s'inverser lorsqu'un punk fait un pas hors de sa communauté le temps d'une soirée, par exemple. Ces éléments qu'il m'a été possible de rassembler sont surprenants et vont à l'encontre des valeurs de la communauté punk, cette dernière ayant à cœur une attitude, des valeurs et non pas uniquement des artifices.

En compilant les témoignages des artistes interrogés rapportant à l'esthétique punk, je me suis aperçue que Fortner Anderson introduisait pour la première fois la notion de véracité : « Les rencontres dans la rue étaient importantes. Les codes identitaires étaient très importants, car il a fallu reconnaître quelqu'un d'une même communauté. Il était important de savoir si le code identitaire était vrai ou faux. C'était justement ça, quelqu'un qui a acheté ses vêtements était important à savoir. Il était possible de se tromper. C'était toujours une question de véracité : qui est un poseur et qui ne l'est pas ? » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015)

Il est vrai qu'il m'a semblé étrange d'évoquer la notion de véracité dans le contexte du punk étant donné sa propension à la liberté d'expression, au rejet des règles et des conventions, etc. En fait, en instaurant cette importance de la véridicité des codes vestimentaires, Fortner montre en quoi certaines personnes pensaient que

l'introduction à la communauté serait possible grâce à la seule appropriation de codes stylistiques. Comme il a réitéré lors de notre échange : « Ça serait inacceptable, pour nous à l'époque, que quelqu'un achète une paire de jeans déjà troués, ou même les vestons en cuir déjà décorés. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015)

Je me permets de traduire ces propos par la volonté de préserver l'authenticité (philosophie, culturelle, musicale, etc.) du mouvement face à une popularisation croissante de celui-ci.

« If punk means truth and dedication to ideals and saying 'fuck you' to the backwards attitudes and customs that hold us back, if punk means kid power and energy and music and sense of community, I would sell my soul for it. If punk means wearing 'punk' clothes, having the most body piercings, the oddest hair or the best record collection, of it means competing to be the coolest and most most noticeable of doing the most illegal 'fuck society' things, I would rather not have anything to do with it. » Colette, 15 ans, auteur du fanzine Cape Cod « Looks Yellow Tastes Red » 1995. (Sabin, 1999, p.121)

De ce fait, en distinguant ces styles forcés des attitudes plus spontanées, la communauté resterait centrée sur ses valeurs et son authenticité. Finalement, en quelque sorte, ce mécanisme d'autodéfense pourrait être perçu comme une conséquence du rejet que la communauté punk aurait subie à sa naissance. Dans son ouvrage consacré à la culture rock, Bertrand Ricard étudie l'esthétique punk et insiste sur l'importance des codes vestimentaires et de l'attitude (Ricard, 2000). Tel qu'évoqué antérieurement, les quatre artistes interrogés s'entendent sur la pérennité de l'attitude punk plus de trente ans après leurs premiers pas dans la communauté punk. Si tous les quatre affirment avoir gardé cet esprit punk, Paul Gott qui est encore extrêmement actif dans la scène punk montréalaise souligne que l'esthétique vestimentaire fait partie intégrante de ses projets personnels et

professionnels. Lors de notre rencontre, il m'a fait part de ce témoignage : « I've got a good job, I work as a television producer at CBC, I produce the news about my friends who break things. This is what I wear to work (- il me montre ses habits -), and that was my job negotiation when I got there. Everyone was negotiating more salary or vacations but I said I want no dress code. If I'm gonna work for you I'm gonna look the way I look, I do what I do. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

IV.2 L'identité

IV.2.1 La communauté

IV.2.1.1 Un lien social

Après avoir mis en commun les témoignages des quatre artistes interrogés, j'ai remarqué que le point de convergence de ces derniers tient dans l'accessibilité et fiabilité de la communauté punk. En effet, Fortner Anderson, Paul Gott, Tracy Howe et Bertrand Boisvert soutiennent que la communauté punk est avenante et non discriminatoire. L'hétérogénéité remarquée au sein de la communauté démontre de cette facilité d'adhésion dont témoignait Bertrand Boisvert.

Étudiant le concept de communauté punk, le chercheur Bertrand Ricard fonde ce modèle sur une volonté, un besoin et un désir d'unité (Ricard, 2000). Née d'un patrimoine culturel commun, la communauté permet aux individus de nouer des liens à l'intérieur de ce groupe. Tel qu'il a été détaillé dans le premier chapitre de ma recherche, la fin des années 1970 a été marquée par des changements sociaux, politiques, culturels, etc. qui embrayèrent le pas à des révolutions artistiques et identitaires telles que le punk. Comme m'a dit Bertrand Boisvert lors de notre rencontre : « Je me suis rendu compte que c'était un truc génial parce que ça nous vidait, c'était bon [...]. C'était comme un défouloir parce que dans les années 1980,

je rêvais souvent à la bombe nucléaire qui sautait, il y avait tout le temps ce feeling qui planait, c'était la Guerre Froide, c'était très lourd, on n'avait même pas encore l'idée du "No Future", à 15 ans je ne pensais même pas me rendre à 30 ! Je me suis dit OK si ils peuvent jouer ça je peux jouer ça aussi. » (B.Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015).

Au-delà de la portée exutoire qu'eut la naissance du mouvement punk à Montréal, il me paraît nécessaire de relever ce phénomène de mimétisme auquel Bertrand fait référence. En effet, cette facilité de comparaison à quelques artistes confirmés permet au jeune adepte punk de développer un sentiment d'appartenance à la communauté. En effet, tel qu'il a été possible d'en discuter au cours de cette recherche, le phénomène punk délaisse la virtuosité de la technique musicale pour se détacher des conventions de l'industrie musicale de l'époque. En refusant de donner de l'importance au phénomène de vedettisation de l'artiste, l'idéologie punk fait naître une communauté juste. Étendue, mais semblant pourtant si liée, la communauté punk inspire ses nouveaux adeptes et offre une facilité d'adhésion certaine. À ce propos, comme m'a raconté Tracy : « I was considered quite old and I was embarrassed, I was 25 years old and the original punk thing was about being young and being against old : if you were too old, you were and old fart. I was the same age as Joe Strummer of The Clash so that was the limit. [...] There were a few younger bands around Montreal, like one we played a couple of show with and I really liked it, called Rock and Roll Television, but they were kind of really retro! And I liked it because they were kind of like us, kind of like the Ramones. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Nous pourrions donc nous demander jusqu'où ce sentiment d'appartenance à une communauté peut aller. Ce qui est intéressant ici, c'est de voir le processus d'assimilation du jeune Tracy face à des artistes de renommée comme les membres de The Clash et The Ramones. Ce dernier met en lumière que pour ces jeunes punks, il apparaissait raisonnable de se comparer à un artiste, non pas dans une logique d'admiration, mais plutôt dans une relation

d'égal à égal.

Ce principe d'équité qu'introduit Tracy, Paul Gott en a fait son cheval de bataille et c'est sur ce principe qu'il fonda le fanzine Reargarde. Comme il me raconta lors de notre entrevue : « The policy of the magazine if there was one was that we treat local bands exactly like Metallica. So if we had better pictures of Rocktopus or whoever, the local band that we were doing, they would be on the cover and Metallica would be somewhere inside. Sometimes the big band was on the cover, sometimes they were inside but they would get the same amount of space and the same treatment so every band that we would cover looked like they were Metallica. » (Paul Gott, 2015). En admettant un tel choix, Paul Gott répond à la volonté de délaissier ce clivage présent entre l'artiste et le public et donc ces conventions traditionnelles pour les refonder dans un nouveau système de valeur (Lussier, 2003). À ce sujet, Paul m'a partagé une anecdote des plus originale : « Metallica was still underground back then but not exactly punk rock so we weren't really planning of doing an interview but this kid phoned up and said "hey I want to interview Metallica" so we were like "okay, you're on" so we got him backstage, he was 16 so we had to argue to get him in. So he goes to interview Metallica, and then afterwards he phoned me up and says "my mom got mad for interviewing Metallica and going to a club so she's not letting me out but I can meet you at a park by Atwater". So I meet this kid and the only way he could transcript the interview was he did it in his bathroom and he did it on a roll of toilet paper, so he handed me this wad of toilet paper that was the interview of Metallica and I had to take it back to my place and type it on my computer. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

En permettant ainsi à quiconque de s'improviser journaliste ou photographe d'un jour pour Reargarde, Paul permit la création d'une petite révolution : il m'apparaît important d'extraire quelques points importants du témoignage de Paul : tout d'abord, le jeune homme dont il est question était mineur, de ce fait sa présence était illégale. Paul Gott dut ainsi lui obtenir un laissez-passer malgré ces conditions. Ensuite,

notons que le manque d'expérience du jeune homme ne fut pas une condition de refus de collaboration au fanzine, et qui plus pour approcher un groupe d'envergure comme Metallica. Enfin, c'est l'ouverture de Paul en tant qu'éditeur de couvrir une musique non-punk qui est marquante : cela traduit peut-être la volonté de représenter la communauté rock underground, dans sa globalité, au sein d'un média. Ainsi, c'est autour de la musique comme échappatoire qu'une communauté punk à Montréal a pu naître. Les témoignages des quatre artistes convergent vers le poids du lien social dans l'émergence du mouvement punk québécois et de son identité en tant que telle. Tel que Tracy me confia au bout du fil : « It also allowed me personally to express what I felt about a lot of thing. I was somebody – before that- I had probably a certain amount of difficulty expressing myself. You really need friends to keep on doing music. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Ce besoin de partage répond à ce que Bertrand Ricard nommait « consanguinité spirituelle » pour qualifier la communauté rock (Ricard, 2000). En effet, le chercheur note que ce mode communautaire offre une spontanéité des relations et une solidarité qui apparaissent très séduisantes aux yeux des jeunes. De plus, au fil de ma recherche, j'ai pu discuter des modalités de la communauté punk et j'ai notamment insisté sur son refus de la hiérarchie ou de quelques règles limitant son accès. Les témoignages des quatre artistes interrogés confirment cette idée théorisée, entre autres, par Jean-Louis Bischoff (Bischoff, 2007). Les propos de Tracy Howe sont assez représentatifs de ce que les autres artistes m'ont partagé : « There weren't rules about what you had to play so much, as long as you didn't try to be too fancy, it was cool. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015).

En effet, après avoir collecté les témoignages des artistes ainsi que mes notes ethnographiques, je remarque que le rejet des règles et de la hiérarchie traduit cette volonté de préserver le lien social au cœur de la communauté punk. Par là, je veux dire de garder un échange le plus sincère possible, et ce gravitant autour du même objet, la musique punk. À la suite de l'observation participante au *Lieu 1*, j'ai pu

retrouver tous ces éléments lors des concerts auxquels j'ai assisté. En effet, comme mentionné dans ma grille d'observation (annexe D), il n'y a pas de règles établies quant à l'accès du *Lieu 1*, sauf d'avoir connaissance de son emplacement. Paul Gott soulignait d'ailleurs cet élément lors de notre rencontre : « If you want to join you just kinda have to know, which is very punk rock ! » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Selon Paul Gott, ceci reflète l'idéologie punk, et selon moi, cela traduit pleinement l'idée de la communauté punk. Bien évidemment et comme annoncé précédemment, la porte est ouverte à tous et à toutes dans ces concerts, mais afin de préserver l'existence de ce genre de soirées et permettre la pérennité de celles-ci, il est nécessaire que seuls les adeptes de la communauté connaissent ses secrets afin de pouvoir les divulguer aux désireux.

Dans le cas du *Lieu 1* qui a servi à collecter nos observations, il est nécessaire de s'informer de son emplacement auprès des membres de la communauté et d'acquitter les frais d'à peu près 5 \$ pour y accéder. Ce lieu de rencontre que j'ai particulièrement côtoyé me fait penser à cette de « zone de liberté » que Fortner évoquait au sujet de la communauté punk montréalaise de la fin des années 1977 et que je citais dans une section précédente (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). En fait, j'ai été frappée par l'interaction sans limites entre les artistes, le public et les organisateurs (Annexe C). Du fait de la disposition des installations, les artistes ne sont séparés du public que par un dispositif d'une hauteur de seulement quelques centimètres ce qui offre un grand éventail d'interactions. Les membres du public montent parfois sur scène pour se jeter dans la foule, chanter et partager le micro avec l'artiste tandis que des musiciens sautent à des moments précis dans le public pour initier un « pogo » ou du « crowd-surfing ». En fait, les protagonistes du spectacle échangent constamment leurs rôles : les artistes et organisateurs deviennent des membres du public, le public aide à l'organisation et devient quelquefois lui-même musicien. Je tiens également à rappeler que les interactions entre les organisateurs et le public ne se résument pas qu'en terme d'intérêt commercial, car ils

communiquent toujours avec le public et engagent des conversations familières avec celui-ci. Tandis que les commerçants utilisent souvent les discussions pour promouvoir leur « produit », ici la discussion tient en un échange dénué de séduction. Finalement, les particularités observées lors des concerts me rappellent ce désir d'unité que citait Bertrand Ricard pour qualifier la communauté rock (Ricard, 2000).

Dans le cadre de ma visite au *Lieu 1*, j'estimerai que quatre-vingts pour cent d'hommes et vingt pour cent de femmes composent l'audience du concert. Quant à l'âge de ces derniers, je noterai que la majorité des membres du public se placent dans une tranche d'âge allant de vingt à trente-cinq ans. De plus, je considère qu'environ soixante-dix pour cent des individus arborent un look semblable, soit une prédominance d'habits de couleur sombre et d'aspect plutôt sobre. Toutefois, malgré cette certaine homogénéité, je remarque quelques individus qui sortent du lot, soit par un style extrêmement excentrique, un style beaucoup plus « classique, ou encore à cause de leur ethnie ou leur âge. À titre d'exemple, je note la présence d'un homme d'une quarantaine d'années vêtu d'un costume très élégant et tenant à la main une mallette de travail.

Comme Paul me raconta lors de notre entrevue : « The funny thing is that some people are saying "I'm nervous going to a punk rock show, I might get beaten up or something" I say "no, you'll be welcome and somebody will buy you a beer. The nice thing about « Lieu 1 » is that it's got its own built in audience in there, there is 600 punk rockers in those buildings and a lot of them are in bands so they understand what's going on » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). La communauté apparaît comme une nécessité pour les punks, car les membres qui la composent semblent vivre une même réalité. J'ai pu souligner, quelques sections auparavant, à quel point les cultures légitimes et populaires ne sont pas capables de représenter la contre-culture à travers les médias de masse et préfèrent présenter des images stéréotypées des phénomènes contre-culturels. Ainsi, la communauté punk de

Montréal nous rappelle, une fois de plus, cette consanguinité spirituelle que Bertrand Ricard évoque à propos des tribus musicales (Ricard, 2000, p.232).

Il n'est donc pas surprenant de constater la proximité que Paul Gott instaure avec les autres musiciens, mais surtout son public. Lors de notre rencontre, il me raconte : "Punk rockers are nice people ! And so I never had any trouble giving my home address and my phone number. Punk rockers have always been very nice and it's weird because you welcome different people at rock shows" (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015) Répondant à l'argument précédemment évoqué par les artistes interrogés qui soutiennent l'accueil de la communauté, ces derniers propos démontrent également d'un lien social presque familial. Interrogé sur sa position actuelle dans le mouvement punk montréalais, Paul Gott souligna l'importance des réseaux sociaux qui offrent une communication virtuelle. Voici son témoignage à ce sujet : "People are always sending us message on Facebook and I'm trying my best to respond to everybody, it's just cool to dialogue with people. One of the things I've always loved about punk is whether you are talking to a band that just started or a band that's been around the scene for a while, or the Ramones, everyone is really nice and it's just fun talking to people." (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Les propos du chanteur ne manquent pas de me rappeler le concept de communauté comme construction romantique théorisé par Andy Bennett et dont il a été question dans des sections précédentes de cette recherche (Bennett, 2004). En effet, les évolutions technologiques ont permis à une communauté virtuelle de se créer autour du mouvement punk, et à une nouvelle communication entre ses membres d'exister par le biais de forums, par exemple. Ce qui diffère avec les réseaux sociaux, c'est qu'il est maintenant possible d'échanger "directement" avec les artistes, de devenir leurs "amis" et même de faire un commentaire sur une de leurs publications. Je pense à des plateformes comme *Facebook* qui, comme expliquées dans mon chapitre

consacré à ma méthodologie, m'ont permis d'entrer en contact avec Paul Gott et Tracy Howe.

IV.2.1.2 La naissance d'une scène

Dans la section de mon mémoire réservée au cadre théorique, il a été possible de voir que la communauté donne naissance à une scène. Comme j'ai pu le détailler auparavant, le professeur Andy Bennett s'est intéressé au phénomène de scène qu'il voit comme une série de rapports sociaux extrêmement larges et dynamiques (Bennett, 2004, p. 225). Après avoir rencontré Fortner Anderson, Paul Gott, Tracy Howe et Bertrand Boisvert et avoir effectué la collecte des données, j'ai réellement pris conscience qu'ils ont chacun apporté une pierre à l'édifice de la communauté punk montréalaise naissante. J'évoquais dans une section antérieure que Fortner distinguait la scène punk montréalaise de ses voisines étatsuniennes et Britanniques plus "mainstream". En réalité il était et il est toujours primordial de retrouver une réelle identité québécoise (Montréalaise) dans la création punk et à ce sujet, le témoignage de Bertrand est assez emblématique de cette pensée : "Je suis arrivé en 82 à peu près, mais c'était juste comme, j'avais 17-16 ans et j'allais voir les shows, [...] j'étais pas très actif là-dedans. À l'époque je trouvais que c'était plus anglophone que francophone, donc que j'avais moins envie de m'impliquer.. j'allais juste voir les shows. [...] Avec mon band, on a eu un premier essai en 84, 83 à peu près et c'est resté dans le local. Après quelques années, rien ne se passait et en 88 j'ai rencontré Guy et c'est là qu'on est partis les Flokons (Givrés) et là POW ! Ça a fait une bombe parce que j'ai l'impression qu'on a été les premiers à faire du punk rock, mais en français. Avant tous les bands étaient en anglais, sauf Amnésie, mais ils chantaient à la française et personne connecte avec ça – en plus on savait que c'était pas des Français – nous autres c'était québécois québécois." (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015). Ici, le témoignage de Bertrand souligne l'importance de

préservé l'identité québécoise au cœur de la scène punk de Montréal, soit de défendre l'usage de langue française (le français québécois !) dans la composition.

J'ai souligné, tout au long de ce mémoire, la difficulté du punk à avoir de la valeur aux yeux des instances culturelles plus traditionnelles, et ce phénomène est encore visible aujourd'hui. À l'image du fameux premier bar punk le 364, il fut nécessaire de penser à des alternatives afin de permettre aux groupes punks de se produire devant un public et de partager leur art. Le *Lieu 1*, auquel je me suis particulièrement intéressée est maintenant devenu une référence en matière de performance underground. Lors de notre rencontre, Paul Gott me raconta son implication au sein du mouvement : "I think we're more involved than we've ever been in Montreal's scene, because especially for me we've kinda had this thing where in the 80's we were playing a lot of show in Montreal and in the 90's we'd play mostly out of town. 50 of 60 shows in the east of in the west, and we would play in Montreal once a year or once every two years. Now [...] we just play for fun at illegal places where we won't make any money but we meet a lot of bands." (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Les propos du chanteur de The Ripcordz me ramènent aux témoignages des autres artistes interrogés qui mettent l'accent sur la nécessité de trouver des alternatives pour que la scène punk perdure. En ce sens, Fortner Anderson, insiste sur l'importance de la communication originelle, soit la communication physique : "Depuis 40 ans, l'état et le contrôle de la société a énormément augmenté. À cette époque, il n'y avait pas de téléphone cellulaire, de machine de télécopieur, d'ordinateur, il y avait une tout autre manière de se retrouver et de communiquer. Nous communiquions sur la rue, c'était pas par téléphone, mais par les affiches et le bouche-à-oreille" (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

Ces arguments sont directement reliés à la véracité des styles vestimentaires dont le poète parlait et que j'évoque dans une autre section. En effet, Fortner semble

considérer que la pérennité de l'identité punk ne peut exister virtuellement et c'est sûrement pour cette même raison qu'il m'a semblé réticent à l'utilisation des réseaux sociaux dans une logique de rassemblement. Toutefois, après avoir pris connaissance de mon terrain, je note que ma position de chercheuse diffère de celle de Fortner. En fait, tandis que le poète considère que le mouvement punk peut exister grâce aux échanges physiques, je considère que la communauté punk montréalaise perdure également aujourd'hui grâce aux avancées technologiques, c'est pourquoi il m'apparaît nécessaire de souligner l'existence d'une scène qui offre un lien social à distance.

De ce fait, il s'avère important de rappeler le concept de scène virtuelle qu'Andy Bennett et Richard Peterson ont théorisé dans l'ouvrage *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual* (2004). Cette dernière scène émergente rassemblerait des individus qui, bien que dispersés à travers de grands espaces physiques, se retrouveraient dans la communauté grâce aux fanzines et internet. Comme Paul me raconta à propos de son fanzine Reargarde : "We had a lot of fun doing that, it was kinda crazy we started getting people sending us their press kits. Every band looked like they were big which was our aim." (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015) When we were doing Rear Garde, I think it helped the scene of the late 80's because it made everyone look big » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

Similairement au propos de Paul Gott, le témoignage de Tracy Howe s'oriente vers la préconisation de l'usage des technologies numériques à des fins communautaires. Sans pour autant délaissier l'importance de se « réunir entre amis » pour pouvoir faire de la musique, Tracy soutient son propos de la manière suivante : « There were no questions of communicating instantly as we can now, close or around the other side of the world. Couldn't have imagined it. Especially for kind of obscure or minority kind of music, it's very good. [...] It has made a lot of things easier. I mean, I make my records at home now. Without it, you wouldn't have found me probably! » (T.

Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Tracy voyait juste, il est vrai qu'il m'aurait été bien difficile de rejoindre les participants à cette étude ne faisant pas partie de cette communauté punk locale. Par ailleurs, le fonctionnement de la salle de spectacle clandestine du *Lieu 1* renvoie au concept de cette scène virtuelle théorisée par Andy Bennett et Richard Peterson (2004). En fait, la communication des événements ne se fait qu'uniquement par le bouche-à-oreille ainsi que par le groupe *Facebook publique* « Montreal Punk shows » qui regroupe plus de 5000 adeptes de musique cherchant à se tenir au courant des événements qui s'organisent à Montréal (annexe D).

Grâce à cette initiative, les membres de la communauté punk d'ici et d'ailleurs se tiennent au courant des spectacles organisés dans la ville et font dès lors naître un lien social virtuel. Finalement, on retrouve un balancement entre deux scènes, soit le va-et-vient de la scène virtuelle à la scène locale lorsqu'un contact physique est établi.

Ce lieu rassembleur répond au concept de communauté de musique produite localement qu'Andy Bennett théorisa dans l'article *Consolidating the music scenes perspectives* (Bennett, 2004). Effectivement, peu importe les codes vestimentaires, les origines ou les croyances, le *Lieu 1* agit comme élément rassembleur d'une communauté portée sur la musique locale, mais aussi sur le phénomène punk en général. En effet, si des groupes québécois représentent une partie de la programmation, le *Lieu 1* s'attelle à présenter des formations venant des quatre coins du pays et du globe. De la sorte, cette salle de concert devient un véritable point d'ancrage de la communauté punk.

Comme énoncé dans le cadre théorique, le concept de communauté est directement relié au phénomène de scène (O'Connor, 2002). Telle que théorisée par Bennett, cette scène représenterait une série de rapports sociaux qui, selon moi, se rapporte aux interactions qu'il m'a été possible de noter lors de mes observations. D'après ma propre analyse du terrain, ce sont les interactions entre tous les individus, toutes

activités confondues, qui m'ont le plus interpellé. Effectivement, artistes, organisateurs et public se mêlent et n'hésitent pas à interchanger leur rôle. Le chercheur Martin Lussier soutenait que la contre-culture opérait un détournement des conventions traditionnelles (Lussier, 2003), ce qui m'avait poussé à penser la disparition du clivage entre le public et l'artiste. L'observation participante effectuée au *Lieu 1* donne raison à ce même concept théorisé par Dick Hebdige que j'introduisais au premier chapitre de ma recherche (Hebdige, 1979). En me confrontant au terrain, je remarque effectivement l'affranchissement de barrières existantes entre les individus (artiste, public, organisateur, etc.). Puisque les artistes assistent au spectacle lorsqu'ils ne jouent pas, l'artiste est aussi membre du public, aussi le public peut prendre la scène d'assaut et les organisateurs n'échappent pas non plus à cette proximité. Bertrand Ricard énonce l'apparition d'un nouveau « socius », soit un lien engendré par les concerts et c'est justement cet espace social public qui naît de ces rassemblements autour de spectacles punks (Ricard, 2000, p.95). Nous avons retrouvé un exemple de ce phénomène dans notre observation du *Lieu 1*. En effet, régie par la bienveillance des individus qui s'y trouvent, le *Lieu 1* répond aux critères de la tribu musicale comme présentée par Jean-Louis Bischoff : dénuée de hiérarchie et loin d'un assujettissement à des lois préétablies (Bischoff, 2007). Effectivement, je remarque que seuls le bon déroulement des événements ainsi que la contribution aux coûts reliés à la salle en tant que telle sont à respecter.

Finalement, le dernier point que je cherche à mettre en lumière tient dans le fait qu'une scène underground, et plus précisément la scène punk ne peut exister sans l'entraide des individus qui la composent. En effet, comme j'ai pu le noter tout au long de cette analyse, les témoignages des quatre artistes interrogés s'accordent sur la nécessité de créer à plusieurs et de se soutenir dans la résolution des problèmes en général. Comme Paul Gott m'a confié lors de notre rencontre : « We just helped bands put out albums and get deals and help them find ways to tour and stuff. They weren't really labels in the real sense of the word that they had money and they

would pay for your record and you would do stuff. There were more recording studios than there were clubs. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Finalement, grâce ces actions, le musicien permis à de nombreux jeunes groupes punks montréalais d'enregistrer leur album quand ils n'auraient jamais pu espérer une telle faveur de la part de maisons de disques. Finalement, dans les témoignages des quatre artistes, c'est ce soutien sans précédent qui revient le plus souvent et que me fait croire en la pérennité de la scène punk montréalaise, et ce encore aujourd'hui.

Chacun des artistes défend un avis bien défini sur la question du mouvement punk à Montréal en 2015, et il en sera discuté dans la prochaine section. Il me semble toutefois judicieux d'achever celle-ci par la vision que Paul m'a donnée du punk des années 2010, car il donne raison aux observations qu'il m'a été possible de mener : « More clubs, more bands, more venues ! now it' s happening all the time. Places like « Lieu 1 » is known across Canada ; the reason why we're playing next Monday is because some friends from Calgary are coming through and asked us if we would play with them [...] » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

IV.2.2 L'appropriation

En me confrontant au terrain, j'ai remarqué à quel point l'appropriation était une pratique présente dans la vie des artistes interrogés, et ce autant au plan conceptuel que pratique. À la lumière de nos entretiens, je propose ici le déploiement de cette pratique dans une logique tripartite : à la genèse du phénomène punk, les artistes s'inspirent de courants, d'œuvres ou d'idées préexistantes pour faire naître leurs propres créations. Une fois qu'un mouvement est né et a permis la création d'une communauté particulière, certains de ses éléments (culturels, idéologiques, sociologiques, etc.) pourront avoir une influence dans la vie quotidienne d'individus n'appartenant pas à cette communauté. Enfin, après avoir laissé son empreinte dans la

société, la contre-culture subit elle-même l'influence d'autres phénomènes culturels, ce qui fait évoluer ses fondements originels. Ce va-et-vient continu d'appropriation et d'influences place le phénomène culturel dans une logique évolutive et en perpétuel renouvellement.

IV.2.2.1 Le détournement (esthétique, musical)

La pratique du détournement chez le punk se manifeste particulièrement à travers le geste d'appropriation. La première forme d'appropriation à laquelle je m'intéresse concerne donc celle d'éléments dans la création artistique : le détournement par l'utilisation d'éléments de la vie quotidienne en dehors de leurs propriétés habituelles, la manière avec laquelle les artistes punk s'inspirent de thématiques ou de personnalités particulières dans leur processus créatif. Dans son ouvrage *Lipsticktraces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Greil Marcus (1998) fait le lien entre le punk et l'appropriation.

Dans cette sous-section, je m'attelle à traiter de l'angle d'appropriation qui a été introduit dans mon cadre théorique et théorisé par Denis-Constant Martin (2014). Tel que j'ai pu le mentionner, le chercheur considère que l'appropriation est un terme devenu courant dans les écrits sur la musique qui désigne toute sorte de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants (Martin, 2014). Par exemple, dans le documentaire *MTL punk, la première vague* réalisé par Érik Cimon et Alain Cliche, on peut apercevoir le groupe punk The Chromosomes qui entament la très célèbre introduction du morceau « Stairway to heaven » de Led Zeppelin lors d'un de leurs concerts. En fait, il débutaient cette fameuse mélodie quelques secondes seulement, puis de l'arrêter net pour reprendre le rythme effréné de leurs morceaux. « We were tired of listening to Led Zeppelin twenty times a day on CHOM, we wanted to listen to something different like The Clash [...] we wanted to get what the flavour of

Europe had in store. » (Dimauro, Cimon, Cliche, documentaire, 2011). Dans ce même documentaire, on apprend que les membres du groupe The Chromosomes étaient en réalité des anciens fans des Led Zeppelin. Ainsi, en détournant leur morceau, et en le réappropriant à leur manière, ces jeunes punks confèrent une nouvelle esthétique au morceau, comme pour mettre en musique cette volonté de passer à autre chose, et par la même occasion faire un pied de nez à la virtuosité du morceau.

Suite à mon analyse récoltée sur le terrain, je retrouve chez chacun des artistes participants la volonté de créer dans l'inventivité tout en puisant dans des sources extérieures variées. Le témoignage de Fortner Anderson à ce sujet est intéressant : « Nous étions très attirés par le mouvement punk, par la musique, par toute la communauté punk à l'époque, et nous avons fait des performances de notre spectacle de notre poésie plutôt performative. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Jeune homme attiré par le mouvement punk et tout ce qui l'entoure et membre du collectif Punketariot à la fin des années 1970, Fortner décida d'apporter la pratique du récital de poésie dans les activités présentées par le 364 St Paul Ouest. Faisant écho à ce que le chercheur Denis-Constant Martin relie au processus d'appropriation, le groupe de poètes offrit une variante à ce que le mouvement proposait à l'époque. L'intégration d'une discipline au sein d'une autre pose parfois des défis (Martin, 2014). « Les gens n'ont pas du tout aimé le fait que la poésie serait déclamée devant le spectacle. Ils étaient irrités, fâchés, agressifs, parfois violents, et nous autres nous étions aussi agressifs et violents pour les contrer et communiquer nos textes. À l'époque, les textes étaient forts, avec les images, c'était fort et cru. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Finalement non préparés à assister à autre chose qu'un événement musical, les membres du public ne purent accueillir favorablement cette performance, ils manifestèrent d'ailleurs leur mécontentement en lançant un grand nombre de projectiles sur scène (Cimon, Cliche, 2012). En fait, le degré d'attention que nécessite la poésie déplace en quelque sorte

l'horizon d'attente du public. Cela ne correspondait donc pas aux attentes de la scène punk montréalaise.

Comme nous l'avons de nombreuses fois cité dans cette recherche, Paul Gott fit naître *Reargarde*, le premier fanzine punk, à l'aube des années 1980. Pensé et mis en forme dans son propre salon, ce fanzine permit à la scène punk montréalaise de subsister alors que les médias traditionnels ne mentionnaient que son existence à des fins de mise en garde. Il fut ainsi question de s'inspirer des codes de certaines publications populaires, tel que Paul Gott m'a raconté lors de notre rencontre : « It was all about the Montreal scene, it was kinda cool, it looked like a regular tabloid magazine. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Si *Reargarde* adopte la technique d'impression et la qualité du papier d'un journal, le fanzine rappelle le format du tabloïde grâce à une grande quantité d'articles et de nombreuses images et photographies. Finalement, en détournant les codes éditoriaux de ces publications tournées vers le sensationnalisme et la vedettisation, Paul Gott offrit un moyen de communication qui permit, entre autres, une mise en valeur de la communauté punk.

Fortner Anderson, qui, lui, s'occupa de la décoration du bar le 364 m'a divulgué ses inspirations esthétiques : « J'ai commencé à travailler dans l'industrie du cinéma à titre de menuisier, j'ai eu accès à quelques outils. Et nous avons fait ces collages, un peu à la Schwitters, qui était quand même quelqu'un que j'ai beaucoup aimé et étudié à l'époque. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). S'inspirant ainsi de cette figure associée aux pratiques dadaïstes, le poète offre à cette salle de spectacle une esthétique tout à fait inédite. Dans la première section de ma recherche, je notais que Bertrand Ricard évoque l'appropriation dans le contexte que l'esthétique punk (Ricard, 2000). Cette dernière créait son propre style en improvisant des détournements d'objets usuels pour leur conférer une tout autre signification (Ricard, 2000). Ainsi, similairement à cette dégaine punk qui empruntait les épingles à nourrice ou les tissus à carreaux emblématiques des grandes familles écossaises

(Bischoff, 2007), Fortner pensa la décoration du 364 grâce à des emprunts à la vie courante. Comme il me racontait dans le cadre de notre entrevue : « [...] Sur le plafond, nous avons mis les sacs de vidanges. C'était quand même intéressant, car quand nous avons dansé en sautant, les têtes bouscuaient ces sacs de vidanges. Sur le plancher nous avons mis une centaine de nos copies de notre petite revue littéraire et nous avons collé les copies sur le plancher. Les gens étaient alors pris entre la poésie et la vidange. Une autre fois, nous avons fait un genre de "portière", rideau complètement créé avec les pattes de poulet. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

Ces détournements dont il me fait part me ramènent bien entendu à la philosophie « Do it yourself » qui a longuement été détaillée au cours de cette recherche. En réappropriant ces objets triviaux à l'aménagement d'une salle de spectacle (d'abord dans une logique économique), Fortner ne créa-t-il pas une œuvre à part entière ? Placer les sacs de vidanges au plafond et les copies de sa revue de poésie au sol, n'est-ce pas manifester que leurs poèmes, et plus largement l'art punk, sont un peu comme des ordures ?

IV.2.2.2 L'influence du punk sur la culture de masse

Le deuxième angle d'appropriation que je souhaite mettre en lumière concerne l'influence d'éléments issus de la communauté punk dans la vie quotidienne. Trois des artistes interrogés, soit Fortner Anderson, Tracy Howe et Bertrand Boisvert m'ont soutenu que le mouvement punk eut une grande influence sur la culture de masse, et ce surtout dans le style vestimentaire. Les témoignages de ces artistes mettent en lumière la démocratisation des codes identitaires punks hors des frontières de la communauté. Tel que Fortner me l'a décrit : « Il y a eu des codes identitaires, les vêtements, les cheveux, les coupes. Mais aussi, même très vite à cette époque, nous étions conscients que toute la mode punk allait très vite être appropriée. » (F.

Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Le discours de Fortner n'est pas si surprenant, car rappelons-le, c'est Malcolm McLaren qui, déjà en 1971 avait pignon sur rue (à Londres) pour vendre ses vêtements provocateurs, et qui en fit encore plus un réel commerce dès lors qu'il prit les Sex Pistols sous son aile afin de faire porter les vêtements de sa collection (Erlewine, 1997). Comme exposée dans le premier chapitre de cette recherche et théorisée par Andy Bennett, la croissance de ce « youth market » fit naître un réel marchandisage culturel (Bennett, 1999, p.607).

D'ailleurs, comme Tracy Howe m'a raconté lors de notre entrevue téléphonique : « Some of the original bands were famous in the punk scene, like the Sex Pistols, you could see their influence on stuff today, and mostly the way some people look to some extent. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). En effet, si les Sex Pistols ont inspiré les premiers punks montréalais, ici, il s'agit surtout de souligner que l'esthétique prônée par ce groupe (parce qu'extrêmement connu) s'est largement popularisée. J'introduisais ma recherche en évoquant que la célébrité des Sex Pistols ne connaissait pas de frontières et qu'il est possible d'entendre les notes d'« Anarchy in the UK » dans le monde entier. Entre produits dérivés et apparitions publiques (Johnny Rotten apparaît d'ailleurs dans une publicité anglaise pour du beurre en 2008 !?), ce band plus qu'emblématique semblerait presque être tombé dans le domaine public.

Bertrand Boisvert s'est également exprimé au sujet de la popularisation des codes identitaires punks : « Pour moi c'est cette attitude qui est punk ! Pour moi, oui ça valait quelque chose au début des années 80, mais aujourd'hui, bon, les cheveux colorés et tout ça, c'est des petites caissières qui ont ça. C'est bien rentré. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015).

Finalement, chacun des artistes que j'ai eu la chance de rencontrer revient très fréquemment sur cette dichotomie entre l'appropriation des codes punks et l'attitude punk traditionnelle de nature plus révolutionnaire. Tel que Fortner renchérisait sur ce

point : « Aujourd'hui, pendant que cet esprit existe encore, à travers les grèves étudiantes par exemple, on voit qu'il y a une résistance, pas tout à fait culturelle, mais une résistance articulée, une vision pour un autre genre de société » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Si les codes identitaires de la culture punk ont été appropriés et réutilisés dans la culture de masse, l'attitude qui aurait survécu aux années et aux modes se retrouve parmi d'autres mouvements à velléité révolutionnaire, à l'image du *Printemps Érable* ou *Occupy Wall Street*. Finalement et tel que démontré dans plusieurs sections de ma recherche, l'attitude punk et les codes identitaires qui s'y rattachent ont eu un impact indéniable dans le développement personnel des artistes interrogés. Comme je le mentionnais, par exemple, l'acceptation du choix de l'apparence de Paul Gott constitua une condition sine qua non de son embauche dans une société de la Couronne. Toutefois, deux des artistes interrogés, Fortner et Tracy, se sont orientés vers des réseaux musicaux et artistiques variés. Le premier, qui fit partie du collectif Punketariot, m'a parlé de cette évolution : « Nous sommes passés à autre chose, nous étions à l'époque un peu bousculés par la transition. Nous n'avons pas vraiment aimé le fait que le punk soit récupéré et qu'il soit passé à autre chose, mais nous sommes aussi passés à autre chose. Nous sommes passés à d'autres genres de musique et d'autres genres poétiques. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

J'évoquais, en effet, que la culture dominante rejetait alors la culture punk tandis que cette dernière cherchait aussi à se distancier des valeurs traditionnelles de la société dite classique. Ce phénomène semble avoir embrayé le pas à cette rancœur face aux tendances qui s'approprient les codes emblématiques de contre-cultures marginalisées. Comme mentionné antérieurement à la suite de la collecte de mes données ethnographiques, le « patch » cousu sur la veste d'un des membres du public d'un concert au *Lieu 1* qui indiquait l'inscription « Die Hipster Scum » ne manque pas de rappeler cette haine envers la mode des cultures populaires (annexe E, 3). Similairement, pour clore cette sous-section, je note également le rapprochement avec

les propos de Fortner qui soulignait l'importance de la véracité du style vestimentaire permettant de distinguer les « imposteurs ». Si c'est la contre-culture punk qui, à force de détournements d'objets usuels de la société, s'est créée sa propre identité visuelle, aujourd'hui c'est la culture de masse qui s'est approprié les codes identitaires de la culture punk.

IV.2.2.3 Les ramifications du punk : le « crossed-punk »

Le terme de ramification tient en fait d'une traduction du mot « subcene », car il a largement été cité par les artistes interrogés. Le dernier angle d'appropriation auquel je me suis intéressée tient dans l'influence de styles musicaux particuliers sur l'évolution du mouvement punk et ses particularités. Traiter des ramifications du punk revient, en fait, à discuter de l'évolution du mouvement et de la création de ces subdivisions appelées les « subscenes » (P.Gott, communication personnelle, 21 avril 2015).

En somme, les témoignages des quatre artistes interrogés convergent dans l'idée que l'évolution qu'a subie le punk depuis la fin des années 1970 a permis la création de ces « subscenes ». Roger Sabin, dans son ouvrage consacré au punk rock (1999) réfute l'idée que le punk serait mort en même temps que Sid Vicious en 1979, car cela omettrait de prendre en considération les nombreuses ramifications du genre (Sabin, 1999, p.4). Comme j'ai pu l'évoquer dans cette recherche, le genre *hardcore* fut l'une de ces fameuses ramifications du punk, qui connut ensuite un essor indépendant de son « modèle » (Martin, 2014).

Lors de notre appel téléphonique, Tracy Howe a attiré mon attention sur le lien entre le punk et le hardcore : « What happened in the early 80's, the hardcore bands in England, DOA and sort of bands like that, that kind of style has been the major

influence ever since. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015). Toutefois, dans un esprit plus conciliateur, je préférerais parler de l'existence d'une réelle branche « punk-hardcore ». Ce terme venait de moi, puis dans des conversations informelles, il a été confirmé qu'il était utilisé dans certaines sphères du punk montréalais

En fait, le témoignage de Tracy me ramène aux observations que j'ai pu récolter lors des concerts au *Lieu 1*. Je me permets, par la même occasion, de faire un lien entre l'appropriation de la musique et du style. En effet, je note que seulement une minorité d'individus arborent ce que l'imaginaire collectif qualifierait de « look punk originel », soit des cheveux colorés, des crêtes, des blousons customisés à l'aide de patches et piques, des pantalons noirs et des grosses bottes de style militaire. J'observe également des individus ayant un look très unique, mais aussi un homme en costume cravate, lors du premier concert. Toutefois, je remarque qu'un certain style vestimentaire prédomine dans l'auditoire du *Lieu 1* : un look sobre, des individus vêtus de noir avec des jeans à la coupe serrée (« jean slim ») et de gros chandails de skate assortis à leurs baskets noires. Suite à la récolte de ces observations, je me permets de faire un rapprochement avec l'esthétique vestimentaire propre à la culture hardcore, qui délaisse la théâtralité de l'accoutrement punk pour favoriser des habits simples et utilitaires. En fait, au-delà du simple exemple de l'influence du genre hardcore sur l'évolution du punk depuis sa création, chacun des artistes interrogés souligne la difficulté de délimiter les sous-genres du punk et les groupes qui s'y rattachent. Comme me l'a expliqué Paul pendant notre entrevue : « The only problem is that there is so many bands and so many styles that sometimes it gets fractured. The only thing is even if you divided them into those subscenes smaller scenes, each one of those is still 10 times bigger than what was happening in 1979 so I don't care so much. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). Ces derniers arguments font échos aux propos de Tracy Howe qui rebondit également sur ce pêle-mêle perturbant : « That's the thing that I think difficult as well, because I can tell,

even when you talk about metal, nowadays sometimes it sounds like it's punk, but there's some punk that is rap, and some thrash metal, speed metal, etc. It gets all mixed in together you know ? I can't tell really where one stops, and you know I'm in the electronic music now, and there's even a kind of synth music that is like that, all the EDM and industrial music that's big in Europe, it's almost like another version of this music in some ways. That's not what I do.. but It's sort of part of it, it's related to it. Anyway, all the kind of music are connected.» (T. Howe, conversation téléphonique, 26 mars 2015). Ainsi, il semblerait problématique d'espérer pouvoir délimiter les différentes scènes punks qui sont finalement interconnectées et trop nombreuses. J'ai moi-même eu de la difficulté au cours de mon terrain d'enquête à me détacher de ce que j'appellerais les « présupposés » de la musique punk. À titre d'exemple, lors du deuxième concert auquel j'ai assisté au *Lieu 1*, un groupe monta sur scène avec des guitares sèches et un banjo et créa une sorte de punk-hybride-acoustique. Cette performance me surprit, car je n'avais auparavant jamais eu connaissance d'un band acoustique punk.

Symbole de l'évolution du genre punk, ces emprunts et détournements donnèrent finalement une nouvelle tonalité à la musique punk. Comme m'a confié Bertrand pendant notre entrevue : « Pour moi le punk s'est transformé, c'est du "crossed-punk", des bifurcations. J'ai un autre band qui pour moi est punk même si musicalement on dirait que ce n'est pas du punk : il y a du country, c'est plein de styles mélangés. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015). S'il semble exister bon nombre de ramifications autour du punk, plusieurs artistes croient vouloir dire que le punk d'origine n'a pas su se préserver, et qu'il s'agit peut-être de la cause de ces sous-divisions. Tel que Tracy l'a évoqué : « We found that the people who were in the current punk scene couldn't really relate to us as a punk band because the original punk was kind of a lot of different « colors », and in the early 80's it was black and white and it stayed like that ever since. It's become more popular and I'm not saying anything bad about it but it's just that it's different. » (T. Howe,

conversation téléphonique, 8 mai 2015). Dans le contexte de l'entretien, il veut parler de la diversité des pratiques de l'époque quand il déplore aujourd'hui un manque d'hétérogénéité. Symptomatique de l'évolution de la société et de ses conjonctures, Fortner, lui, pense avoir changé face à ce qui l'animait à l'époque : « Oh, c'était une très bonne expérience artistique, un bon moment politique aussi et j'ai beaucoup aimé la musique. Nous avons peut-être appris presque 40 ans plus tard que la division que nous avons envisagée entre nous et les autres dans cette société avait disparu, impossible à penser. La classe ouvrière, les bourgeois, les marginaux, etc. Aujourd'hui la société est beaucoup plus homogène, le capitalisme agit d'une manière beaucoup plus profonde, beaucoup plus complexe que ce que nous pensions connaître à l'époque. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015).

Ainsi, comme je l'évoquais dans la sous-partie précédente, si le mouvement punk a subi de nombreuses mutations au cours de ces trente dernières années dans sa globalité, et bien évidemment à Montréal, c'est bel est bien l'attitude punk qui semble perdurer dans la pérennité. Tel que Fortner notait : « Je continue à faire des performances de poésie. La dernière performance a duré douze heures, alors cela cache peut-être encore une agressivité envers le public. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015)

Lors que j'ai interrogé Paul, Fortner, Tracy et Bertrand sur leur relation au mouvement punk des années 2010, ils insistèrent tous les quatre sur le fait que le punk sut se réinventer depuis la fin des années 1970. Les ramifications du punk auraient donc, selon tous les artistes interrogés, permis au mouvement de se diviser dans des sous-genres et de réexister dans différents contextes. Mais quelles en sont les conséquences ?

S'ils considèrent ces « subscenes » punks, trois des artistes, Tracy, Bertrand et Fortner ne semblent pas retrouver le punk des premiers jours. Tracy Howe et Bertrand Boisvert, qui n'ont tous deux jamais cessé de se consacrer à la musique, se

sont intéressés à l'électronique. Le musicien des Flokons Givrés, Bertrand Boisvert, groupe phare de la scène punk montréalaise qui mit un point d'honneur à chanter en français québécois, ne s'est pas étendu à ce sujet. Il m'offrit, toutefois, sa vision : « Je peux dire que je m'en suis assez éloigné, parce que d'une certaine façon maintenant quand je vois les bands je trouve que je réentends toutes les mêmes affaires depuis les années 1980, il y a eu un manque d'évolution. Là c'est devenu on dirait des copies de copies, des styles de plus en plus dark. » (B. Boisvert, communication personnelle, 7 mai 2015). De son côté, Tracy Howe, ancien membre du groupe The Normals, m'a conté l'histoire de son évolution musicale lors de notre entrevue téléphonique : « I liked playing music, it didn't mean that I considered myself a musician but I sort of wanted to try different thing. Also by the end of 78, I felt that the whole point of the punk thing wasn't supposed to be carved in stone in a time capsule forever. Nobody said in the beginning, this is the chords you'll use, this is the instruments you'll use, it wasn't like that. [...] I was a big music fan and I was interested in all the new things and bands that were coming along, and I liked this English band called Ultravox, the original band was like a punk band with synthesizers and a guy who had been the singer of the Buzzcocks had this band called Magazine and I got kind of fascinated by synthesizers. I ended up having this band with one of The Normals and one guy from the original punk bands called Beyond (be young) Adults and it was called Heaven 17. » (T. Howe, conversation téléphonique, 8 mai 2015).

Ainsi, après avoir découvert ce sous-genre du « synthé-punk », Tracy Howe décida de s'éloigner de son groupe The Normals pour s'orienter vers un style se rapprochant de la new-wave pour fonder plus tard Rational Youth, qui reste encore aujourd'hui une référence en la matière. Le poète Fortner Anderson, qui, comme nous avons pu le voir continue toujours d'évoluer au sein du champ de la performance artistique me dit s'être largement distancé du mouvement punk en tant que tel. Comme il me l'a avoué lors de notre rencontre : « Ce courant de résistance, de rejet, s'exprime dans d'autres façons aujourd'hui. Moi je suis aujourd'hui très loin de tout ça, même la musique. Je

n'écoute presque jamais de musique punk. Cela peut aussi être un autre courant, je pense que la résistance va apparaître avec une autre forme. Mais je ne sais pas quelle forme elle prendra. » (F. Anderson, communication personnelle, 26 mars 2015). Ainsi, si Fortner Anderson ne prend plus part à la performance punk et ne suit plus les évolutions de la communauté, il soutient tout de même la pérennité de l'attitude et de la philosophie punk.

Finalement, le témoignage de Paul Gott se distingue considérablement des propos que les trois autres artistes ont pu soutenir. En effet, sans jamais se tourner vers le passé, le chanteur de The Ripcordz offre une vision plus positive de la situation du punk à Montréal en 2015. Tel que soutenu dans son entrevue, la prolifération actuelle du punk est constructive : « When we play at Fattal Fest everybody was talking about the golden age of the scene, none of It is true, the Golden age is now. » (P. Gott, communication personnelle, 21 avril 2015). À la question des mélanges de styles, bien loin de répondre à un appauvrissement du mouvement, il considère ces « subscenes » comme étant au cœur de l'évolution du punk. « Cent fois plus important » que dans les années 1980 selon lui, Paul Gott croit fermement au futur du punk et ne noircit pas le tableau, bien au contraire.

CONCLUSION

Dans cette recherche j'ai cherché à documenter et mieux comprendre la réappropriation de la culture punk à Montréal selon la génération et le contexte. Ainsi, j'ai cherché à mettre l'accent sur les nouvelles manières de communication et d'interaction proposées par le mouvement punk à Montréal des années 2010. Il fut également question d'exposer et de souligner les processus de médiation qui coexistent au cœur de la communauté. Grâce à notre cadre théorique croisant des concepts provenant des disciplines des Cultural Studies et de la musicologie, j'ai établi un corpus qui me permettait d'analyser certaines dimensions de la contre-culture punk montréalaise avec une approche qui me différencie des postures concentrant la recherche sur une seule période historique.

Dans une première étape de notre recherche, j'ai constitué une revue de littérature axée sur mon objet de recherche, soit la culture punk. Une étude sur le terrain s'est imposée afin d'identifier les mécanismes propres à la communauté punk montréalaise et ce dans une logique de compréhension du réel et de l'expérience. Les artistes, Fortner Anderson, Paul Gott, Bertrand Boisvert et Tracy Howe qui se sont prêtés au jeu de l'entretien semi-dirigé ont eu un apport historique irréfutable à ma recherche, car ils m'ont permis de mieux comprendre certaines dimensions du phénomène punk montréalais, à ce jour encore peu étudiées. D'autre part, en dessinant le profil de la communauté punk actuelle à Montréal, ils m'ont permis de préciser mon observation participante lors des concerts au *Lieu 1*. Pour parvenir à la mise en commun des résultats issus d'une méthode croisée, l'extraction de sections des verbatim et récits ethnographiques ainsi que l'utilisation du logiciel *TamsAnalyzer* ont été mises de l'avant. Comme annoncé dans le troisième chapitre, j'ai construit cette analyse de résultats sur les concepts et sous-concepts de mon cadre théorique.

Cette recherche est selon moi importante, car elle me permet de cadrer le mouvement punk montréalais dans son contexte d'origine et de me questionner sur ses modalités aujourd'hui. D'après moi, la méthodologie utilisée était l'outil adéquat à la réalisation de mes fins, car elle me permit d'accéder à cette étude du réel. L'analyse des entrevues semi-dirigées m'a permis de mettre en place les bons outils de collecte de donnée tout en me laissant commodément les unir au cadre théorique mobilisé. Enfin, l'analyse ethnographique par l'observation participante de la salle de spectacle *Lieu 1* m'a offert la possibilité de me forger une opinion quant aux pratiques particulières de la scène punk montréalaise contemporaine. De ces étapes préalables, j'ai pu offrir quelques réponses à notre questionnement de départ.

Toujours dans l'optique de faire un retour sur mon travail, il s'agit maintenant de faire ressortir quelques points particulièrement signifiants de mon parcours. Revenons brièvement sur le deuxième chapitre qui est consacré à la présentation du cadre conceptuel. Lors de la caractérisation de nos deux concepts, la culture et l'identité, j'ai été surprise de trouver rapidement des éléments aptes à venir éclairer mon analyse des entretiens et des observations. Le champ couvert par les Cultural Studies est si vaste qu'il a fallu choisir des auteurs plutôt que d'autres et se faisant, laisser de côté certaines approches. Il va sans dire que je me suis, entre autres, orientée vers des auteurs touchant du doigt les problématiques relevées par la musicologie (Hebdige 1979, Marcus 1998, Ricard 2000). Les travaux de Bennett (et ses collaborateurs) ont, contribué à cette analyse de manière relativement évidente, car ils m'ont amené à considérer les concepts de communauté et de scène comme centraux à ma recherche (Bennett, 2004 ; Bennett, Peterson, 2004). Étudier la pensée d'Andy Bennett me permit de me questionner sur la place des Technologies de l'information et de la communication (TICs) dans la contre-culture punk. Il est presque trivial de rappeler

l'importance du phénomène d'appropriation au sein de mon étude de la culture punk montréalaise en 2015. Effectivement théorisé par le chercheur Denis Constant-Martin, le concept d'appropriation m'a permis de cerner les différents aspects propres à l'évolution et la transformation d'un genre musical et ses conjonctures spécifiques. (Martin, 2014).

Notre questionnement de départ visait à exposer les processus de manifestation de l'appropriation de la culture punk québécoise des années 1970 dans la scène punk montréalaise des années 2010. Après avoir fait un bref retour sur la méthodologie et les fondements théoriques de ma recherche, il est temps de mettre en lumière les résultats qui permettent de répondre à ma problématique.

Les codes identitaires de la culture punk restent une notion qu'il ne fut pas rare de relever tant dans les témoignages que dans la retranscription de l'observation participante. J'ai remarqué que les manifestations physiques du punk ne sont en fait qu'une matérialisation de l'idéologie punk. L'apparence n'est finalement qu'artifice face à cette authenticité qui s'inscrit réellement comme élément central du punk. Ainsi, l'identité punk, c'est une attitude, et elle ne peut se résumer à un style vestimentaire particulier (bien que certains artistes ont choisi d'inclure cet élément dans toutes les sphères de leur vie).

J'ai également pu mettre en exergue les dynamiques propres à la communauté punk. Cette communauté permet et permet encore aujourd'hui à tous et à toutes de participer à son rayonnement. L'exemple du fanzine de Paul, l'existence de salles de spectacles clandestines à l'image du 364 à l'époque et du *Lieu 1* aujourd'hui donnent raison à ce besoin viscéral de partage dont les artistes interrogés me font part. Si l'on s'intéresse à la culture punk à Montréal dans les années 2010, on s'aperçoit qu'elle entretient ce phénomène crucial de préservation.

En fait, cette dernière rappelle la scène virtuelle que Bennett et Peterson ont théorisée (Bennett, Peterson, 2004). L'augmentation de l'utilisation accrue des TICs et du Web

a permis de repenser les médiations au sein des communautés underground. Les lieux de socialisation et leurs différentes déclinaisons telles que soulignées par les personnes interrogées furent le médium central de la communauté punk de la fin des années 1970. Fortner a parlé de la rue, et les autres ont insisté sur l'importance des bars punks. On remarque dorénavant la nécessité de pouvoir communiquer bien au-delà des frontières géographiques. Les pratiques particulières du punk, telles que la création d'un fanzine et la mise en place du premier bar punk à Montréal ont permis la création de la scène punk montréalaise telle que nous la connaissons encore aujourd'hui. Un espace tel que le *Lieu 1*, sur lequel j'ai fondé mon analyse, devient ainsi le prolongement d'une tradition qui a commencé au 364 St Paul Ouest, le premier bar punk de la métropole.

Similairement, les entretiens m'ont permis de mieux comprendre la nécessité de préserver l'identité de la communauté punk montréalaise. Dans ma recherche, cette communauté se distingue, entre autres, de la culture étatsunienne et britannique par des influences variées, des problématiques particulières et une scène bien plus restreinte. En réappropriant l'essence du mouvement punk étatsunien et britannique dans de nouvelles conjonctures québécoises, les punks montréalais ont fait naître leur propre scène : entre thématiques ancrées dans la culture légitime et populaire québécoise et textes chantés en français québécois. D'autre part, je remarque un va-et-vient continu d'appropriations et d'influences qui a mené à l'évolution du mouvement punk trente ans après sa naissance.

C'est la musique qui subit la plus importante transformation, par le développement et la prolifération des « subscènes » liées au « crossed punk ». Les codes vestimentaires, un élément identitaire du punk, ont aussi suivi un processus similaire. Dans une certaine mesure, grâce à ma propre expérience du terrain, il est flagrant que les codes identitaires ne sont plus porteurs du même message. Peut-être dans une logique de protection face à la lente démocratisation que le mouvement punk subit au fil du

temps, il apparaît, suite à mon analyse, que les témoignages des artistes convergent vers la priorité de préserver l'attitude punk.

La préservation me paraît également importante, car dans une perspective ethnographique, il est crucial de rassembler rapidement des témoignages qui sont finalement uniques. Cette recherche est d'autant plus pertinente, car les membres de bands punks vieillissent et disparaissent peu à peu. Bertrand qui m'a gentiment confié son histoire est décédé en octobre 2015 pendant la rédaction de ce mémoire.

Finalement, en ce qui concerne les limites de ma méthodologie, je considère que mon échantillon ne me permet pas d'émettre une conclusion représentative de l'ensemble du phénomène punk. Ainsi, il aurait pu être intéressant de constituer un échantillon plus important, soit de récolter les témoignages d'un plus grand nombre d'individus et de m'intéresser à d'autres salles de spectacles clandestines. Toutefois, les quatre artistes interrogés ont chacun offert un apport bien spécifique à ma recherche tant ils se sont intéressés à divers champs artistiques et des pratiques particulières (poésie, musique, textes en français et textes en anglais). D'autre part, je ne peux me détacher d'une certaine subjectivité dans mon analyse, car la retranscription des données récoltées met en valeur des éléments qui m'ont personnellement paru saillants. Malgré tout, il faut admettre que compte tenu de la taille de mon corpus, mon analyse convenait tout à fait. En effet, la restriction quantitative que je déplore n'apparaît pas problématique à l'échelle du mémoire. Finalement, étudier la culture punk à Montréal en 2015, c'est s'intéresser à un phénomène qui est sujet à des changements rapides, ce qui mène mon objet de recherche à une inéluctable obsolescence. Je crois cependant que les résultats trouvés sont représentatifs d'une tendance certaine.

Les objectifs que j'avais initialement fixés ont été selon moi atteints dans le sens où il s'agissait d'apporter un regard sur l'évolution de mouvement punk montréalais de la fin des années 1970 au XXI^e siècle. Si le contexte social, politique et culturel

d'aujourd'hui ne permet pas à ce mouvement de prospérer dans les mêmes conjonctures qui existaient il y a plus de trente ans, il est indéniable qu'on ne peut saisir les subtilités de la contre-culture punk à Montréal en 2015 si on la dissocie de ses origines des années 1970.

Pour terminer, rétrospectivement, si on peut juger cette quantité de résultats quelque peu restreinte, elle reste tout de même considérable. En débutant ma recherche, je n'étais pas certaine de trouver des participants qui avaient vécu la naissance du punk à Montréal et qui accepteraient de me dévoiler leur histoire et leurs perceptions. De plus, il m'a semblé nécessaire de permettre à ces histoires d'exister au-delà d'une simple anecdote racontée au détour d'une conversation. La préservation de la mémoire des quatre artistes est rapidement devenue un combat personnel.

ANNEXE A : LA GRILLE D'ENTREVUE

Date _____ Durée : _____

Thèmes	Questions complémentaires/Relances
<p>Accueil</p>	<p>Brève présentation de la recherche : rappeler que le but est d'étudier l'appropriation de la culture punk montréalaise en 2015.</p> <p>Explication des modalités de la participation.</p> <p>Lecture du formulaire de consentement : rappeler la confidentialité liée à leur participation et la possibilité de se retirer de la recherche en tout temps. Réponses aux questions du participant</p> <p>Signature du formulaire de consentement en double exemplaire.</p>
<p>La scène punk montréalaise de la fin des années 1970 (Q1 et Q2)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Quelle est votre relation avec (ou votre perception de) la scène punk montréalaise des années 1970 ? - Qu'est-ce qui vous a le plus marqué dans ce mouvement ? (relances possibles sur les codes identitaires, la communauté et le <i>Do it yourself</i>)
<p>La scène punk montréalaise des années 2010 (Q3)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Quelle est votre relation avec (ou votre perception de) la scène punk montréalaise des années 2010 ?

<p>Le punk en général (Q3)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Selon vous, le punk en 2015, c'est quoi ? (relances possibles sur les différents aspects du punk : aspect social, musical, etc.)
<p>La postérité du punk (Q4)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Le mouvement punk a-t-il eu une influence sur votre vie ?
<p>Conclusion de l'entrevue</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Souhaitez-vous rajouter quelque chose ? - Avez-vous des questions ?
<p>Informez sur les ressources</p> <p>Rappeler les coordonnées du chercheur en cas de questionnements, d'inquiétudes.</p>	

ANNEXE B : LES VERBATIM

Fortner Anderson – 26 mars 2015

Q1 : Hm, nous avons formé une petite cellule de performances punk qui s'appelait le Punketariot, c'était un groupe de plusieurs poètes et performeurs et nous étions très attirés par le mouvement punk, par la musique, par toute la communauté punk à l'époque, et nous avons fait de faire des performances de notre spectacle de notre poésie plutôt performative. Alors c'était, mon implication importante. Bien sûr nous avons assisté aux concerts.. Ah oui ! il y a bien sur le club que mon ami Robert Ditchburn a créé sur la rue st Paul où j'étais, pour une courte période de temps, le directeur artistique. C'était quand même un endroit intéressant. Surtout, car ils ont fait des choses intéressantes. Nous avons essayé de changer le décor pour chaque concert. Alors il y a eu un concert où j'ai créé de gros collages, 4 par 8 pieds, j'ai commencé à travailler dans l'industrie du cinéma à titre de menuisier, j'ai eu accès à quelques outils. Et nous avons fait ces collages, un peu à la Schwitters, qui était quand même quelqu'un que j'ai beaucoup aimé et étudié à l'époque. On a fait plusieurs de ces gros collages, utilisant du bois et d'autres choses que nous avons trouvées dans la rue, nous les avons placés sur le plafond, sur les murs. C'était quand même grand. Mais nous avons probablement fait une demi-douzaine des ces grands collages. Sur le plafond, nous avons mis les sacs de vidanges. C'était quand même intéressant, car quand nous avons dansé en sautant, les têtes basculaient ces sacs de vidanges. Sur le plancher nous avons mis une centaine de nos copies de notre petite revue littéraire nous avons collé les copies sur le plancher. Les gens étaient alors pris entre la poésie et la vidange. Une autre fois, nous avons fait un genre de portière rideau complètement créée avec les pattes de poulet.

Q2 : À l'époque, nous étions très intéressés par les idées de l'anti psychiatrie. Et bien sûr, à cette époque-là, Sartres était aussi une figure importante. Tout le côté marxiste était intéressant. Nous étions également intéressés par les mouvements en Italie et en Allemagne. Alors c'était quand même le rejet, pour nous le punk c'était le rejet total d'un esprit bourgeois, et alors ce côté anarchiste, à la fois politique et pour nous aussi philosophique était attirant. Pour nous, c'était quand même un projet dans la progression vers quelque chose de nouveau. On a commencé par le rejet radical de la société. Mais c'était surtout en tête de faire quelque chose d'autre, surtout basé sur des idées marxistes. Ces idées n'étaient pas très bien élaborées à ce moment-là. C'était une communauté, très petite, et nous avons eu énormément de fun aussi.

Il ya eu des codes identitaires, les vêtements, les cheveux, les coupes.. Mais aussi, même très vite à cette époque, nous étions conscients que toute la mode punk allait très vite être appropriée. Nous étions très conscients que ça a dû être beaucoup plus que ça. Je me souviens nous avons aussi fait les coupes, nous avons porté l'enseigne anarchiste parfois, mais aussi vous avez tous le monde était très très très pauvre ! Il y avait très très très peu d'argent. Alors c'était des codes qu'il était possible de faire soi-même, il n'était pas question d'acheter ça.

Oui, oui, ça serait inacceptable, pour nous à l'époque, que quelqu'un achète une paire de jeans déjà troués, ou même les vestons en cuir déjà décorés. Il y a aussi très peu de communication, un peu de communication avec New-York, un peu de communication avec Toronto, la communauté était quand même marginalisée, très peu de communication avec Londres. Bien sûr nous étions conscients de ce qu'il se passait, à New York et Londres et quand même à cause de la langue, Montréal était un peu hors du mainstream. Comme tu sais, c'était un phénomène d'une courte durée et une petite communauté.

[...] Les textes d'un poète qui s'appelle Cliff Dufy et c'était assez performatif, les gens n'ont pas du tout aimé le fait que la poésie serait déclamée devant le spectacle. Ils étaient irrités, fâchés, agressifs, parfois violents, et nous autres nous étions aussi agressifs et violents pour les contrer et communiquer nos textes. À l'époque, les textes étaient forts, avec les images, c'était fort et cru. Les poèmes nous les avons fait ensemble, comme un groupe, parfois un deux trois, pas souvent un, mais deux trois quatre. Il existe quelques traces et j'imagine que c'est Clifford qui aurait les copies de ces textes anciens. Ces textes étaient souvent criés juste avant le spectacle – pas improvisés, ils étaient édités et révisés avant le spectacle, ce n'était pas comme une chanson, nous n'avons jamais crée de répertoire.

[...] *pause*

Nous sommes passés à autre chose, nous étions à l'époque un peu bousculés par la transition. Nous n'avons pas vraiment aimé le fait que le punk soit récupéré et qu'il soit passé à autre chose, mais nous sommes aussi passés à autre chose. Nous sommes passés à d'autres genres de musique et d'autres genres poétiques.

Q3 : Je n'en ai aucune idée. Je passe devant les clubs parfois, c'est le plus proche que je suis de ce milieu.

Q4 : Une bonne question. C'était très intéressant pour nous autres à l'époque qu'il y eut une critique assez articulée, violente, exacte, vraie de la culture qui nous a entourées. C'est ce qui nous a attirés à l'époque. Il a trouvé une résonance dans la

société en général. Aujourd'hui, pendant que cet esprit existe encore, à travers les grèves étudiantes par exemple, on voit qu'il y a une résistance pas tout à fait culturelle, mais une résistance articulée, une vision pour un autre genre de société. À cette époque, il n'y avait pas d'autre projet, de remplacer notre société par une société punk. Nous étions marginalisés. C'était un genre de projet socialiste, dans le sens que c'était un projet anarcho-socialiste. Nous étions quand même intéressés par les expériences de l'organisation anarchiste sans hiérarchie. La plupart des gens du mouvement punk étaient intéressée par la drogue, l'alcool, la musique. Dans la petite communauté punk, il y a eu une autre très très petite communauté punk qui a pensé avec d'autres idées. Nous avons quand même fait ensemble de belles choses.

Ce courant de résistance, de rejet, s'exprime dans d'autres façons aujourd'hui. Moi je suis aujourd'hui très loin de tout ça, même la musique. Je n'écoute presque jamais de musique punk. Cela peut aussi être un autre courant, je pense que la résistance va apparaître avec une autre forme.. mais je ne sais pas quelle forme elle prendra. La musique punk était une musique assez simple, qu'on a pu apprendre très vite en quelques semaines, mois. Les gens ont pu apprendre à faire ça. C'était très intéressant de voir qu'ils ont pu prendre la décision de monter un band et que quatre mois plus tard, il y avait des performances. Une manière avec laquelle les gens ont pu accéder à tout ça.

Il y a eu très peu d'enregistrements, alors les performances et les regroupements étaient très importants pour cette communauté.

Ils ont pensé que c'était quelque chose d'énorme, mais petit à petit le cercle s'est refermé. Oh, c'était une très bonne expérience artistique, un bon moment politique aussi et j'ai beaucoup aimé la musique. Nous avons peut-être appris presque 40 ans plus tard, que la division que nous avions envisagée entre nous et les autres dans cette société avait disparu, impossible à penser. La classe ouvrière, les bourgeois, les marginaux, etc. Aujourd'hui la société est beaucoup plus homogène, le capitalisme agit d'une manière beaucoup plus profonde, beaucoup plus complexe que ce que nous pensions connaître à l'époque.

(relance) - Est-ce que le punk a eu un impact sur votre vie ?

Oui, comme tout ce genre d'expérience.. Je continue à faire des performances de poésie. La dernière performance a duré douze heures, alors cela cache peut-être encore une agressivité envers le public.

C'était une expérience très très très riche ! C'était une zone autonome temporaire (temporary autonomous zone), une zone où pendant une certaine période, les gens ont pu trouver une certaine liberté. J'étais très chanceux avec les autres de pouvoir partager ce moment.

À cette époque à Montréal, la grande société était en transition et nous avons pu trouver un espace relativement calme, isolé du reste de la société. Les choses ont changé et les gens ont commencé d'autres choses.. je pense que ça serait difficile de cerner où se trouvent ces zones de liberté dans notre société aujourd'hui. Depuis 40 ans, l'état et le contrôle de la société a énormément augmenté. À cette époque, il n'y avait pas de téléphone cellulaire, de machine de télécopieur, d'ordinateur, il y avait une tout autre manière de se retrouver et de communiquer. Nous communiquions sur la rue, c'était pas par téléphone, mais par les affiches et le bouche-à-oreille. Tu vois, on est très très très loin de Facebook. Peut être que le punk aujourd'hui, c'est dire « je ferme l'ordinateur, je m'en vais ailleurs, on fait un communiqué « off grid ». Je ne connais pas ces gens.. et j'ai un compte Facebook maintenant. Les rencontres dans la rue étaient importantes. Les codes identitaires étaient très importants, car il a fallu reconnaître quelqu'un d'une même communauté. Il était important de savoir si le code identitaire était vrai ou faux. C'était justement ça, quelqu'un qui a acheté ses vêtements était important à savoir.. il était possible de se tromper.

C'était toujours une question de véracité : qui est un poseur et qui ne l'est pas ?

C'était une façon de créer des petites bagarres.. Nous avons vu justement dans la communauté punk qu'il était possible de créer les mêmes hiérarchies et les différences que dans la société bourgeoise.. ! Pour nous autres, les idées politiques et poétiques étaient très fortes, car nous n'étions pas musiciens.

Paul Gott – 21 avril 2015

Q1 : At the time I was going at shows in the late 70s, go see shows at like station 10 or cargo, I remember I saw Deja Voodoo for their record launch at the Zoo bar which is now Foufounes. It's kinda weird because there weren't a lot of shows, there was this Hotel Nelson, it wasn't like there was a show every night, it's a couple of shows a month and people would go to community festivals, like at Côte St Luc there was this festival and I think The Chromosomes were playing and the singer jumped in the pool with all his equipment and they all thought he was trying to commit suicide, I'm not sure if that was true or not !

Nobody knew what punk was so it kinda turned up here and there, it was fun. In the 1980 we formed Ripcordz and we started doing quite community shows and playing in abandoned houses and playing small shows at Le Step or Station 10. A lot of places disappeared really quicky, it's not like there was a punk rock venue back then, it was just like where you found a show you went.

Q2 : I formed the Ripcordz. There was a lot of energy.. When I was in High school, I was into rockabilly and stuff like, and everybody thought I was nuts because everybody was into progressive rock and God knows what else.. I was into like Elvis and stuff, and when I heard Punk rock, it just seemed to me that was rock and roll and it was like the way to go. So to me it just seemed very logical to like Elvis Presley and the Sex Pistols at the same time. That's how I got into it. There was all this energy in the scene, and yeah, people weren't playing perfectly, that's for sure and you never knew what was going to happen at a club, if the instruments were to break down or if the people who are playing the instruments would break down. It was always fun and there always a lot of energy.

It's weird because I'm not sure there was so much of an identity back then, even when it started, you had bands like the 222s but they weren't punk, they were a glam band and there were bands like the Chromosomes who looked like they could fall over at any moment and time. I don't think there was a straight head like "oh you're a punk rock band" or "oh you're a hardcore band" or even "you're a new wave band", there was no real separation between what things were and what they might be, who you were.. When I see people talking about the scene, they always point out about these bands that to me really didn't do much, it's kinda nice that the 222s were around but they played what – 10 shows and left. I never identify them as being punk bands. I identify No Policy because they were playing all the time, and never got any real credit for it. It's really the 2nd generation of punk bands that started around 1980 – kind of the same time we did, and there was a much heavier sound, and that was, I

think, punk in Montreal. When I think about punk rock I never think of the bands that everybody refers back to. I find that all the writings and documentaries are done by music journalists from The Gazette and La Presse, people like that who had no clue what was going on. I've just found it's never representative; they always go back to the wrong bands. The bands were there, they're legitimate, but they were so many more bands that did so many more stuff.

I think we're the only band that's been playing for 35 years !

There was some small labels that came around like Cargo, Psych Industry, I've got my own label too, but you know we didn't have a band account, so we just helped bands put out albums and get deals and help them find ways to tour and stuff. They weren't really labels in the real sense of the word that they had money and they would pay for your record and you would do stuff. There were more recording studios than there were clubs. We found that there was a place at McGill where they were teaching students how to – there was this music course in masters at McGill – the only one in North America, and so we'd go in and we would record for free because it was music students and they were learning how to record.

We even recorded one at CBC because they were doing some local bands and we snuck out with that tape too. You just did what you could, where you could, with friends, however you could. Like I said there were so many places. We played at Le Step, which was about as big as this living room, but there was a bar in it, so you just do whatever you could. Make your own posters, make your own t-shirts, make your own everything. I own everything in the Ripcordz because I made all the artwork, posters, I did all the graphic design, write all the songs, book all the shows, we started booking shows all across Canada and we just phoned up all the radio stations, we'd ask them where all the good clubs were. We'd make a tour list for all the bands that we would sell for 5\$. Part of that meant that it would cover the cost of the photocopies, and they would give us contacts when they would tour, etc. That's how I started my record label, was doing types and graphic design, and so like I could make album covers before we could even do it with computers. It was almost like a collage. We didn't have a bank account but we put up 50 albums without it.

(Relance à propos du fanzine)

I put out the biggest one, actually do you want to stop for a second so I can give you some copies?

(Pause – nous allons chercher les copies du fanzine Reargarde)

There were fanzines out there and people doing stuff but at the time, I was managing the radio station at Concordia, and we put a lot of shows back then, I started writing things, the program guide for CIRG, it turned out as a tabloid magazine and we kinda

just went crazy, print 20000 of it and distributed it everywhere. It was all about the Montreal scene, it was kinda cool, it looked like a regular tabloid magazine but it was really just me and my girlfriend in our living room. Putting this think together was a crazy amount of stuff, and we interviewed everybody, The Ramones, Metallica and Fugazzi and also local bands. The policy of the magazine if there was one was that we treat local bands exactly like Metallica. So if we had better pictures of Rocktopus or whoever, the local band that we were doing, they would be on the cover and Metallica would be somewhere inside. Sometimes the big band was on the cover, sometimes they were inside but they would get the same amount of space and the same treatment so every band that we would cover looked like they were Metallica. We had a lot of fun doing that, it was kinda crazy we started getting people sending us their press kits. Every band looked like they were big which was our aim. It was kind of exhausting too and we didn't make any money, in fact we lost money!

It was kind of the ultimate DIY. We'd sell ads in the newspaper (il me montre le fanzine); all we had to do basically was to cover the print cost. 1990 was the end of it. Anybody could write for it.

Metallica was still underground back then but not exactly punk rock so we weren't really planning of doing and interview but this kid phoned up and said "hey I want to interview Metallica" so were like "okay, you're on" so we got him backstage, he was 16 so we had to argue to get him in. So he goes to interview Metallica, and then afterwards he phoned me up and says "my mom got mad for interviewing Metallica and going to a club so she's not letting me out but I can meet you at a park by Atwater". So I meet this kid and the only way he could transcript the interview was he did it in his bathroom and he did it on a roll of toilet paper, so he handed me this wad of toilet paper that was the interview of Metallica and I had to take it back to my place and type it on my computer.

Anybody could be the photographer. More than 100 people were working for us and they had to be happy because they were working for free, it taught me how to deal with people and as an editor how to let everyone keep their voice. We had a great time but it was a massive amount of work for two people.

Q3 : Very much part of it I guess. Especially the more underground part of it, the illegal part. We still play a lot of shows; we usually play at illegal venues like Death House of Fattal. We played a New Year's Eve show in a club, it's always fun and packed. We don't really get along with the big venues anymore, with Fougounes and places like that, it just seems like too much corporate punk, so we stay very much in the underground part of it. I think we're more involved than we've ever been in Montreal's scene, because especially for me we've kinda had this thing where in the 80's we were playing a lot of show in Montreal and in the 90's we'd play mostly out

of town. 50 of 60 shows in the east of in the west, and we would play in Montreal once a year or once every two years. Now that I have a son and life has kind of settled in, we don't have the chance to do the tours anymore, so we just play for fun at illegal places where we won't make any money but we meet a lot of bands. I still make stickers for all the bands, which is something I started in 1980; so pretty much everywhere you go in Montreal, you see square black and white stickers, I have got a deal with some friend who gives me the same price as in 1980. We deface a lot of property.. it's fun ! it's a DIY kinda thing so I don't make money with those but I get free stickers for The Ripcordz. We're actually going to do some banners for other bands too.

Punk is a hundred times bigger than it was in 1980! I guess this is one of my problems: punk in 1980 was tiny and minuscule, my god it doesn't compare to anything that's happening right now! There's so many bands, La Gachette and Horny Bitches are touring in Europe, The Brains are touring everywhere, we have bands from Montreal who are known across the world and Canada. There's the legal clubs, the illegal clubs, you can go see 3 of 4 punk shows in a night. In 1979 you'd be lucky to see 3 or 4 punk bands in a month!!! To me it's a huge and diverse thing. The only problem is that there is so many bands and so many styles that sometimes it gets fractured. The only thing is even if you divided them into those subscenes/smaller scenes, each one of those is still 10 times bigger than what was happening in 1979 so I don't care so much. You have a choice! Just for tonight ! Back in 1980 you had 3 bands who'd release a single. Today it's big, it's beautiful, I love the scene now ! and again I think I've be around enough to see how big it has become. When we play at Fattal Fest everybody was talking about the golden age of the scene, none of It is true, the Golden age is now ! More clubs, more bands, more venues ! now it' s happening all the time. Places like Fattal is known across Canada ; the reason why we're playing next Monday is because some friends from Calgary are coming through and asked us if we would play with them at the Death House. Yeah sure we'll play ! They want to come to Montreal, everybody knows Montreal and Montreal is this Montreal is that because it's so big !! I'm so up on the scene right now. I've kinda seen it come and go and when we were doing *Rear Garde*, I think it helped the scene of the late 80's because it made everyone look big. That helped make the scene really big back then. Right now the scene is really active, really political, it's more punk than it's ever been and I'm just enjoying it and I'm glad I've never dropped out of the scene ! Right now, this is so cool.

New technology have made things a lot easier : Tour has been so much easier, things like getting your band name out easier, it's weird because right now I'm in that part of the scene that really can't go on the internet because it's illegal, so most of our shows we don't advertise. If you want to join you just kinda have to know, which is very punk rock ! Otherwise it's just really cool to be able to put your music up and we put our videos up on Youtube and other people put their albums up.

People are always sending us message on Facebook and I'm trying my best to respond to everybody, it's just cool to dialogue with people. One of the things I've always loved about punk is whether you are talking to a band that just started or a band that's been around the scene for a while, or the Ramones, everyone is really nice and it's just fun talking to people. When I published Rear Garde I put my personal phone number and I always had people phoning me up like "can I speak to the subscription department?" and I said "there is no department, it's just me and my girlfriend!". Why would you publish 30000 copies of your phone number every month? Because punk rockers are nice people! And so I never had any trouble giving my home address and my phone number. Punk rockers have always been very nice and it's weird because you welcome different people at rock shows. At a selfish point of view it's like you're broadening the scene because you don't want only spiky jackets kids but at the same time in a much broad sense of the word, punk is about being who you want to be, and if you want to be the guy who's wearing a suit at a punk rock show, you can. When I started in punk rock, I had long long hair, it didn't matter, I was really welcomed in and the funny thing is that some people are saying "I'm nervous going to a punk rock show, I might get beaten up or something" I say "no, you'll be welcome and somebody will buy you a beer". If a punk goes to a club you normally go, like on Crescent street, we'll see what happens. I've been turned away at doors because I didn't fit their dress codes but there weren't any dress codes so it's more like "we don't want you here".

The nice thing about Fattal is that it's got its own built in audience in there, there is 600 punk rockers in those buildings and a lot of them are in bands so they understand what's going on. I just love that place and I've never seen anything approaching that.

- The impact of punk in your life ?

(rire) My life IS punk ! I've been in a band for 35 years; it really has turned into my life. I tell people my priorities in life are my son, my friends and my band. I've got a good job, I work as a television producer at CBC, I produce the news about my friends who break things. This is what I wear to work (montre ses habits), and that was my job negotiation when I got there. Everyone was negotiating more salary or vacations but I said I want no dress code. If I'm gonna work for you I'm gonna look the way I look, I do what I do. I'm still very much active in the scene in all the aspects I can be. It's more fun than ever, I still feel I'm 20, maybe because most of my friends are 20. I don't know, punk rock really is my life, it's not something I do on the weekend, not something I call myself but then I change for the day of anybody else, I'm who I am. I'm a punk and I'm very proud of it !

(Je coupe l'enregistrement et il me demande de le rallumer pour ajouter un nouvel élément)

So when we're talking about people, when I was managing at CRJH, I looked around and thought that there was nowhere around for people to record, so what we did is we kinda – university is a strange place, it's kinda hard to figure out who owns what space and those little rooms – there was this janitor closet next to our record library, what we did is we broke down the wall between the janitor's closet and the record library at the radio station. Then we built a track-recording studio in there and so that's where a lot of the bands (Fail Safe etc.) recorded and our first album was recorded there too. We charged 12\$ an hour. That's how stuff happened back then.

Bertrand Boisvert - 7 mai 2015

Q1 : Je suis arrivé en 82 à peu près, mais c'était juste comme, j'avais 17-16 ans et j'allais voir les shows, je ne faisais pas.. J'étais pas très actif là-dedans. À l'époque je trouvais que c'était plus anglophone que francophone, donc que j'avais moins envie de m'impliquer.. J'allais juste voir les shows.

Q2 : Je pouvais me défouler complètement, je pouvais m'enlever toute la pression, toute la peur et l'angoisse que je pouvais avoir, ce qui faisait que ça allait mal. Toutes les semaines, aller voir des shows, se rentrer dedans comme des fous – bang, bang, bang – et après ça revenir tout fatigué, wow après ça j'avais plus d'agressivité. Je me suis rendu compte que c'était un truc génial parce que ça nous vidait, c'était bon, on avait plus de besoin. C'était comme un défouloir parce que dans les années 1980, je rêvais souvent à la bombe nucléaire qui sautait, il y avait tout le temps ce feeling qui planait, c'était la Guerre Froide, c'était très lourd, on n'avait même pas encore l'idée du « No Future », à 15 ans je ne pensais même pas me rendre à 30 ! – rire – Je suis content d'être là aujourd'hui !

Je me suis dit OK si ils peuvent jouer ça je peux jouer ça aussi, parce qu'avant de me mettre à écouter du punk, j'écoutais du progressif et je pouvais pas imaginer jouer ça, c'est fou. Et après j'ai connu les Pistols et tu regardes comment ça se passe et tu te dis « hey 3 accords, je suis capable, let' s go » et c'est parti, et depuis j'ai jamais arrêté de faire de la musique. Avec mon band, on a eu un premier essai en 84, 83 à peu près et c'est resté dans le local. Après quelques années, rien ne se passait et en 88 j'ai rencontré Guy et c'est là qu'on est partis les Flokons (Givrés) et là POW ! Ça a fait une bombe parce que j'ai l'impression qu'on a été les premiers à faire du punk rock, mais en français. Avant tous les bands étaient en anglais, sauf Amnésie, mais ils chantaient à la française et personne connecte avec ça – en plus on savait que c'était pas des Français – Nous autres c'était québécois québécois. Puis finalement c'est tombé, le batteur est mort, le guitariste à un moment donné a fait une psychose toxique, plein de trucs qui font qu'on s'est séparés. On a du joué jusqu'en 95 à peu près. Mais on a vraiment commencé en 89. Après ça j'ai eu d'autres bands, Docteur Placebo, ça a bien été, on est allés en Europe, on a fait 3 tournées européennes.

À un moment donné on vieillit, certains ont des enfants, d'autres des jobs, mais moi je n'ai jamais arrêté de faire de la musique. Je suis plus là dedans.

Q 3 : Là je peux dire que je m'en suis assez éloigné, parce que d'une certaine façon maintenant quand je vois les bands je trouve que je réentends toutes les mêmes

affaires depuis les années 1980, il y a eu un manque d'évolution. Avant le punk c'était « Vas-y et invente quelque chose » et là c'est devenu on dirait des copies de copies, des styles de plus en plus dark. Pour moi le punk s'est transformé, c'est du « crossed-punk », des bifurcations. J'ai un autre band qui pour moi et punk même si musicalement on dirait que ce n'est pas du punk : il y a du country, c'est plein de styles mélangés, mais si dedans il y a deux personnes qui apprennent à jouer, c'est des trucs « fais le même si tu ne sais pas le faire ». Pour moi c'est cette attitude qui est punk ! Pour moi, oui ça valait quelque chose au début des années 80, mais aujourd'hui, bon, les cheveux colorés et tout ça, c'est des petites caissières qui ont ça. C'est bien rentré. C'était un « réveillez-vous let' s go c'est pas grave comme on est habillés ». Je me rappelle on était habillées avec un Mowhawk ou de quoi et les bonshommes sortaient des bars « eh wouhou », nous couraient après et on se faisait péter la gueule. Avant c'était la guerre entre les métals et les punks, c'était débile. En Europe je crois que c'était plus les skinheads, il y en avait un peu ici, mais pas autant.

Tant que ça garde l'idée d'initiative, il n'y a rien que tu ne peux pas faire, tu peux toujours aller dans cette direction-là. C'est pas seulement la musique, il y a même du punk commercial. J'essaie de voir ce que va être la prochaine chose que les jeunes vont faire pour nous choquer et nous révolter.

Q4 : ah ben ouais, bon et mauvais. Je pense pas que ça soit nécessaire de refaire tout le chemin que j'ai fait, si j'avais à recommencer, il y aurait des choses que je ne ferais pas ! il y a eu beaucoup de drogues, beaucoup beaucoup beaucoup.

(Déplacement de l'entrevue vers le comptoir de sérigraphie de Bertrand, car il doit laver sa soie. Il réalise les t-shirts d'un band punk)

J'ai toujours vécu ma vie comme ça (punk) et je me prépare pour aller vivre plus loin d'ici, et vivre le plus possible autonome.

La pochette des Flokons Givrés, la première quand c'est sorti, c'était une cassette avec du carton découpé et peint, numérotés un à un, avec des pochoirs et des pinceaux, la cassette mise dans un sac ziplock avec des poissons pour que quand tu l'ouvres ça ne sente pas bon – rire – il y a encore des gens qui l'ont celle-là.

Tracy Howe – 8 mai 2015

Q1 : Oh okay, well, I was a member of a group called The Normals and we were on the very first punk bands in Montreal. We formed at the end of the year 1977 and we lasted about a year, 'til about the end of 1978. There was a small scene with about 4 or 5 bands in those days and a lot of the shows we did were sort of illegal, you know being in a space we were not supposed to. There was a place on St Paul west, 464 we had a lot of shows there with all the bands from the scene. That was the first one. And it's interesting that you mentioned your introduction to me about your research because there was sort of a division between the first part and the second part, the second style of punk kind of lasted and lasted way much longer than the first part. The original punk scene had more variety; it was not one kind of style, anything that was kind of independent, original, simple. What happened in the early 80's, the hardcore bands in England, DOA and sort of bands like that, that kind of style has been the major influence ever since. The stuff before that, that we were part of, was kind of different, a few years ago, with The Normals, we got back together again, we found that the people who were in the current punk scene couldn't really relate to us as a punk band because the original punk was kind of a lot of different colors, and in the early 80's it was black and white and it stayed like that ever since. It's become more popular and I'm not saying anything bad about it but it's just that it's different. Some of the original bands were famous in the punk scene, like the Sex Pistols, you could see their influence on stuff today, and mostly the way some people look to some extent. The fashion and so on.. Our band was kind of a crossed between, you know we like The Clash and The Buzzcocks and we were kind of between those bands and – it was not like hardcore, it was very fast and there was some bands that were some sort of a song structured band – the content of the lyrics tackled a lot of different subjects. In some ways it was like a combination of punk but also like post-punk. The original punk was also kind of post-punk too, you know what I mean ?

Q2 : To me it was exciting and it seemed like it was kind of a liberation. It was a feeling that this sort of music had become more democratic. It was kind of a protest about society and so on so it was good to. I don't want to make it sound like there was no anger because there was but it was also to make a scene where you had something to do on the weekend, you had so much to do on a Saturday night! Unless you liked disco dance clubs, and sort of granola hippie music or progressive rock, you needed other options. It was good and we had a lot of fun. I was considered quite old and I was embarrassed, I was 25 years old and the original punk thing was about being young and being against old: if you were too old, you were and old fart (rires). I was the same age as Joe Strummer of The Clash so that was the limit.

(Relance sur Rational Youth, son groupe new wave)

It's funny, you know, that you say that because I think that personally what went on with me – I liked playing music, it didn't mean that I considered myself a musician but I sort of wanted to try different thing. Also by the end of 78, I felt that the whole point of the punk thing wasn't supposed to be carved in stone in a time capsule forever. Nobody said in the beginning, this is the chords you'll use, this is the instruments you'll use, it wasn't like that. That's how it did become. I was a big music fan and I was interested in all the new things and bands that were coming along, and I liked this English band called Ultravox, the original band was like a punk band with synthesizers and a guy who had been the singer of the Buzzcocks had this band called Magazine and I got kind of fascinated by synthesizers. I ended up having this band with one of The Normals and one guy from the original punk bands called *Beyond (be young) Adults* and it was called Heaven 17 and actually you'll see all that in Erik Cimon's next film (rires) !

And it was very popular in Montreal and we opened up for a lot of big bands, but after a while Heaven 17 floated out and I was in *Man Without Hats* for a while. The other punk bands in Montreal like the Assexuals and stuff were guys who had scene guys playing in the punk scene and they took it from there, like the Nils, and it was kind of the second generation in Montreal after that.

I guess I kinda started being a real believer in punk and I began to think that the thing itself was really good but it didn't imply that you had to do the same thing all over you know? So I just kind of moved on.

I don't know if you know this but I still do Rational Youth, we're not super famous but we have our "following" in Europe, some places in Canada, the United States, in Latin America.. not like a million of people but it's like a small world now and I still enjoy it so I'm working on a new Rational Youth record right now, it's all independent again, it's a lot of fun you know.

Q3 : I don't really know.. no.. personally no.. I don't think there is any. We played at the Pouzza Fest a couple of years ago, and I think people liked us but we were really out of place. It's a different thing you know? It's not that I don't feel any sort of connexion with it. I don't want to say anything bad about it, I feel it's something different and it's okay, it's fine. It's not to be a snob, it's not that, but I can't give you an opinion on that. There were a few younger bands around Montreal, like one we played a couple of show with and I really liked it, called Rock and Roll Television, but they were kind of really retro! And I liked it because they were kind of like us, kind of like the Ramones.

But I'm glad the kids are enjoying the scene and having illegal shows ! What can I say ? (Rires).

Both opinions are right (punk is now/punk is over) : I think punk is now, people are doing it and it's great, and people who did it a long time ago are not doing it anymore, but we try, I thought we sounded pretty much the same we sounded before. After we played a few times and all the old people came out of their suburban houses to see us once, you could say "okay that's it", young people don't relate to this at all. They don't want to know about original sort of 70's punk too much. It feels like it's two different things.

In a way, the attitude is kind of the same, but the music is really different.

That's the thing that I think difficult as well, because I can tell, even when you talk about metal, nowadays sometimes it sounds like it's punk, but there's some punk that is rap, and some thrash metal, speed metal, etc. It gets all mixed in together you know? I can't tell really where one stops, and you know I'm in the electronic music now, and there's even a kind of synth music that is like that, all the EDM and industrial music that's big in Europe, it's almost like another version of this music in some ways. That's not what I do.. but It's sort of part of it, it's related to it. Anyway, all the kind of music are connected. The main is, I think you said it yourself, is that probably the attitude of the people who were involved in the punk scene now is probably pretty close to the attitude that we had in the old days.. Except, you know in most things, in the looks and the attitude towards like are probably the same, it's just the music seems more conservative than we were in the old days. There weren't rules about what you had to play so much, as long as you didn't try to be too fancy, it was cool.

Q4 : Oh gosh yes, definitely ! it had an impact in the sense that it really made – oh gosh, unbelievable, - I wouldn't still be doing music if it wasn't for that. Because one of the big thing of the original punk was DIY and that was the major influence on me. It made me never afraid to do some music that I wanted to do because I didn't go to "conservatoire" and that stuff. It was really good that way. And also, gosh, it was also a lot of memories, a lot of fun, and it also allowed me personally to express what I felt about a lot of thing. I was somebody – before that- I had probably a certain amount of difficulty expressing myself. So yeah, punk had a huge huge influence on my life. Absolutely, no questions.

(Relance sur son activité professionnelle)

(Rires) Oh Julia, I work for the federal government, I work for the department of national defense, Je travaille dans langues officielles, je suis le coordinateur des

langues officielles pour les forces aériennes. Donc je suis responsable pour la formation en langue seconde, tout ce qui attrait à la politique puis la conformité aux normes et aux règlements, autour des langues officielles dans le ministère de la Défense naturelle. Mais seulement pour les forces aériennes.

There's no way you could live on punk you know ? I'm almost retired Julia, I'm 63.

You really need friends to keep on doing music. And the new technologies, yes it does help; it's very good that way. There were no questions of communicating instantly as we can now, close or around the other side of the world. Couldn't have imagined it. Especially for kind of obscure or minority kind of music, it's very good. It's killed the record industry in a way and you have to change the way you think about recording, but it has made a lot of things easier. I mean, I make my records at home now. Without it, you wouldn't have found me probably !

ANNEXE C : LE RÉCIT ETHNOGRAPHIQUE

Concert au Lieu 1- 21 mars 2015

Au courant du mois de janvier, en évoquant ma recherche universitaire, un ami habitué de la scène underground montréalaise me parle de ce lieu bien connu de la contre-culture punk. Il me dirige, ensuite, vers un « groupe » Facebook intitulé « Montréal punk shows » qui informe ses membres des prochains concerts à venir. Après quelques recherches, je tombe sur les prochains événements du *Lieu 1*. Le 21 mars 2015, c'est « Endless noise disaster vol.1 » et 4 groupes sont annoncés : Absolut, Mueco, Mocosco et Facade. Peu d'informations nous sont données quant au genre musical dont ces groupes appartiennent, si ce n'est que Facade donne dans le hardcore, quand les trois autres tendent vers le punk. C'est décidé, je vais à mon premier concert punk. Je me trouve rapidement un acolyte pour m'accompagner vers ce qui m'apparaît comme l'inconnu.

J'ai, auparavant, entendu deux échos différents à propos de cette salle de concert : l'ami qui me l'a fait découvrir me dit que c'est « vraiment sketch » et « trash », une autre connaissance, adepte du lieu m'en parle comme étant sans hostilité, ouvert et très accueillant. Je décide donc de m'en faire mon propre avis. Salle clandestine, *Lieu 1* n'a pas réellement d'adresse, l'événement Facebook ne donne aucune information géographique et je suis donc livrée à moi-même. À l'aide des quelques vagues informations que mes contacts m'ont données, je me rends compte que je connais l'emplacement du *Lieu 1*. En fait, ce lotissement accueille également des « after party » illégaux de musique électronique qu'il m'est arrivé de fréquenter. Je décide donc de partir à l'aventure n'ayant que quelques souvenirs pour me guider. Sortis à une station de métro de la ligne orange, mon acolyte et moi-même nous retrouvons à longer les rails de train afin d'atteindre *Lieu 1*. Après une marche de quelques minutes, nous nous retrouvons dans le lotissement que je connaissais. Des personnes, arrivées en taxi, nous demandent si « c'est ici la salle de concert », je leur réponds que « oui, mais je ne sais pas exactement où ». Enfin, nous apercevons un homme qui porte un ampli, et nous décidons de le suivre. Le périple ne s'arrête pas ici, car il faut maintenant suivre un chemin étroit et complètement recouvert de glace. Arrivés tant bien que mal à destination, j'ouvre la

porte pour découvrir une petite salle, ne pouvant certainement pas contenir plus d'une cinquantaine de personnes, constituée d'une petite scène, une « fosse », un bar et une mezzanine faisant le tour de la salle, permettant au public de s'asseoir tout en laissant pendre ses jambes juste au-dessus des individus de la fosse. Étant arrivés un peu tôt, nous assistons à l'installation du matériel, aux problèmes techniques et nous nous sentons immédiatement faire partie de ce « public ».

Dès notre arrivée, un problème majeur inquiète les organisateurs : deux des amplis principaux sont cassés. Les organisateurs appellent leurs amis et quelques minutes plus tard, d'énormes caisses arrivent. Toutefois, la conjoncture de la salle ne permet pas de les placer de manière aléatoire, et l'endroit qui s'y prête le plus se trouve sur la mezzanine. À l'aide de plusieurs bras, l'ampli est monté à l'étage, mais ne rentre pas tout à fait, c'est donc à l'aide de scotch « Duct Tape » qu'ils arrangent comme ils le peuvent le problème. L'éthique du Do It Yourself est d'emblée adoptée de par la « débrouillardise » des membres de cette contre-culture.

Une heure et demie plus tard, le concert commence dans une salle comble. Assis sur la mezzanine et de grandes cannettes de bières à la main, nous nous fondons dans l'atmosphère du concert. Les quatre groupes jouent une quinzaine de minutes chacun, les chansons sont courtes, poignantes et si énergiques que le batteur est rapidement à bout de souffle tant le rythme est rapide. Après le passage d'un groupe, il faut compter une demi-heure pour l'installation du prochain, et pendant ce temps-là, le public sort fumer et commande au bar. Nous suivons les pas de ces derniers. La soirée se déroule sans encombre, effectivement nous remarquons très peu d'hostilités : un individu peu sobre renverse ma bière et s'excuse avec insistance, la salle exige un certain contact et les personnes sont très respectueuses. La seule petite hostilité remarquée concerne un individu qui, ayant trop bu, se fit mettre à la porte de par son agressivité.

La scène n'est qu'à quelques centimètres du sol et ne se distingue que très peu de la fosse du public. Très rapidement, dès les premiers riffs de guitare, le public s'adonne au « pogo », pratique qui consiste à pousser son voisin tout en sautant au rythme de la musique. Les pogos amènent quelques fois un membre du public sur scène, alors que d'autres fois, c'est le chanteur qui s'élance dans la fosse. Finalement, l'artiste ne se distingue du public que par ses instruments. Je remarque une absence de hiérarchie durant les concerts : les artistes font partie du public quand ils ne jouent pas, et quand ils sont sur scène, ils gardent un lien constant avec des derniers.

Enfin, je note que pendant la performance du dernier groupe, un membre du public est monté sur scène pour scander les paroles en même temps que le chanteur et ce dernier ne l'a pas rejeté, au contraire.

Je constate, après avoir observé la foule, que peu d'individus revêtent ce qu'on considère naïvement comme un « style punk d'origine ». Par ces codes, je veux dire : veste en cuir cloutée, cheveux en crête et/ou teints, bottes de rangers et chaînes apparentes. Plutôt, on observe un look beaucoup plus sobre : du noir de la tête aux pieds, des bonnets, des bottes de « cow-boy » et des sweatshirts (parfois portés avec la capuche sur la tête).

Concert au Lieu 1 - 20 avril 2015

Après ma première introduction au *Lieu 1*, je me devais d'y retourner pour découvrir encore un peu plus ce havre de paix punk. Pour ma deuxième expérience, je n'y vais pas avec la même personne, mais plutôt avec une amie curieuse. Cette fois-ci je sais comment m'y rendre, ce qui dans une certaine mesure, provoque en moi un sentiment d'appartenance à la communauté. On retrouve, sur le flyers du concert, la mention « ask a punk » à l'emplacement de l'adresse, ce qui signifie que seuls les membres de la communauté détiennent ce savoir. Or, connaissant moi-même cette adresse, est-ce que cela fait de moi une punk ? Ou du moins un membre à part entière de la communauté ? Mon premier concert au *Lieu 1* aurait-il fait office de mon rite initiatique à la communauté ? De nombreuses questions traversent mon esprit durant le trajet en métro. Arrivées à la station de métro, je me rappelle du chemin à emprunter et c'est pleine d'assurance que je guide mon amie à travers la voie ferrée. Après le passage obligé chez le dépanneur du coin, nous nous présentons à la porte du *Lieu 1*. Cette fois-ci je n'arrive pas trop en avance, et je m'assois sur la mezzanine, pour commencer. Au fil des groupes, nous nous déplaçons dans l'espace de la salle, pour profiter de tous les angles de vues possibles. Un groupe de « punk acoustique » monte sur scène : ils ont des guitares sèches et même un banjo. Je suis surprise et étonnée, j'ai l'impression de découvrir de nouvelles choses à chaque fois. Lorsqu'arrive la pause entre les deux premiers groupes, j'aperçois Paul Gott de The Ripcordz que j'ai rencontré et avec qui j'ai effectué une entrevue quelques semaines de auparavant - d'ailleurs, c'est ce jour-là qu'il m'a proposé de venir le voir sur scène. Paul arbore un long manteau de cuir, son crâne rasé et ses bracelets de force lui confèrent une apparence franchement intimidante. Me décidant enfin à aller le saluer, je brave la foule sous le regard interrogé du public. J'ai l'impression qu'ils se demandent pourquoi je vais saluer Paul, cette espèce de papa du punk montréalais et peu commode d'apparence (uniquement, d'ailleurs !). Rappelons-nous qu'il s'agit seulement de mon deuxième concert au *Lieu 1* et que je ne suis pas « connue » du public, comme pourrait l'être un membre assidu de la communauté. J'arrive donc vers lui et, me reconnaissant d'emblée, il me salue chaleureusement et me dit à quel point il est heureux que je sois là. Le calme ambiant provoqué par l'effarement du public se retransforma ensuite en ce brouhaha propre aux salles de concert, comme si l'accolade de Paul Gott avait confirmé à l'audience que je « faisais partie de la gang ». Pendant les concerts, certaines personnes dansent, d'autres regardent calmement le spectacle et parfois ces derniers accourent aux premières

loges de la scène comme si cela dépendait de leur vie. Nous les observons courir vers la scène en se débattant de la foule. Le propriétaire des lieux, que nous appellerons « A » tient le bar qui se trouve au fond de la salle, et parfois « A » quitte son poste pour, lui-aussi, s'adonner au « pogo », avant de reprendre sa place. L'un des événements les plus marquants de cette soirée reste lorsqu'un jeune homme saute du haut de la mezzanine jusque dans le public et, en atterrissant, percute mon amie. C'est alors que « A » arrive en trombe vers ce jeune homme en lui demandant fermement de s'excuser, geste que ce dernier exécute directement. Ayant assisté à de nombreux concerts par le passé, se bousculer, sauter partout ou s'adonner au pogo étaient des pratiques qui me paraissaient normales, systématiques, voire nécessaires. De ce fait, s'excuser de s'être entrechoqués lors d'un concert punk m'a semblé bien étrange et j'ai trouvé cela très surprenant. Toutefois, je me remémore la coutume qui veut que dans les « mosh pits » de concerts de métal, toute personne à terre, en danger, ou dans une quelconque situation de violence soit directement protégée. Je fais alors un rapprochement entre cette anecdote et l'action dont j'ai été témoin, et je comprends un peu mieux la demande que fit « A ».

Au *Lieu 1*, il est interdit de fumer des cigarettes, mais libre à tous de fumer de la marijuana, geste prohibé des lieux publics et allant à l'encontre de la loi en général. Similairement à ma première expérience, je suis témoin d'un lieu convivial où les amateurs de punk se réunissent pour apprécier une passion commune. Pas de violence physique ou verbale à noter... À part, peut-être, l'écusson « Die Hipster » qui orne la veste d'un des membres du public (annexe E, 3).

ANNEXE D : LA GRILLE D'OBSERVATION

I. Modalités pratiques

1.1 Organisation du spectacle

- *Quelle est la structure du spectacle ?*

C'est un concert punk qui se divise en plusieurs « parties » : environ quatre groupes se succèdent.

- *Qui organise cet événement ?*

Il s'agit de plusieurs personnes mélomanes et amoureuses de la scène underground.

- *Si une personne s'occupe de l'animation, quelles informations délivre-t-elle au public ?*

Personne n'assure l'animation si ce n'est le groupe lui-même. Lorsqu'un groupe entre sur scène, le chanteur annonce généralement la première chanson.

- *Combien de temps dispose chaque groupe ?*

Chaque groupe dispose d'environ une demi-heure. Entre chaque groupe, il y a une pause d'à peu près un quart d'heure.

- *Quels sont les moyens de communication mis en place pour l'événement ?*

L'événement est communiqué sur le groupe Facebook publique « Montreal Punk Shows » qui regroupe plus de 5000 adeptes de musique et qui cherchent à se tenir au courant des événements qui s'organisent dans la ville. L'administrateur de ce groupe est un particulier qui a sans doute cherché à rassembler tous les concerts qui ont lieu afin d'en faciliter la recherche. Dans la description de la page, nous pouvons lire ce qui suit.

« Will try to keep you posted about upcoming good punk/hc shows happening in Montreal and its surrounding areas via this facebook group. Hopefully all the shows that i consider worth attending.

This group will save you the trouble of having to look for show info on various message boards/myspace/FB events/websites etc.

If you happen to have flyers of shows listed here in digital format please send'em to decontrol@gmail.com

*** "<-- ADMIN'S PICK!!!" means i will most likely be at those shows. Nothing more nothing less. »

- *Quels sont les objets ou éléments décoratifs du lieu ?*

Tous les murs ainsi que les plafonds ont été peints en noir et blanc, il s'agit d'une sorte de motif abstrait et répétitif. Il n'y a pas d'autres éléments décoratifs, tous les objets qui s'y trouvent revêtent une fonction pratique.

- *Y a-t-il des règles qui définissent l'accès au lieu ?*

Il n'y a pas de règles établies quant à l'accès du lieu si ce n'est peut-être d'avoir connaissance de son emplacement. Ce dernier étant clandestin, l'adresse n'est jamais communiquée et il est donc essentiel de s'informer auprès des membres de la communauté. Il suffit ensuite de payer l'entrée, souvent autour de 5 \$.

1.2 Configuration de l'espace

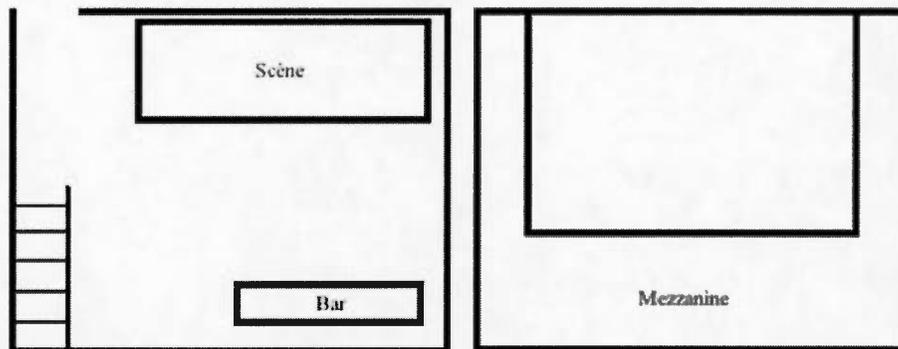
- *Quel est le nom du lieu ?*

On attribue plusieurs noms à cette salle de concert. Toutefois, et comme tout au long de mon mémoire, j'emploierai le pseudonyme « Lieu 1 » pour la nommer afin de ne pas dévoiler des informations qui pourraient trahir la volonté des organisateurs et du public.

- *Quel est ce type de bâtiment ?*

Ce bâtiment est un espace privé faisant partie d'un lotissement de maisons et entrepôts.

- *Comment la salle est-elle organisée spatialement ? Faire un schéma, avec la place occupée par les différents acteurs.*



- *La disposition de la scène par rapport à la salle permet-elle une interaction entre les artistes et le public ?*

L'interaction entre les artistes et le public est au cœur de ce lieu. La scène est placée à l'entrée de la salle ce qui permet une bonne visibilité, de ce fait, même les personnes arrivant en retard peuvent bien voir les musiciens. D'autre part, le niveau de la scène rejoint presque celui du parterre permettant ainsi une très bonne interaction entre le public et les musiciens.

1.3 Les participants

- *L'accès au spectacle est-il ouvert à tous ou est-il limité à un groupe d'individus plus spécifiques ?*

L'accès au spectacle est ouvert à tous, moyennant les quelques dollars d'entrée.

- *Comment les participants sont-ils informés de la tenue du concert ?*

Les participants sont informés de la tenue du concert par les flyers distribués, le groupe « Montreal Punk shows » et par le bouche-à-oreille.

- *Qui est présent dans la salle ? Estimation du nombre de présents et des caractéristiques vestimentaires du public.*

Dans la salle, il y a les organisateurs, le public et les musiciens. Ces derniers font d'ailleurs partie du public lorsqu'ils ne jouent pas. J'estimerais le nombre de présents à une trentaine. Je ne peux faire des généralités quant aux caractéristiques vestimentaires : on retrouve une minorité d'individus qui arborent ce que la majorité qualifierait de « look punk originel », c'est-à-dire les cheveux colorés et crêtes, des blousons customisés avec des *patches* et des piques, des pantalons souvent noirs et de grosses chaussures. J'observe également des individus arborant un look très unique, mais aussi un homme en costume cravate, lors du premier concert. Toutefois, on retrouve majoritairement des personnes sobres, en noir, avec des jeans « slim » très serrés, de gros chandails de skate assortis à leurs baskets noires et un bijou pendant d'une de leurs oreilles. Ce dernier artefact a de nombreuses fois attiré ma curiosité, car cette tendance était, jusque-là, nouvelle à mes yeux.

- *Observe-t-on une diversité ou une homogénéité des participants ?*

D'un côté, on retiendra une certaine homogénéité dans le sens où l'on retrouve majoritairement des hommes dans la mi- vingtaine/début- trentaine arborant ce style sombre, mais sobre. D'un autre côté, je remarque les quelques individus qui sortent du lot de par leur style, leur ethnie ou leur âge.

II. Formes d'interaction

2.1 Avant le concert

- *Quelles sont les modalités des interactions entre les artistes et le public ?*

Avant le concert, les artistes installent leur matériel, aidés des organisateurs pendant que les premiers arrivés attendent le début du spectacle. Les artistes faisant également partie du public, les interactions sont constamment engagées.

- *Si les organisateurs sont présents, quelle est la nature de leurs interactions avec le public ?*

Les organisateurs saluent les membres du public qui arrivent dans la salle. Tandis que l'un s'occupe de récolter les quelques dollars d'entrée, un autre se tient derrière le bar prêt à prendre les commandes. Toutefois, leurs interactions ne se résument pas qu'en terme d'intérêt commercial, car ils communiquent toujours avec le public et engagent des conversations personnelles/familiales avec celui-ci.

2.2 Pendant le concert

- *Quelles sont les modalités des interactions entre les artistes et le public ?*

Les artistes n'étant séparés du public que par quelques centimètres de hauteur, les interactions sont nombreuses : les musiciens interpellent le public pour annoncer la prochaine chanson, scander un slogan ou simplement pour communiquer un message quelconque. De plus, il n'est pas rare de voir des membres du public monter sur scène pour, ensuite, se jeter dans la foule, ou encore pour chanter et partager le micro avec le chanteur. Aussi, des musiciens sautent parfois dans le public pour initier un « pogo » ou encore faire du « crowd-surf » sans pour autant abandonner le micro. Les interactions entre les artistes et le public sont constantes et réciproques pendant le concert.

- *Si les organisateurs sont présents, quelle est la nature de leurs interactions avec le public ?*

Au-delà de la simple interaction entre un client et un *barman*, les organisateurs, lorsqu'ils ne sont pas derrière le bar deviennent des membres à part entière du public et n'hésitent pas à courir tout droit dans la foule lorsque les premières notes de musique d'une chanson qu'ils apprécient retentissent. Les organisateurs assurent également la sécurité d'autrui et n'hésitent pas à rappeler à l'ordre des individus turbulents, voir à les congédier de la salle s'ils représentent une menace. D'une part acolytes du public, les organisateurs veillent également et surtout au bon fonctionnement du spectacle dans ses aspects autant musicaux, sociaux qu'organisationnels (sécuritaires).

2.3 L'atmosphère générale

- *Peut-on observer une transgression des règles informelles de la foule ?*

On remarque qu'il y a très peu de règles formelles et informelles au *Lieu 1*. Seuls le bon fonctionnement du spectacle et la sécurité du public important, ainsi tout comportement jugé « innocent » – comme monter sur scène par exemple – n'est pas relevé. J'ai cependant été témoin d'un individu dans un état d'ébriété avancé qui fut reconduit à la porte, car son comportement était devenu violent et menaçant pour tout le monde.

ANNEXE E : VESTIGES DES CONCERTS AU LIEU 1

1. Flyer du concert du *Lieu 1* du 21 mars 2015



2. Flyer du concert du *Lieu 1* du 21 mars 2015



3. Photo prise lors du concert du 20 avril 2015



ANNEXE F : TAMS ANALYZER

```

Codes
Cu>CS
Cu>PunkCC
Cu>SousC
Id>App
Id>Tribu
Nom
    
```

tempResult 415D6B8C-F66B-44EE-84F9-69BE75843619.xtrs

Save
Workbench
Find record
Refresh
Tags?
Sel./Sort Drawer
Compare data
Play media
Export data...

0 25 0 8

16/16 Cu>SousC

(Cu>SousC) When I was in High school, I was into rockabilly and stuff like, and everybody thought I was nuts because everybody was into progressive rock and God knows what else.(Cu>SousC)

#	FileName	Nom	lieu	_code	_data	_comment
1	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
2	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
3	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}E...	
4	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
5	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}o...	
6	Paul Gott.rtf	Paul Gott		Cu>SousC	{Cu>SousC}'...	
7	Fortner Ande...	Fortner Ande...		Cu>SousC	{Cu>SousC}p...	
8	Fortner Ande...	Fortner Ande...		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
9	Fortner Ande...	Fortner Ande...		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
10	Fortner Ande...	Fortner Ande...		Cu>SousC	{Cu>SousC}i...	
11	Tracy Howe.rtf			Cu>SousC	{Cu>SousC}a...	
12	Tracy Howe.rtf			Cu>SousC	{Cu>SousC}i...	
13	Tracy Howe.rtf			Cu>SousC	{Cu>SousC}t...	
14	Tracy Howe.rtf			Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
15	Bertrand Boi...	Bertrand Boi...		Cu>SousC	{Cu>SousC}...	
16	Bertrand Bol...	Bertrand Bol...		Cu>SousC	{Id>Tribu}{C...	

BIBLIOGRAPHIE

Alami, S. Desjeux D. et Garabuau-Moussaoui, I. (2013). *Les Méthodes qualitatives, Que Sais-je ?*, Presses Universitaires de France.

Bélisle, R. (2001). *Pratiques ethnographiques dans des sociétés lettrées : l'entrée sur le terrain et la recherche impliquée en milieux communautaires*, *Recherche qualitative*, Vol. 22, p.55-71.

Benkirane, R et Deuber Ziegler, E. (2007) *Cultures & cultures. Les chantiers de l'ethno. Avant-propos d'Edgar Morin*, Genève, Musée d'ethnographie de Genève.

Bennett, A. (2004). *Consolidating the music scenes perspective*, *Poetics* 32, p.223-234, Elsevier.

Bennett Andy, *Subcultures or neo-tribes ? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste*, 1999, *Sociology* n°3, 599-617.

Bennett, A. et Peterson, R. A. (2004) *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual*, Nashville : Vanderbilt University Press.

Bennett, A. et Waksman, S. (2015) *The SAGE Handbook of Popular Music*, Sage Publications.

Bischoff, J.-L. (2007). *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux – Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*. L'Harmattan.

Bonte, P. et Izard, M. (2010). Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. Presses Universitaires de France.

Bourdieu, P. (1979). La Distinction : critique sociale du jugement. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. Dans : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 30, novembre. L'institution scolaire. p. 3-6.

Bourseiller, C. et Penot-Lacassagne, O. (2013). Contre-cultures ! CNRS Éditions.

Brabazon, T et Malliner, S. (2007). Into the Night-Time Economy: Work, Leisure, Urbanity and the Creative Industries. Dans Nebula, 4 (3). p. 161-178.

Chaney, D. (2008). « Pourquoi acheter un CD quand on peut le télécharger ? ». Management & Avenir 6/2008 (n° 20). p. 30-48.

Chilvers, I. et Graves-Smith, J. (2009). Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford : Oxford University Press. p. 27-28.

Erlewine, M. (1997). All Music Guide to Rock, The expert's guide to the best rock, pop, soul, R&B and rap, Vladimir Bogdanov, Chris Woodstra, Stephen Thomas Erlewine, Richie Unterberger, Miller Freeman Book, All Music Guide Series.

Etienne, S. (2003). First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative. Volume ! Autour des musiques populaires. p.5-34.

Ferrand, L. (2012). Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien. Sociétés. n°117, p. 35-45.

Fournier Valérie, Les nouvelles tribus urbaines, voyage au cœur de quelques formes contemporaines de marginalité culturelle, 1999, Georg éditeur.

Frith, S. (1998). Performing Rites, On the value of popular music. Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts.

Frith, S. (1983). Sound Effects, Youth, leisure and the politics of rock'n'roll. Constable, London.

Frith S. et Goodwin A. (1990). On Record, rock, pop and the written word, Routledge, London et New York.

Géhin, E. (1980). Bourdieu Pierre, La distinction, critique sociale du jugement. Revue française de sociologie, Vol. 21, n ° 3, p.439-444.

Hall, S. (1982). The rediscovery of ideology dans in M. Gurevitch et al (eds) Culture, Society & the Media, London, Methuen, 1982

Hebdige, D. (1979). Subcultures : The Meaning of Styles. Routledge, New Ed edition.

Hein, F. (2012). Do it yourself ! Autodétermination et culture punk. Le passager clandestin.

Lamonde, Y. (1996), Ni avec eux ni sans eux. Le Québec et les États-Unis. Nuit Blanche éditeur.

Lapassade, G. (1990). De l'ethnographie de l'école à celle du hip hop. Pratiques de formation et analyses n°20 (décembre).

Lapassade, G. (1990). La méthode ethnographique. Pratiques de formation-analyses n°20 (décembre).

Laplantine, F. (2010). La description ethnographique : l'enquête et ses méthodes. Armand Colin.

Lombard, J. (1987). « Bronislaw Malinowski : Journal d'ethnologue ». Revue française de sociologie, 28(2), p.350-356.

Lussier, M. (2003). Vers l'installation d'un espace musical. Ethnographie de la scène punk à Montréal. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, Montréal.

Lussier, M. (2009) « La scène punk montréalaise », Volume !, 6 : 1-2. p.221-236.

Marcus, G. (1998). Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle. Traduction par Guillaume Godard. Éditions Allia.

Marcus, G. (2002). Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie.

Martin, D-C. (2014). Attention, une musique peut en cacher une autre », Volume ! [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 23 juillet 2014. URL : <http://volume.revues.org/3993>

Martin, L et Segrave, K. (1993) *Anti-rock : The Opposition to Rock « n' Roll*, Da Capo Press.

Macé Éric. (2002) *Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode*, Cahiers internationaux de sociologie n° 112.

Mauduit, J. A. (1960). *Manuel d'Ethnographie*, Payot, Paris.

Mauss, M. (1967). *Manuel d'ethnographie*. Petite Bibliothèque Payot.

Mayer, R, Ouellet F (1991). *L'observation participante*. In *Méthodologie de recherche pour les intervenants sociaux*. Boucherville. Gaëtan Morin Éditeur p. 401 à 435.

Moran, Ian P. (2010). "Punk : The Do-It-Yourself Subculture". *Social Sciences Journal* : Vol. 10 : Iss.1, Article 13.

O'Connor, A. (2002). *Local scenes and dangerous crossroads : punk and theories of cultural hybridity*, *Popular Music*. Volume 21/3, Cambridge University Press, p.225-236.

Ribac, F. (2005) "Du rock à la techno" *Mouvements*. 5/ 2005 (no 42).

Ricard, B. (1997). "Les Groupes rock : un exemple de rationalité affectuelle". *Revue Sociétés*, numéro 55, p.83-88.

Ricard, B. (2000). *Rites, code et culture rock*. L'Harmattan.

Roszak, T. (1970). *Vers une contre-culture, Réflexions sur la société Technocratique et l'opposition de la jeunesse*. Éditions Stock

Pottie, D. (1993). The Politics of Meaning in Punk Rock, *Problématique*, ISSUE #3, York University.

Sabin, R. (1999). Punk rock : so what ?, The cultural legacy of punk. Routledge, London and New York.

Serfaty-Garzon, P. (2003), "L'Appropriation". Dans le Dictionnaire de l'habitat et du logement. Éditions Armand Colin, p. 27-30.

Shuker, R. (2007), *Understanding Popular Music*. Routledge.

Sutherland, S. (2012), *Perfect Youth, The birth of canadian punk*. ECW press

Tajfel, H. et Turner, J. C. (1986). "The social identity theory of intergroup behavior". In S. Worchel & W. G. Austin (Eds.), *The psychology of intergroup relations* (pp. 7-24). Chicago : Nelson-Hall.

Warner, M. (2002). "Publics and Counterpublics". *Public Culture*, Volume 14, Number 1, p. 49-90. Duke University Press

Weber, F. (2009). *Le Travail à-côté, Une ethnographie des perceptions*. Éditions EHESS.

Weber, F. (2009). *Manuel d'ethnographie*, PUF.

Young, R. (2002). *Music, Popular Culture, Identities*. Rodopi Bv Editions.

MÉDIAGRAPHIE

Cimon Érik et Cliche Alain (2011). MTL Punk : La première vague. [DVD]. Montréal, 46 minutes.

Fanzine (consulté le 8 avril 2015) Sniffin » Glue – And other rock'n'roll habits for anybody who cares about. 6e numéro, Janvier 1977

Farmer Y. et Lussier M. (2013). Études en communication : aspects épistémologiques, méthodologiques et critiques, FCM7000. Université du Québec à Montréal. Département de communication.

Youtube (consulté le 8 avril 2015) Antifa : chasseurs de skins. [Vidéo]. Récupéré de

<https://www.youtube.com/watch?v=boVr0SRS1Pw>

Youtube (consulté le 8 avril 2015) Les punks québécois – La quête de la liberté. [Vidéo]. Récupéré de

<https://www.youtube.com/watch?v=VUrqvtWouvg>

Youtube.com (consulté le 8 avril) Punk à la mode 1988. [Vidéo]. Récupéré de

https://www.youtube.com/watch?v=u_Fzti_Vcs