

FORMES URBAINES



FORMES URBAINES

FORMES URBAINES

CIRCULATION, STOCKAGE
ET TRANSMISSION DE L'EXPRESSION
CULTURELLE À MONTRÉAL

— SOUS LA DIRECTION DE —

WILL STRAW, ANNIE GÉRIN
ET ANOUK BÉLANGER

FORMES URBAINES

FORMES URBAINES

CIRCULATION, STOCKAGE
ET TRANSMISSION DE L'EXPRESSION
CULTURELLE À MONTRÉAL

ANALAYS ALVAREZ HERNANDEZ

ANOUK BÉLANGER

MARIE-LAURENCE BORDELEAU-PAYER

JENNY BURMAN

NATHALIE CASEMAJOR ET HEATHER DAVIS

MORGAN CHARLES

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

ELEONORA DIAMANTI

ANNIE GÉRIN

HEATHER GIBB

LOUIS JACOB ET SIMON LAFONTAINE

LALAI MANJIKIAN

FRANÇOIS MOUILLOT

WILL STRAW

LES ÉDITIONS ESSE

AVANT-PROPOS

SYLVETTE BABIN

— 6 —

INTRODUCTION

WILL STRAW, ANNIE GÉRIN
ET ANOUK BÉLANGER

— 8 —

LES ALÉAS DE L'ART PUBLIC : LE RETOUR (HUMORISTIQUE) DU REFOULÉ MONUMENTAL

ANNIE GÉRIN

— 14 —

LA COMMANDE PUBLIQUE ETHNOCULTURELLE : LA RÉPARATION DE FRANCINE LARIVÉE

ANALAYS ALVAREZ
HERNANDEZ

— 34 —

SÉDIMENTATIONS DU PAYSAGE URBAIN

LOUIS JACOB ET
SIMON LAFONTAINE

— 42 —

FORMATION ET TRANSFORMATION DE LA PLACE PUBLIQUE MONTRÉLAISE

ELEONORA DIAMANTI

— 66 —

TROUS, BRÈCHES ET PASSAGES : LA MÉDIALITÉ D'UNE CLÔTURE

NATHALIE CASEMAJOR ET
HEATHER DAVIS

— 76 —

CULTIVER LES FORMES URBAINES : INVESTISSEMENTS COLLECTIFS EN AGRICULTURE URBAINE

JENNY BURMAN

— 100 —

LES BUREAUX D'IMMIGRATION : AU SEUIL DE LA VILLE

LALAI MANJIKIAN

— 122 —

MONTRÉAL À TRAVERS SES AFFICHES

ANOUK BÉLANGER

— 130 —

LE KIOSQUE À JOURNAUX DE LA GARE CENTRALE DE MONTRÉAL

WILL STRAW

— 150 —

LE SILO N° 5

MORGAN CHARLES

— 170 —

LES TRACES MÉMORIELLES : TÉMOIGNAGE DU MUSÉE POINTE-À-CALLIÈRE

MARIE-LAURENCE
BORDELEAU-PAYER

— 180 —

LA MÉDIALITÉ DU THÉÂTRE AUX ÉCURIES : DE L'AVANT-GARDE À L'ARRIÈRE-GARDE

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

— 188 —

LE RIALTO

HEATHER GIBB

— 208 —

CONSTELLATION RECORDS ET LA SCÈNE MUSICALE EXPÉRIMENTALE MONTRÉLAISE

FRANÇOIS MOUILLOT

— 218 —

LES AUTEURS

— 226 —

AVANT-

— SYLVETTE BABIN —

PROPOS

Les éditions esse s'intéressent de près aux interventions urbaines et aux différentes pratiques qui associent l'art et la ville. Ce sont des thèmes qui nourrissent nos réflexions et occupent une grande place dans nos publications, tout autant que notre considération pour les disciplines en marge des arts visuels (philosophie, sociologie, théâtre, musique, urbanisme, architecture, agriculture, etc.). Aussi, lorsque Annie Gérin, de l'équipe de recherche Médias et vie urbaine, nous a proposé d'éditer un ouvrage sur les formes urbaines à Montréal, notre enthousiasme a été immédiat tant le sujet s'inscrit parfaitement dans notre ligne éditoriale. Le choix des chercheurs de circonscrire le périmètre de recherche à la ville de Montréal était toutefois inhabituel pour les éditions esse, plutôt reconnues pour l'étendue internationale de leur champ d'analyse. Or, cela nous a permis d'observer avec une attention nouvelle les pratiques et les habitudes qui animent le quotidien des citoyens montréalais, de même que certaines œuvres, certaines institutions ou certains établissements qu'ils fréquentent. L'art public, les paysages et le mobilier urbains, l'affichage sauvage, les jardins de ville, les terrains vagues, de même que les espaces publics « intérieurs » tels les théâtres, les salles de spectacle, les musées, voire les bureaux d'immigration et les kiosques à journaux – bref échantillon des sujets abordés – se sont ainsi révélés propices à une réflexion sur la ville.

Ce livre pose sur Montréal un regard modulé par les nombreuses formes matérielles et immatérielles, par les formes d'échange, de rencontre et de cohabitation que cette ville favorise, réunies ici sous le thème de la médialité¹. Et quoique teintées du caractère propre à Montréal et aux citoyens qui la rendent vivante, les analyses présentées ici trouveraient certainement un écho dans la plupart des villes du monde. D'ailleurs, l'un des éléments dans lesquels les éditions esse se reconnaissent particulièrement est ce questionnement qui touche à la fois l'intime et l'universel, qui distingue un détail sans pour autant l'isoler du vaste ensemble auquel il appartient.

Mentionnons finalement que ce projet a pu être réalisé grâce au soutien du Conseil des arts du Canada, du Fonds de recherche sur la société et la culture, de l'Université du Québec à Montréal, de l'Université McGill et du Centre interuniversitaire de recherche sur les lettres, les arts et les traditions. Les éditions esse remercient également les auteurs membres de l'équipe Médias et vie urbaine, sans qui bien sûr le présent ouvrage n'existerait pas.

1. À savoir, comme on le lira dans l'introduction, « les façons complexes par lesquelles les formes matérielles et sociales qui constituent la vie urbaine font partie de l'élaboration, du stockage et de la transmission de l'expression culturelle ».

INTRO-

— WILL STRAW, ANNIE GÉRIN —
ET ANOUK BÉLANGER

DUCTION

L'équipe Médias et vie urbaine s'est constituée en 2008. Dès ses débuts, elle réunissait des historiens de l'art et de la littérature, des sociologues et des spécialistes des communications, professeurs et étudiants de trois universités de Montréal, dans le but de sonder la notion de médialité dans le contexte urbain en général et montréalais en particulier. Le terme « médialité », emprunté au théoricien des médias allemand Friedrich Kittler, désigne les façons complexes par lesquelles les formes matérielles et sociales qui constituent la vie urbaine font partie de l'élaboration, du stockage et de la transmission de l'expression culturelle¹.

La convergence d'intérêts qui caractérise les travaux de l'équipe s'inscrit dans une mouvance intellectuelle qui a fait de la ville un lieu de réflexion privilégié et un point de contact particulièrement attractif pour les chercheurs en arts ainsi qu'en sciences humaines et sociales. Œuvrant à Montréal, une ville reconnue comme un centre important de production en médias traditionnels et plus encore comme un incubateur de pratiques artistiques et culturelles émergentes, les membres de Médias et vie urbaine ont collaboré pendant cinq ans à une opération de prospection, de reconnaissance, d'analyse et de « cartographie » de différentes formes urbaines montréalaises.

Dès le début, l'équipe a délibérément distingué ses propres efforts des recherches portant sur les médias urbains au sens strict. Celles-ci sont ancrées dans une tradition intellectuelle ayant pour cible principale les journaux métropolitains, les radios communautaires, les diffuseurs de télévision locaux et d'autres formes de communication servant et documentant la vie urbaine. En raison de leurs intérêts et de leurs approches disciplinaires variés, les membres de l'équipe ont plutôt porté leur attention sur les façons dont les formes culturelles de toutes sortes participent à la médialité de Montréal. Cette dernière englobe des œuvres et des manifestations artistiques, des structures architecturales, des points de passage, des lieux culturels et des formes temporaires ou éphémères qui sont rarement envisagés à titre de « médias ». Et pourtant, en tant que formes qui occupent l'espace urbain, qui modulent et organisent le dynamisme culturel ainsi que la circulation des individus, des idées et de la créativité, ils participent pleinement à ce que nous pourrions appeler l'écologie médiale de la ville.

1. Friedrich Kittler, « The City is a Medium », *New Literary History*, vol. 27, n° 4 (1996), p. 717-729.

2. Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, 1992.

3. Dilip Parameshwar Gaonkar et Elizabeth Povinelli, « Technologies of Public Forms: Circulation, Transfiguration, Recognition », *Public Culture*, vol. 15, n° 3 (2003), p. 385-397.

4. Charles Landry, *The Creative City: A Toolkit for Innovators*, Bournes Green near Stroud, Comedia, 2000, p. 200.

La réflexion proposée par l'équipe s'ancre dans les définitions riches et provocatrices des médias élaborées par Friedrich Kittler, en particulier dans son essai « The City is a Medium », dans le projet de rythmanalyse d'Henri Lefebvre², et dans l'ethnographie urbaine de Dilip Parameshwar Gaonkar et d'Elizabeth Povinelli³. Cette base a servi de point de départ pour chercher à comprendre comment des formes comme l'art public, le musée ou encore le bureau de demande d'asile figurent dans la transmission, le traitement et le stockage de l'expression culturelle. Comment des lieux d'expression artistique et de sociabilité comme le théâtre d'avant-garde, le cinéma et les salles de spectacle arrivent-ils à concentrer, à transformer et à diffuser les énergies expressives de la vie urbaine ? De quelle façon les structures résiduelles de la vie moderne – du modeste kiosque à journaux occupant traditionnellement les gares de train aux gigantesques silos à grains – permettent-elles la préservation de la mémoire du développement économique et industriel de Montréal ? Comment les jardins urbains, les affiches et les interventions artistiques éphémères arrivent-ils à canaliser des savoirs particuliers ? Et comment servent-ils d'interfaces ou de lieux pour la prise de contact entre différentes communautés, voire de supports aux idéaux de transformation sociale ?

Étudier les médias, tant à un niveau interpersonnel qu'international, suppose une attention particulière à la circulation et à l'essor des idées et des données dans l'espace. L'examen de la médialité dans sa dimension urbaine se doit donc d'être attentif à cette mobilité. Mais il doit s'intéresser tout autant aux espaces et aux objets dans lesquels et sur lesquels la matière culturelle s'imprime ou se fixe. Ainsi l'affiche, le graffiti et le monument communiquent tous l'information et les messages qu'ils recèlent de façon assez traditionnelle. Mais leur spécificité médiale brouille néanmoins la distinction entre ce que Charles Landry appelle les infrastructures « dures » et « molles » de la ville – entre les rapports construits et physiques d'une part, et les modes informels d'interaction et d'association d'autre part⁴.

En effet, un des défis majeurs qui ont marqué ce projet a été de percer la membrane qui sépare le « dur » du « mou », afin d'arriver à percevoir des espaces en apparence purement fonctionnels comme des lieux investis par la mémoire

culturelle montréalaise, ou encore de comprendre des lieux de sociabilité en tant que systèmes de transmission de l'expression culturelle. Le chemin de fer qui borde le nord du quartier Mile End, par exemple, constitue une division topographique de Montréal contestée par ceux dont elle enfonce quotidiennement la mobilité. Par ailleurs, cette même artère sert, de façon informelle et non coordonnée, de substrat à l'accumulation de couches successives d'expression, qui marquent les différentes phases de la renaissance culturelle du quartier limitrophe, de la contestation sociale et des ramifications juridiques qui l'accompagnent. Dans un cas pratiquement opposé, l'étude de l'organisation des espaces publics en « conteneurs physiques » dans le nouveau Quartier des spectacles de Montréal révèle un effort à peine dissimulé de canaliser, d'amplifier et surtout de contrôler les pratiques fluides qui marquent la participation aux nombreux festivals culturels de Montréal.

Concevoir la ville sous l'angle de la médialité, c'est surtout la défamiliariser. Cette approche invite à se demander, au sujet de toute pratique, de tout espace et de tout objet, comment il s'imbrique dans le processus de circulation des expressions culturelles ; comment il s'intègre à un répertoire courant de formes médiales. Ces formes, comme le démontrent les auteurs des textes qui constituent le présent ouvrage, servent à cristalliser ou à disperser le savoir et la mémoire, à conduire leurs énergies créatrices ou à enfreindre leur circulation. À Montréal, une ville constamment transformée par les mouvements de population, la régénération des quartiers et les aléas politiques, la médialité des formes urbaines aiguise inlassablement les discours et les enjeux qui les sous-tendent, tout en les obscurcissant ; elle fixe, au moins temporairement, l'expression culturelle dans des lieux et des pratiques ; et ce faisant, elle la fusionne aux structures physiques, économiques et sociales avec lesquelles elle interagit de façon complexe et parfois désordonnée.

Vu la pluralité qui caractérise la médialité urbaine, le nombre d'études de cas potentielles est illimité, et celles présentées dans cet ouvrage ne fournissent qu'un modeste échantillonnage. Elles témoignent, d'abord, des intérêts de recherche des membres de l'équipe Médias et vie urbaine, du large éventail de disciplines dont ces derniers sont issus et des différents stades de leur carrière. Le choix des formes

médiales étudiées vise par ailleurs à saisir quelques-uns des principaux aspects de la vie culturelle actuelle de Montréal et ainsi à offrir des modèles productifs d'analyse qui pourront éventuellement servir de base pour une étude plus approfondie de la médialité montréalaise.

Les membres de Médias et vie urbaine sont fiers de présenter aujourd'hui la culmination de leurs recherches dans un ouvrage produit en collaboration avec l'équipe des Éditions esse, un partenaire qui, par son ouverture intellectuelle et son intérêt soutenu pour les formes actuelles d'expression culturelle d'ici et d'ailleurs, a été une source d'inspiration déterminante. L'équipe a bénéficié d'une subvention du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture tout au long de la réalisation des études présentées ici (2008-2013). Elle a aussi reçu l'appui du Centre interuniversitaire de recherche sur les lettres, les arts et les traditions, de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal et de l'Institut d'études canadiennes de l'Université McGill.

LES ALEAS DE L'ART PUBLIC : LE RETOUR

ANNIE GÉRIN

**(HUMORISTIQUE)
DU REFOULÉ
MONUMENTAL¹**

Les Montréalais entretiennent une relation complexe avec leur histoire et leurs héros, et avec la tradition de la sculpture monumentale qui sert à les commémorer. Un épisode de la série télévisée *Pure laine* (épisode 22, 2006) jette un regard humoristique sur cette question. *Pure laine*, on s'en souvient, mettait en scène une famille bien québécoise vivant à Montréal : Chantal (Macha Limonchik), une Québécoise des Îles-de-la-Madeleine, péquiste militante ; Dominique (Didier Lucien), son époux, un instituteur d'origine haïtienne ; et Ming (Mélodie Lapierre), leur fille adoptive d'origine chinoise. L'originalité de la série, en plus de son humour cinglant, réside dans le point de vue « ethnique » sur la culture québécoise, ses pratiques, ses mythes et ses clichés, posé par Dominique dans son double rôle de sujet et de narrateur.

Dans l'épisode 22, ayant fait circuler une pétition dans son quartier, Chantal organise l'érection d'un monument à la gloire de « Ti-poil », l'ex-premier ministre péquiste René Lévesque, au pouvoir de 1976 à 1985. La sculpture en pied mesure un modeste mètre et quart (4 pieds), stature qui fait pouffer de rire Dominique, mais qui charme Ming qui en profite pour « jouer à la catin » avec elle. Dominique se questionne sur la validité d'une représentation monumentale... si peu monumentale, justement : « On ne rend pas hommage à quelqu'un en le représentant comme un nabot ! [...] Quand tu parlais de lui élever une statue, je ne pensais pas que ce serait un nain de jardin² ! » Le monument dérisoire, qui n'arrive pas à susciter le respect, est finalement fracturé par des adolescents qui s'en servent comme accotoir dans leurs ébats amoureux.

L'épisode constitue une référence oblique au monument dédié à la mémoire de René Lévesque dévoilé le 3 juin 1999 sur la colline parlementaire à Québec. La statue en bronze, œuvre du sculpteur Fabien Pagé, avait la taille exacte de l'ancien premier ministre, soit 1,63 mètre (5 pieds et 4 pouces). Ce choix de l'artiste se voulait le reflet de l'humanité et de l'humilité de Lévesque, toujours proche du peuple. Devant l'ire de ceux qui voyaient dans sa petite stature un manque de respect flagrant, la sculpture est substituée par une deuxième, d'une hauteur de 2,46 mètres (8 pieds), le 28 août 2001³, qui représente un retour à la tradition du monument. Ce n'est pourtant pas celle adoptée dans le monde fictif de *Pure laine*. Martin Forget, l'auteur de la série, a réglé le dilemme monumental par une solution

1. Je remercie chaleureusement Laurent Vernet et Francyne Lord du Bureau d'art public de la Ville de Montréal pour le regard critique qu'ils ont bien voulu porter à une première version de ce texte, ainsi que l'auteur de la série *Pure laine*, Martin Forget, son réalisateur, Jean Bourbonnais et son producteur, André Dubois, qui m'ont fourni le script et une copie audiovisuelle de l'épisode 22.

2. Martin Forget, script non publié de l'épisode 22 (2006) de *Pure laine*, p. 14.

3. Trois jours plus tard, le monument original, déplacé, sera dévoilé dans le parc municipal de New Carlisle, en Gaspésie, où l'ex-premier ministre est né et a passé son enfance.

Dévoilement du monument et Ming qui joue à la catin avec le monument, série *Pure Laine II*, épisode 22, *Le déménagement*.

PHOTOS : © ALAIN DUBOIS,
VENDÔME TÉLÉVISION.

4. Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence, sa genèse* [1903], trad. de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, Seuil, 1984, p. 35.

qui s'inspire non pas de l'événement-source, mais des tendances actuelles dans la commémoration par l'art public au Québec, et en particulier dans la métropole. Nous y reviendrons plus tard dans cet essai qui s'intéresse aux aléas du monument et de l'art public à Montréal, en particulier dans leur dimension médiale.

Dans sa définition la plus courante, celle proposée par Aloïs Riegl en 1903 dans *Le culte moderne des monuments*, le monument constitue une « œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre)⁴ ». Il s'agit donc d'une construction architecturale ou artistique qui sert à codifier, dans un langage plus ou moins accessible à ses publics cibles, la mémoire de quelque personnage illustre ou événement considérable, à préserver cette mémoire et à la transmettre à la postérité. Puisqu'il s'agit de communication commémorative ou laudative, l'utilisation judicieuse des conventions iconographiques, stylistiques et matérielles est nécessaire à la réception « correcte » du message. En effet, dans les cas réel et fictionnel évoqués plus tôt, la communication a été brouillée par une infraction à la tradition : la taille anormalement réduite de la sculpture a empêché le monument de signifier l'importance accordée au personnage représenté.

Malgré la nécessité de préserver un langage commun permettant la communication entre les producteurs et les publics des monuments, l'innovation est néanmoins possible, et parfois même souhaitable, afin d'adapter le genre à des conditions de réception changeantes. La production monumentale montréalaise contemporaine, comme nous le verrons, est le lieu d'inventions formelles et rhétoriques importantes, qui témoignent autant des nouvelles directions adoptées dans les pratiques artistiques actuelles que des transformations survenues au cours des dernières décennies dans les usages des espaces publics urbains et des conceptions actuelles de la communauté et de la mémoire collective.

À Montréal comme ailleurs, depuis les années 1960, la catégorie « art public » s'impose comme terme général dans lequel on inclut la forme monumentale. Ainsi, selon la formulation de la Commission d'initiative et de développement



5. Commission d'initiative et de développement culturel de la Ville de Montréal (CIDEDEC), *L'Art public. Plan d'action de la Ville de Montréal*, Montréal, Ville de Montréal, 1989, p. 3-4. Accessible en ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/art_public_FR/MEDIA/DOCUMENTS/Plan_action_1989.pdf [consulté le 30 juillet 2013].

culturel de la Ville de Montréal (CIDEDEC), elle « regroupe un ensemble d'œuvres localisées dans des espaces urbains de propriété publique ou privée. S'y côtoient monuments commémoratifs et sculptures d'époques diverses, sur des places, des parcs ou encore aux abords des rues ; des murales et des concepts artistiques intégrés au mobilier urbain, à l'architecture ou à l'aménagement paysager ; des œuvres autonomes insérées de façon permanente ou temporaire dans des lieux à vocation récréative, commerciale ou administrative, ou encore dans des lieux de transit ou de rassemblement⁵ ».

Si les termes de « monument » et d'« art public » ne sont pas interchangeable, comprenons le second comme un développement historique du premier, qui emboîte aujourd'hui toutes les formes artistiques (incluant le monument) installées dans l'espace public qui peuvent servir tant à le décorer qu'à le rendre intelligible. La médialité de l'art public serait donc moins spécifique que celle du monument, puisqu'elle n'est pas nécessairement liée au geste commémoratif et laudatif. Sa définition éclaire cependant certains aspects qui n'ont pas été relevés plus haut. L'art public, qu'il soit monumental ou non, crée des lieux symboliques, occupe les espaces publics, organise la circulation et sert de point de rencontre. Il est aussi un moyen important pour l'expression, la diffusion et la conservation des styles, des pratiques et des enjeux artistiques d'une époque donnée.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE MONUMENT

Revenons à nos racines. Le tout premier monument érigé à Montréal est, sans doute, un buste du roi George III, sculpté par Joseph Wilton, le sculpteur officiel de la Couronne britannique. Il est envoyé de Londres en 1766, soit moins de trois ans après la fin de la guerre de Sept Ans et la conquête des terres canadiennes. Il s'agit, en fait, d'un symbole et d'un marqueur de l'impérialisme britannique en Amérique du Nord.

La vie de ce monument s'avère courte et turbulente. En 1773, il est installé à hauteur d'yeux sous un dais, tout près de l'église Notre-Dame, sur la place d'Armes, qui était alors un lieu de rencontre populaire. Au cours des années qui suivent, la sculpture est vandalisée à maintes reprises. Au printemps de 1775, alors que l'Acte de Québec prend effet, les sujets d'origine britannique se massent autour du monument afin de manifester contre les nouveaux privilèges accordés aux Canadiens français. Le buste est alors coiffé d'une mitre de fortune, un rosaire de patates pourries est enroulé autour de son cou et il est drapé d'une bannière portant l'inscription suivante : « Le pape du Canada et le sot anglais ». Les autorités offrent une prime de « deux cents piastres » pour la capture des vandales, qui ne seront jamais retrouvés⁶.

L'œuvre disparaît l'hiver suivant pendant l'invasion de Montréal. Des soldats américains auraient arraché le monument de son socle et disposé du symbole vilipendé du règne britannique en le balançant dans un puits, tout près de la place d'Armes, où il est demeuré reclus pendant six décennies⁷. Lors de l'excavation de la rue Notre-Dame pendant l'été 1834, des ouvriers s'apprêtant à installer des conduites d'eau potable ont fait une découverte inattendue : dans la cavité d'un puits abandonné gisait la tête arrachée du buste de marbre finement sculpté.

Le plus vieux monument montréalais à avoir survécu dans sa quasi-intégrité est le *Monument à Nelson*, de l'architecte Robert Mitchell, installé sur la place Jacques-Cartier en 1809. Haut de 19 mètres, il a été financé par une campagne de souscription publique. Des quelque 150 donateurs qui ont contribué, la grande majorité est d'origine anglo-saxonne. Ils visent, par le geste monumental, à commémorer la victoire de l'Angleterre sur la France à Trafalgar en 1805 et à célébrer le pouvoir militaire britannique. Tout comme le buste du roi George III, le monument devient le lieu de débats politiques et identitaires explosifs. La statue en pied à l'image d'Horatio Nelson, qui à l'origine était le point de mire du monument, est depuis 2001 conservée au Centre d'histoire de Montréal afin de la préserver des intempéries. C'est une copie qui habite aujourd'hui le sommet de la colonne.

Puis, de 1890 à 1939, une forme de *statuomanie*⁸ s'empare de Montréal. Quelque vingt énormes monuments

6. G. B., « Réponses : Le buste de George III à Montréal », *Bulletin des recherches historiques* (juin 1915), p. 21-25.

7. Edgar Andrew Collard, « American Invaders Threw King's Bust Down Well », *The Gazette*, 15 novembre 1986, p. B2.

8. Le néologisme serait d'Auguste Barbier. Il sert de titre à un poème satirique publié pour la première fois en 1850, critiquant la prolifération des sculptures monumentales dans toute la France à la fin du 19^e siècle. Auguste Barbier, *Satires et chants*, Paris, É. Dentu éditeur, 1869, p. 189-202.



apparaissent : le *Monument à la mémoire de Paul Chomedey, sieur de Maisonneuve* (1895) de Louis-Philippe Hébert, installé sur la place d'Armes ; le *Monument au roi Edouard VII* (1914) sur le square Phillips, aussi réalisé par Louis-Philippe Hébert ; et le *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919) de George William Hill qui jouxte l'entrée du parc du Mont-Royal sur l'avenue du Parc, pour ne nommer que ceux-là. Tous ces monuments sont dédiés à des figures historiques importantes, principalement d'extraction britannique et française, et deviennent rapidement des symboles importants constituant le récit de la nation au Québec et à Montréal en particulier⁹. Ils ne servent pas simplement à baliser l'histoire, mais aussi, en tant que formes médiales, à la constituer et à lui donner forme. Pour ce faire, ils adoptent certaines caractéristiques qui témoignent de la tradition du monument : ils sont commémoratifs, laudatifs et figuratifs ; par leur sérieux et leur caractère univoque, ils sont facilement interprétables par les publics cibles. Ils sont taillés dans la pierre ou coulés en bronze, des matériaux nobles, mais surtout durables ; le sens qu'ils doivent transmettre est alors présumé aussi permanent que leur matérialité. Par-dessus tout, ils sont gigantesques ; les sculptures colossales (toujours plus grandes que nature) sont juchées sur des piédestaux immenses, eux-mêmes accoutrés d'une pléthore d'éléments symboliques, qui créent un rapport hiérarchique avec l'observateur qui se trouve diminué devant la démesure de l'œuvre. À la lumière de ces conventions, on comprend le malaise qui a frappé, en 1999, les premiers observateurs du monument à Lévesque sur la colline Parlementaire, et qui a nourri l'humour de Martin Forget quelques années plus tard.

Notons cependant que, même à cette époque qui constitue à la fois les débuts et l'âge d'or de l'art monumental à Montréal, quelques rares œuvres arrivent à se soustraire à la tradition. *La fermière* (1915) et *Les petits baigneurs* (1916) d'Alfred Laliberté, installés respectivement devant le marché Maisonneuve et le bain Maisonneuve, participent à un type émergent dans l'histoire de l'art. Il s'agit des débuts de la sculpture publique, une forme devenue courante en France depuis la fin du 19^e siècle, qui s'affranchit du rôle conventionnel du monument pour entrer en dialogue avec les pratiques alors récentes de l'art réaliste et impressionniste¹⁰. La sculpture publique se refuse à glorifier ou à

George William Hill, *Monument à sir George-Étienne Cartier*, 1919, Collection Ville de Montréal.

PHOTO : ALAIN CHASSÉ, 2003

Joseph Wilton, *Tête du buste du roi George III, 1765.*

PHOTO : © MUSÉE MCCORD

9. Très peu de monuments s'établissent en marge de la vision binationale qui prévaut à l'époque. Le *Monument à Giovanni Caboto* (1935) constitue une exception notable. Voir Anna Carlevaris, « *I nostri grandi Padri... Heroic Nationalism and the Italians of Montreal: The Monument to Giovanni Caboto, 1935* », dans Annie Gérin et James S. McLean (dir.), *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 97-113.

10. Voir Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres, Reaktion Books, 1998, p. 39-43.

11. Ibid., p. 49-51.

12. Lewis Mumford, « The Death of the Monument », *The Culture of Cities*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1938, p. 438. [Trad. libre]

commémorer. Elle dirige le regard de l'observateur vers les activités qui se déroulent dans les lieux qu'elle sert aussi à décorer. Au Québec, elle témoigne des débuts de la modernité artistique et initie les publics à des formes nouvelles.

DU MONUMENT À L'ART PUBLIC

Comme le remarque Sergiusz Michalski dans *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, après la Première Guerre mondiale, un essoufflement et même une certaine *statuophobie* se font généralement sentir. La catastrophe de la guerre écrase l'optimisme des décennies précédentes et la foi dans le progrès intarissable de l'humanité ; on n'érige pratiquement plus que des cénotaphes. Avec la Seconde Guerre mondiale, le paysage monumental se transforme encore. En Europe, des centaines de monuments sont détruits, souvent délibérément, par les envahisseurs armés, mais aussi par les bureaucraties locales saisissant l'occasion de marquer dans l'espace public la fin d'un régime ou d'une période¹¹. Si le Québec a été épargné des ravages de la guerre, la *statuomanie* a cédé le pas, ici aussi, au scepticisme face aux formes monumentales héritées du 19^e siècle et aux valeurs qu'elles devaient réifier.

Les années 1950 et 1960 marquent un tournant décisif dans les attitudes populaires face au monument, qui se trouve alors résolument refoulé. En Amérique du Nord, une période de régénération urbaine engendre un intérêt nouveau pour l'art installé dans les lieux publics. Les œuvres n'occupent plus, cependant, les fonctions commémoratives ou laudatives attribuées au monument. Nul n'a su exprimer mieux que Lewis Mumford ce rejet : « La notion même de monument moderne est une contradiction dans les termes : s'il s'agit d'un monument, ce n'est pas moderne, et si c'est moderne, ce ne peut pas être un monument¹². » Conçues primordialement pour décorer l'architecture moderniste et humaniser l'environnement, les nouvelles œuvres publiques s'affirment dorénavant dans leur dimension esthétique, posant aux artistes de nouveaux défis. En 1965, la revue

Canadian Art résume ceux-ci pour ses lecteurs : « Peut-être que le problème de la beauté dans les villes est si grand qu'il ne suffit plus de l'évoquer à propos d'un édifice. Nous devons considérer l'art dans la rue [...], les autoroutes [...], les ponts [...]. Nous devons changer notre conception de l'objet d'art contemplé d'un point fixe. Nous nous déplaçons à 60 miles à l'heure sur les autoroutes : nous avons besoin d'un nouveau type d'art pour cela¹³. »

Dans ce contexte, la province de Québec se dote d'une première politique favorisant l'intégration de l'art à l'architecture en 1961, témoignant ainsi de son engagement social envers les arts et la culture. Il s'agit d'une « mesure gouvernementale consistant à réserver un certain pourcentage du budget de construction d'un bâtiment public à la réalisation d'œuvres d'art précisément conçues pour celui-ci, c'est-à-dire qui tiennent compte de son architecture, de ses espaces intérieurs ou de son environnement, de la vocation des lieux et du type d'usagers¹⁴. »

Comme l'explique Danielle Doucet¹⁵, les artistes qui s'investissent dans ce type de pratique jouent un rôle actif, non seulement par la création de formes nouvelles et par l'intégration de nouveaux matériaux et techniques, mais aussi par la transformation des conceptions populaires, qui cheminent de la notion de monument à celle d'art public. L'art dans l'espace public, qui avait à peine évolué depuis le 19^e siècle, se trouve alors réinvesti par les pratiques novatrices des artistes modernes, automatistes, plasticiens, pop, etc. C'est ce processus complexe qu'Arlene Raven souligne quand elle remarque laconiquement que « l'art public, ça n'est plus un héros sur un cheval¹⁶. »

Deux événements majeurs, de calibre international, auront un impact particulier et serviront à accélérer l'introduction de la modernité artistique dans les lieux publics de la ville. D'abord, le premier symposium international de sculpture en Amérique du Nord est organisé dans le parc du Mont-Royal en 1964. Au cours de l'événement, onze sculptures de taille monumentale sont créées par des artistes représentant neuf pays. Pour la population montréalaise, il s'agit d'une occasion unique de s'initier aux nouvelles tendances en art public. Les œuvres sont toujours visibles aujourd'hui, sauf celle de Robert Roussil qui a été retirée, jugée trop dangereuse pour le public¹⁷. Puis, trois ans plus tard, Montréal est propulsée sur la

13. Carroll Joy, « Architects, Artists and Engineers – Can They Work Together for Space-Age Cities? », *Canadian Art*, n° 96 (mars-avril 1965), p. 17-21, traduit et cité dans Rose-Marie Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, tome 1, Montréal, VLB, 1993, p. 231.

14. En 1981, le ministère des Affaires culturelles devient officiellement responsable de l'application de la Politique. Elle devient alors connue sous le nom de « politique du 1 % ». Service de l'intégration des arts à l'architecture, ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : bilan 2004-2007*, Québec, Gouvernement du Québec, 2008, p. 9. Accessible en ligne : www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/bilanIAAE_04_07.pdf [consulté le 30 juillet 2013].

15. Danielle Doucet, *Le monde de l'art public montréalais des années cinquante : le discours critique tenu sur la production de l'œuvre murale, 1950-mai 1961*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012.

16. Arlene Raven (dir.), « Introduction », *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, p. 1. [Trad. libre]

17. Notamment pour les enfants qui y grimpaient. Serge Fisette, « Des symposiums. Un aperçu », *Espace Sculpture*, vol. 5, n° 3 (1989), p. 12.

18. OIDEQ, op. cit., p. 5.

19. Ibid., p. 6.

20. Cette conception correspond à ce que Marcel Hénaff décrit comme « ville-réseau », une vision de l'urbanité qui met l'accent sur la multiplicité des sites d'activité des villes contemporaines, et leur dimension médiale qui s'exprime dans la circulation des personnes, des biens et de l'information. Voir Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008.

scène internationale avec l'ouverture d'Expo 67. Des œuvres des artistes contemporains québécois et internationaux les plus prisés sont alors mises en valeur, vues quotidiennement par des milliers de personnes. Puisque le site de l'exposition avait été conçu comme un espace temporaire, plusieurs des œuvres sont relocalisées dans les années qui suivent. Mais quelques-unes demeurent dans leur localisation d'origine ou tout près, intégrées à la collection d'art public de la Ville de Montréal : *Man, Three Disks* (1967) d'Alexander Calder, *Phares du Cosmos* (1967) d'Yves Trudeau et *Orbite optique #2* (1967) de Gerald Gladstone, par exemple.

C'est dans cette mouvance moderniste que, malgré une trêve d'une vingtaine d'années dans l'érection d'œuvres nouvelles, est fondé le Bureau d'art public de la Ville de Montréal (BAP) en 1989. Si le Bureau se charge de la préservation des monuments et sculptures qu'il a hérités du passé, son plan d'action est bien clair quant à son mandat réel, qui est d'« encourager et de faciliter la participation des artistes à la vie culturelle¹⁸ » de Montréal. Le plan établit quatre objectifs principaux (dont aucun ne mentionne la commémoration). Il s'agit d'accorder aux artistes et à leurs œuvres toute l'attention et tout le respect qui convient ; d'assurer la présence d'œuvres d'art public contemporaines à Montréal ; de prendre en charge et d'entretenir l'ensemble des œuvres dont la Ville se portera acquéreur ; de faire la promotion de sa collection d'art public et d'en faciliter l'accès aux citoyens et aux citoyennes de Montréal, ainsi qu'aux nombreux visiteurs¹⁹.

Avec le travail concerté des membres du Bureau, le nombre d'œuvres se multiplie rapidement sur le territoire de Montréal, migrant hors du centre où elles s'étaient traditionnellement concentrées, témoignant ainsi d'une conception nouvelle de la ville qui met dorénavant en valeur la vie dans les quartiers²⁰. Les œuvres les plus intéressantes produites dans les années qui suivent ont tendance à mettre en abîme la ville, qui devient alors à la fois sujet et matériau de l'œuvre (et non plus un simple décor ou lieu d'accueil). Elles intègrent et jouent avec les objets, les images et les pratiques du quotidien montréalais. Pensons, par exemple, à *Révolutions* (2003) de Michel de Broin, un escalier sans fin et tout en courbes qui forme un nœud de trèfle. L'œuvre jette un regard humoristique sur les escaliers extérieurs typiques



des maisons du « Faubourg à m'lasse » où elle est située. *Les leçons singulières (volet 2)* (1991) de Michel Goulet adopte une autre approche. Il s'agit d'une série de six chaises en acier inoxydable et d'une grande table de bronze et de laiton installées sur le belvédère Léo-Ayotte du parc La Fontaine. Sous chacune des chaises orientées vers le parc, on trouve un objet familier coulé en bronze : un livre, une balle, une paire de souliers, un sac en papier, des jumelles, un journal *Le Devoir*. Ces objets qui évoquent le quotidien constituent une invitation à la rêverie associative. En prime, les passants peuvent s'asseoir sur les chaises afin de se reposer en profitant des six vues légèrement différentes qu'elles offrent sur le parc. L'œuvre brise ainsi la distance qui peut s'établir entre l'art public et son spectateur. Enfin, *La montagne des jours* (1991)²¹ de Gilbert Boyer, une œuvre multi-site installée dans le parc du Mont-Royal, est composée de cinq plaques de granit circulaires sur lesquelles sont gravés des fragments de phrases, des pensées anecdotiques qui font écho, de façon poétique, à une distante tradition commémorative. Vu leur positionnement au ras du sol, c'est le plus souvent par accident qu'elles sont rencontrées au hasard des promenades.

21. L'œuvre a été créée dans le cadre des Cent jours d'art contemporain du CIAC, puis acquise par la Ville de Montréal.

22. James Young, « Écrire le monument. Site, mémoire, critique », *Annales. Économies. Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n° 3 (1993), p. 729-743.

Cette dernière œuvre, qui joue habilement avec le vocabulaire formel de la mémoire publique (les plaques commémoratives), jette paradoxalement un éclairage sur la désuétude ou plutôt la nature contentieuse du genre monumental dans les pratiques contemporaines en art public. D'ailleurs, un rapide coup d'œil dardé à l'inventaire d'art public de Montréal démontre clairement que les monuments, dans leur forme traditionnelle, sont devenus une minorité parmi les œuvres de cette collection.

S'ils sont critiqués selon plusieurs registres, on reproche en particulier aux monuments leur posture austère et autoritaire, l'univocité du discours qu'ils proposent, la distance physique qu'ils maintiennent avec leurs publics, et leur apparent désintérêt des débats esthétiques qui leur sont contemporains²². À l'inverse, les sculptures publiques qui peuplent aujourd'hui Montréal ont tendance à se faire accessibles, parfois discrètes ou encore utilisables, topiques, humoristiques et ouvertes à l'interprétation poétique.

QUAND ON A BESOIN DE MONUMENTS

Ne concluons pas trop hâtivement sur la mort du monument. La devise *Je me souviens* pare toujours les plaques d'immatriculation des voitures québécoises, et la Ville de Montréal, comme nous l'explique Analays Alvarez Hernandez dans un texte du présent ouvrage, reçoit régulièrement des demandes de communautés et de groupes de citoyens cherchant à établir dans l'espace public des œuvres à fonction commémorative et laudative. En accord avec le mandat du Bureau d'art public, plusieurs avenues ont été explorées afin de concilier les requis de l'art monumental avec les enjeux artistiques contemporains. Ainsi, certains « nouveaux monuments » s'éloignent à un point tel des conventions qu'ils adoptent un vocabulaire abstrait, voire post-minimaliste. Pensons notamment à l'*Obélisque en hommage à Charles de Gaulle* (1992) d'Olivier Debré, une pointe aiguë et gigantesque (monumentale, même) en granit, traversée d'une faille bleu cobalt qui la parcourt

de bas en haut, accentuant ainsi sa verticalité, métaphore de l'importance de l'homme qu'elle célèbre. Une stratégie alternative consiste en la réduction du monument à l'échelle humaine et à l'omission du socle, rendant l'œuvre ainsi plus accessible au public et l'intégrant au paysage urbain de façon plus harmonieuse. Comme le propose Chantal dans l'épisode de *Pure laine* qui sert de fil rouge à ce texte, « Justement ! Pourquoi faudrait que ça soit toujours grandiloquent, imposant ou stalinien²³ ! »

D'un point de vue théorique, les diverses solutions adoptées par le Bureau sont ancrées dans les débats qui ont eu lieu, à la fin du 20^e siècle, autour de la porosité et de la malléabilité de la mémoire collective²⁴ et de la notion de « lieux de mémoire » développée par Pierre Nora²⁵. Pour Nora, les multiples formes médiales de la mémoire (qu'il s'agisse de monuments, d'édifices, de plaques commémoratives, de films, de livres ou même de rituels immatériels) jouent aujourd'hui un rôle de succédané. « Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, écrit-il, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles²⁶. » Ce n'est que lors de cérémonies ou d'événements précis que la mémoire s'active autour des « lieux » dans lesquels sont inscrits les codes mémoriels. Elle s'éteint ensuite, dans l'attente d'une autre occasion propice à la commémoration.

Dans cette optique d'une mémoire qui nécessite la participation active et délibérée du spectateur pour se raviver, le BAP privilégie les pratiques qui misent tout autant sur la valeur esthétique de l'œuvre que sur son rôle commémoratif, et qui favorisent un engagement émotionnel, intellectuel et parfois même physique de la part du spectateur. Ainsi, l'intérêt des œuvres persiste au-delà du « moment de mémoire ». De plus, s'efforçant de se soustraire aux principales critiques posées au monument (austérité, posture autoritaire et univocité du discours), celles-ci usent souvent d'une forme d'humour²⁷, à la fois poétique et rassurant, qui permet de visiter la perte ou la tragédie, ou encore de rendre un hommage sans se limiter à la stricte reconnaissance de personnages ou d'événements historiques déterminants. Il est impossible de broser, en quelques lignes seulement, un portrait exhaustif des stratégies développées par les artistes qui ont contribué à enrichir le patrimoine urbain de Montréal par des œuvres commémoratives au cours des dernières années. Les brèves descriptions qui suivent

23. Martin Forget, op. cit., p. 14.

24. Pour Halbwachs, la mémoire collective se distingue à la fois de la mémoire individuelle et de la mémoire dite « historique » par sa malléabilité et son adaptabilité aux nécessités mémorielles actuelles d'une communauté qui la crée et la transmet. Voir Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967.

25. Pierre Nora, « La fin de l'histoire-mémoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. xvii-xlii.

26. Ibid., p. xxvi.

27. L'humour est ici compris dans le sens où l'entendent les philosophes. « L'humour nous rappelle à la modestie et aux limites de la condition humaine, limites qui requièrent une reconnaissance comique plus qu'une affirmation tragico-héroïque, une inauthenticité prêtant à rire plus qu'une authenticité prométhéenne. » Simon Critchley, *De l'humour*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 102.



devraient cependant nous permettre de bien saisir comment le monument s'est renouvelé en adoptant le répertoire formel et rhétorique beaucoup plus large de l'art public actuel ; et comment il mise sur la participation mémorielle et imaginative du spectateur dans la construction et l'activation de la mémoire collective.

Nef pour quatorze reines (1999) de Rose-Marie Goulet est dédiée aux quatorze victimes du meurtre multiple perpétré à l'École Polytechnique de Montréal le 6 décembre 1989. Quatorze arcs tronqués en granit sont disposés à intervalles irréguliers, de part et d'autre d'une allée piétonnière. Chaque arc porte le nom d'une défunte, sa lisibilité brouillée par le découpage en négatif des formes. La première lettre de chaque prénom constitue une « stèle » basse en acier inoxydable sur laquelle le visiteur peut s'asseoir et se recueillir.

L'Arc (2009) de Michel de Broin, œuvre installée dans le parc Jean-Drapeau, est consacrée à la mémoire de Salvador Allende, président de la République du Chili de 1970 à 1973. Il s'agit d'une commande du Bureau d'art public à laquelle a activement collaboré la communauté chilienne de Montréal. Plutôt que de représenter Allende, l'homme, l'artiste a choisi la métaphore puissante d'un arbre courbé en forme d'arc. L'arbre qui plie mais ne rompt pas réfère à l'expérience diasporique de la communauté chilienne, dont les racines

continuent de sillonner le sol de sa terre d'origine, alors qu'elle s'implante tout aussi vigoureusement dans une autre.

L'installation *Des lauriers pour mémoire* – Jean Duceppe 1923-1990 (2009) de Louise Viger transforme le parc du quartier Rosemont, où elle est située, en un immense théâtre. Deux murets ajourés, faits de lattes de métal, encadrent la scène et font écho à la végétation. Le premier pan tisse les contours d'un arbre. L'autre sert de treillis auquel s'accrochent des feuilles de laurier en arabesque. Ici aussi, comme dans l'hommage à Allende, il faut faire preuve d'imagination pour comprendre l'œuvre comme un monument. Il faut jouer le jeu des associations et plonger dans l'univers artistique de l'homme de théâtre.

Finalement, *Continuum* (2009) de Roland Poulin, installée dans le parc de la Promenade-Bellerive, rend hommage à la vie et à l'œuvre de Pierre Perrault, un des cinéastes les plus importants du Québec. Il s'agit ici d'une abstraction qui joue avec les perceptions du spectateur. La sculpture de taille monumentale est composée d'une série de pans horizontaux et verticaux organisés autour d'un vide qui s'ouvre sur le fleuve Saint-Laurent, omniprésent dans l'œuvre de Perrault. C'est par la marche que le visiteur active l'œuvre, qui cadre et recadre son environnement. Par ce moyen ludique qui s'appuie sur l'expérience phénoménologique, l'œuvre arrive à parler de la pratique cinématographique de Perrault comme de la fonction du regard et de l'art de façon plus générale.

Dans l'épisode de *Pure laine*, après à sa destruction, la modeste sculpture dédiée à René Lévesque est remplacée par une autre. Le nouveau monument est immense... un immense bloc de béton armé couronné d'une poignée en tige de fer filetée, rouillée.

DOMINIQUE

— C'est de l'art, ça ?

CHANTAL

— Ben oui : le sculpteur a reçu une subvention !

DOMINIQUE

— Mais c'est quoi le rapport avec René Lévesque ?

CHANTAL

— Dominique, c'est de l'art abstrait !...

DOMINIQUE

— Ah bon. Ici, vous rendez des hommages abstraits²⁸ ?

Roland Poulin, *Continuum 2009*
(à la mémoire de Pierre Perrault),
2009, Collection Ville de
Montréal.

PHOTO : MICHEL DUBREUIL

28. Martin Forget, op. cit., p. 16-17.

ÉPILOGUE : LE RETOUR (HUMORISTIQUE) DU REFOULÉ MONUMENTAL

29. Il s'agit d'un parc octogonal construit en 1900 sur un modèle renvoyant à l'organisation de l'espace de la Renaissance. La forme classique du parc contraste aujourd'hui avec les habitations populaires de ce quartier à population mixte.

30. Sur le site de l'école Joseph-François-Perrault, <http://joseph-francois-perrault.csdm.ca/> [consulté le 30 juillet 2013].

31. L'image fait ses débuts dans la culture populaire à Montréal en 1900, quand la maison de disques Berliner Gramophone fait l'acquisition du tableau et l'utilise comme logo. Montréal était alors un des dix centres les plus importants de la production et de la distribution de disques.

32. Jean-Philippe Uzel, brochure informative sur *Le Mélomane*, Montréal, Ville de Montréal, 2011, n. p.

Si, dans le monde des œuvres à fonction commémorative, la forme monumentale semble expirer son dernier souffle, la figuration à grande échelle, les matériaux nobles et les socles – en fait, les attributs conventionnels du monument – font un retour inattendu dans le champ de la sculpture publique. Ils reviennent comme des images longtemps réprimées, devenues latentes, et qui cherchent aujourd'hui, de manière hésitante, à devenir manifestes. Il ne s'agit cependant pas d'un retour irréfléchi ou inaffecté par l'histoire. Le retour du refoulé monumental s'avère une stratégie artistique qui permet paradoxalement de déjouer la littéralité de la ville médiale, célébrant plutôt l'indécidabilité et la malléabilité de l'histoire et des formes qui la servent traditionnellement.

Le meilleur exemple de cette tendance est sans doute *Le Mélomane* du duo Cooke-Sasseville, une œuvre installée en 2011 dans le parc François-Perreault²⁹ du quartier Saint-Michel, en proximité de l'école secondaire publique Joseph-François-Perreault qui offre une formation générale à vocation musicale à « près de 1600 élèves provenant de différents milieux et de différentes cultures³⁰ ». *Le Mélomane* consiste en une énorme sculpture de bronze perchée sur un piédestal. Plutôt que de figurer un personnage ou un événement historique clef, elle représente une scène incongrue et improbable. L'œuvre se réfère de façon assez libre à *La voix de son maître* (1899), un tableau de l'artiste britannique Francis James Barraud, qui met en scène un chien écoutant les sons produits par un gramophone³¹. Au lieu d'un chien, c'est une autruche géante que *Le Mélomane* représente, la tête plongée dans la corne d'un gramophone. Contrairement à l'idée populaire qu'une autruche se cache la tête dans le sable pour échapper à un danger, cet oiseau s'enfonce dans un monde de musique et d'art. « *Le Mélomane* est aussi un hommage sincère aux élèves de l'école secondaire publique Joseph-François-Perreault qui, dès leur plus jeune âge, se consacrent corps et âme à la musique au point de ne faire qu'un avec leur instrument [...]»³². Le socle de l'œuvre est aussi important que la sculpture. Produit dans le



33. Linda Hutcheon, *Double-Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW Press, 1992.

34. Jean-Philippe Uzel, « L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique », *RACAR Revue d'art canadien / Canadian Art Review*, vol. 13, n° 1 (2012), p. 94.

35. Données du recensement de Statistique Canada de 2006 accessibles sur le site de l'arrondissement : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8638,96069675&_dad=portal&_schema=PORTAL [consulté le 30 juillet 2013].

béton moulé et percé d'une manivelle de bronze, il renvoie à la fois à la caisse du gramophone et aux piédestaux sur lesquels les monuments sont habituellement juchés, et qui leur confèrent en partie leur autorité.

Au premier coup d'œil, *Le Mélomane* semble être un simple commentaire ironique et satirique sur le monument. La façon dont il exploite les formes, les conventions et les matériaux rappelle les pratiques déconstructives que Linda Hutcheon³³ a qualifiées de virage ironique dans l'art postmoderne, un art critique, subversif, utilisant la rhétorique de l'ironie pour insinuer le contraire de ce qu'il représente. Mais si l'ironie sert bien la satire, elle peut tout autant servir l'humour. Plusieurs théoriciens du rire, dont Sigmund Freud, Stephen Leacock, Anatole Lounatcharski et, plus récemment, Simon Critchley et Michael Billig, ont bien pris soin de différencier la rhétorique de la satire et celle l'humour, et leurs fonctions sociales potentielles. De façon générale, alors que la satire est critique, destructrice ou punitive, l'humour constitue une forme beaucoup plus généreuse qui tente d'atténuer les tensions ou les traumatismes causés par les incongruités qui peuplent le quotidien, l'adversité ou l'incompréhension. C'est ce que Jean-Philippe Uzel a récemment décrit comme « la fluidification des contradictions³⁴ ».

Et de quelles « contradictions » s'agit-il ? On trouve dans le quartier Saint-Michel une communauté particulièrement diversifiée tant aux points de vue ethnique, culturel qu'économique³⁵ qui nourrissent des conceptions variées et parfois même incompatibles de la citoyenneté et de l'identité. La stratégie humoristique, qui s'appuie sur l'incongruité et le refus de la cohérence entre les matériaux, la forme et l'intention, a le mérite de ne pas prétendre résoudre ces tensions en les tramant dans un discours autoritaire (la fameuse univocité du monument). Elle met plutôt en évidence la nature du quartier excentré et mixte, qui ne s'est jamais – n'a jamais pu – se réclamer du genre monumental.

Grâce à l'utilisation de l'humour, du métal brillant et du béton, *Le Mélomane* marque paradoxalement la mort du monument traditionnel à Montréal qui, comme nous l'avons constaté, s'est déjà réinventé sous d'autres formes, dont les « hommages abstraits » caricaturés dans *Pure laine*, qui correspondent mieux aux idées que nous nous faisons

aujourd'hui de la construction dynamique de la mémoire en milieu urbain. Il permet ainsi de réexaminer les paradigmes et les catégories que l'art public (incluant le monument) a mobilisés depuis son apparition dans notre ville, concentrant dans sa forme des décennies de processus sociaux et culturels complexes, résumant les aléas de l'art public montréalais.

LA COMMANDE PUBLIQUE ETHNOCULTURELLE :

ANALAYS ALVAREZ HERNANDEZ

***LA RÉPARATION*
DE
FRANCINE LARIVÉE**

La Réparation, œuvre produite par l'artiste québécoise Francine Larivée en 1998, est un monument dont la forme, les visées et la genèse s'écartent de la tradition. L'œuvre emprunte l'apparence d'une maison-temple en marbre blanc, scindée en deux morceaux égaux. À l'intérieur de l'embrasure, les noms des peuples victimes des génocides du 20^e siècle sont gravés sur deux panneaux de granit rouge enchâssés dans le marbre. La maison « blessée » repose sur cinq dormants symbolisant les continents.

La réalisation de ce monument, dans les années 1990, marque les débuts d'un nouveau type de commande publique à Montréal : la commande « ethnoculturelle ». Les œuvres qui en découlent sont assujetties aux politiques et pratiques du Bureau d'art public (BAP) de la Ville de Montréal. Cependant, un élément inédit caractérise la nouvelle procédure : tandis que l'équipe du BAP dirige tous les aspects de la réalisation des œuvres, des communautés ethnoculturelles participent à la conception et au financement des projets.

UNE CONTROVERSE INTERCULTURELLE

Si le monument *La Réparation* promeut la paix mondiale et commémore les victimes des génocides du 20^e siècle, il est cependant le fruit d'une proposition dont les objectifs étaient au départ beaucoup plus restreints. Présenté par le Comité national arménien (CNA) à la Ville de Montréal en 1994, le projet visait en effet l'érection d'une œuvre d'art public à la mémoire exclusive des victimes du génocide arménien (1915-1916)¹.

Le 22 avril 1995, le maire de Montréal Pierre Bourque soulève une première pelletée de terre au parc Marcelin-Wilson, dans le quartier Ahuntsic-Cartierville. Ce geste lance les travaux d'aménagement à l'endroit choisi pour accueillir le monument proposé par la communauté arménienne. Trois ans plus tard, le BAP invite les artistes finalistes² à concevoir une œuvre qui devra évoquer l'idée de la tolérance, de la réconciliation et de l'harmonie entre les Montréalais

1. En 1915 et 1916, 1,5 million d'Arméniens ont été exterminés par le gouvernement ottoman. Aujourd'hui, l'État turc, héritier de l'Empire ottoman, nie la responsabilité de ses ancêtres dans ces massacres.

2. Liliana Berezowsky, Marie-France Brière, André Fournelle, Rose-Marie Goulet et Francine Larivée.

3. Les conditions du concours de la commande sont rédigées par le BAP. Voir Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, dossier de l'œuvre *La Réparation, Documents et conditions du concours pour le monument à la mémoire des victimes des génocides*, 10 février 1998, 17 p., N/Réf : 940388.

4. Bruno Latour, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1995 [1987].

5. Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, dossier de l'œuvre *La Réparation, Lettre de Stepan Tchakmakjian, président du Comité national arménien*, à Jean Doré, maire de Montréal, 10 août 1994, 1 p., N/Réf : 940388.

6. Ibid.

7. En 2004, une motion reconnaissant officiellement le génocide arménien de 1915 sera adoptée par le gouvernement fédéral du Canada.

8. Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, dossier de l'œuvre *La Réparation, Lettre de Colette Robitaille, conseillère en affaires internationales*, à Francyne Lord, commissaire à l'art public de la Ville de Montréal, 14 novembre 1995, 3 p., N/Réf : 940388.

d'origines diverses³. Cette nouvelle consigne laisse deviner que le projet a été sensiblement remanié.

La commande publique aboutissant à l'édification de *La Réparation* présente tous les symptômes d'une « traduction d'intérêts », pour reprendre l'expression du sociologue français Bruno Latour⁴, qui insiste sur la dimension collective et sociale de l'activité scientifique. Comme le parcours des projets de recherche scientifique, celui des commandes artistiques est balisé d'opérations et d'interactions par lesquelles certains des acteurs, afin de parvenir à leur but, doivent promouvoir leurs intérêts respectifs tout en acceptant de faire des compromis.

Dans le cas qui nous intéresse, les premiers à dévoiler et à exprimer leurs visées sont les représentants du CNA. Le 10 août 1994, Stepan Tchakmakjian soumet à Jean Doré, alors maire sortant de Montréal, un projet d'œuvre d'art public commémoratif ainsi qu'une lettre comportant une dédicace : « À l'occasion du 80^e anniversaire du génocide de 1915 perpétré par le gouvernement turc dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions ce monument à tous les martyrs de crimes contre l'humanité⁵. » Dans sa lettre, le président du CNA souligne, entre autres, l'objectif humanitaire de sa proposition, l'excellente occasion à saisir d'inaugurer l'œuvre l'année du 80^e anniversaire du génocide arménien, ainsi que l'intention de la communauté arménienne de Montréal de contribuer financièrement à sa réalisation⁶. Les intérêts de la Ville et du CNA semblent alors s'accorder, jusqu'à ce que des interventions du gouvernement fédéral et de la communauté turque dans le dossier placent l'administration municipale dans une position d'arbitre, voire de médiateur.

D'abord, dans une missive datée du 14 novembre 1995, la conseillère en affaires internationales de la Ville, Colette Robitaille, évoque la non-reconnaissance du génocide arménien par le gouvernement fédéral canadien⁷, ainsi que les possibles répercussions économiques de la construction d'un tel monument commémoratif à Montréal⁸. Ensuite, lors d'un entretien avec le maire Bourque en décembre 1995, des membres du corps diplomatique de la Turquie au Canada affirment que le gouvernement turc pourrait réagir de manière ferme, « avec des conséquences malheureuses pour des entreprises canadiennes [...] travaillant [en Turquie]. Les entreprises telles que

Bombardier et SNC-Lavalin risquent de subir les contre-coups d'un tel projet⁹. » En février 1996, le maire suspend le projet de monument « arménien » tel que formulé par le CNA en 1994.

Il est incontestable que l'intervention turque a détourné le cours de la commande ethnoculturelle qui a mené à l'inauguration de *La Réparation* en 1998. En effet, du jour au lendemain, l'administration municipale montréalaise se heurte à l'impossibilité d'appuyer le projet initial des citoyens d'origine arménienne, car elle est obligée de respecter le principe de neutralité inhérent au fonctionnement du gouvernement. C'est la dédicace proposée par le CNA en 1994 qui pose problème : elle accuse de manière explicite le gouvernement turc de l'Empire ottoman d'avoir perpétré le génocide arménien. Afin de mener à terme la commande, la Ville s'efforce alors de convaincre les représentants de la communauté arménienne de reformuler la dédicace¹⁰ et de réorienter les visées commémoratives de leur projet, afin qu'il puisse servir des intérêts plus larges.

UN CONSENSUS EN DEMI-TEINTE

Les porte-parole de la communauté arménienne accepteront-ils la reformulation « politiquement correcte » proposée par la Ville ? Les modifications suggérées risquent de compromettre les objectifs initiaux du CNA, en particulier la légitimation du récit du génocide arménien en tant que fait historique établi¹¹. Dans l'espoir de voir son projet enfin matérialisé, le CNA se résout à entériner les modifications et à maintenir sa part de financement¹².

Après quatre années de négociations, trois versions de la dédicace et un débat amplement médiatisé, la Ville réussit à éclipser les visées initiales de la commande du monument. En fin de compte, l'attribution du génocide arménien est retirée de la dédicace et, lorsque les artistes sont appelés à soumettre leurs projets, la Ville leur enjoint d'évoquer l'idée plus générale de la tolérance et de la réconciliation.

9. Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, dossier de l'œuvre : *La Réparation, Rapport de synthèse : entretien de Pierre Bourque, maire de la Ville de Montréal, avec Omer Ersun, ambassadeur de la République de Turquie et Alit T. Argun, consul général honoraire*, 15 décembre 1995, p. 1, N/Réf : 940 388.

10. Dans sa forme actuelle, la dédicace sur le panneau d'interprétation à proximité du monument se lit ainsi : « À l'occasion du 83^e anniversaire du génocide arménien de 1915 dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions cette œuvre à tous les martyrs des génocides et convions tous les citoyens à s'engager en faveur de la tolérance et de l'harmonie sociale. Cette reconnaissance s'inscrit dans l'esprit de la Déclaration universelle des droits de l'homme. »

11. Le génocide arménien n'est toujours pas reconnu par plusieurs pays, en plus de la Turquie. Il s'agit donc d'un chapitre de l'histoire qui ne fait pas l'unanimité, voire qui est contesté.

12. La communauté arménienne a contribué pour 130 000 dollars canadiens au financement du monument *La Réparation*.

Francine Larivée,
***La Réparation*, 2008.**

PHOTOS PAGES SUIVANTES : ANALAYS
ALVAREZ HERNANDEZ, PERMISSION DE
L'ARTISTE





13. Alexandra S. Arbour, « Réparer le passé », *Montréal Campus*, 26 mars 2008, p. 15.

14. Les œuvres d'art public ethnoculturelles commémorent les valeurs, les personnages et/ou les événements historiques de communautés ethnoculturelles ou de pays étrangers.

15. Aïda Boudjikianian, « Les insertions résidentielle et économique des Arméniens de Montréal : comportements d'une communauté culturelle ou d'une communauté diasporique ? », *Espace, populations, sociétés*, n° 1, 2006, 28^e par., <http://eps.revues.org/index1249.html> [consulté le 18 février 2010].

Malgré cet exercice de « traduction d'intérêts », la communauté arménienne de Montréal a atteint son objectif : elle s'est aujourd'hui approprié le monument *La Réparation* en l'investissant du rôle commémoratif voulu. Ainsi, depuis plus de quinze ans, les citoyens d'origine arménienne le recouvrent de couronnes de fleurs tous les 24 avril pour commémorer 1,5 million des leurs, morts de 1915 à 1916 ; la communauté turque, quant à elle, rejette à demeure le sens implicite de ce monument¹³.

DE L'APPROPRIATION DE L'ESPACE

La figure du monument se présente, aux yeux des citoyens issus de l'immigration, comme un moyen efficace d'intégrer leur histoire et leurs personnages marquants dans le récit collectif de leur terre d'adoption. Les œuvres ethnoculturelles¹⁴, en particulier, dévoilent une volonté d'appropriation de l'espace public par les communautés. *La Réparation* s'inscrit donc dans le paysage de Montréal comme un marqueur de l'empreinte arménienne au cœur de l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville. Aïda Boudjikianian commente ainsi l'appropriation des espaces des arrondissements de Saint-Laurent et d'Ahuntsic-Cartierville par une forte concentration de membres de la communauté arménienne : « En arpentant ces rues et ces quartiers à pied, nul n'y découvrira un véritable paysage ethnique, à la manière des Chinatowns [sic] par exemple, mais quelques signes urbains non trompeurs ponctuant le paysage apparaissent, comme des coupoles d'église à l'architecture typique aux rues Dudemaine et Barré ou le monument dédié aux génocides du boulevard H. Bourassa¹⁵. »

La Réparation, en effet, s'ajoute aux églises, aux écoles, aux centres communautaires, aux centres culturels et aux sièges d'associations qui affirment l'identité de ces quartiers contigus en en faisant le noyau de la communauté arménienne à Montréal.

LES ALÉAS D'UN CONTEXTE CHANGEANT

Les communautés ethnoculturelles et leurs pays d'origine ont historiquement inscrit ici et là des traces de leur identité en sol montréalais. Ces œuvres ethnoculturelles relèvent de souscriptions, de dons, de financement privé et, à partir de la fin des années 1990, de la commande publique. Depuis, la Ville de Montréal remarque une hausse des propositions et des sollicitations de ce genre. La diversité croissante de la population immigrante de la métropole québécoise complique à l'évidence la gestion de l'art public commémoratif.

Les modifications opérées sur le projet de monument du CNA témoignent d'une traduction d'intérêts qui semble dorénavant s'immiscer dans la pratique du BAP. Les commandes de *L'Arc*¹⁶ (2009) et de *Daleth*¹⁷ (2010) par la Ville de Montréal, avec la participation de la communauté chilienne et de la communauté libanaise, ont aussi comporté leur part de négociations et d'ajustements. Les facteurs qui complexifient la production des œuvres sont multiples : les intérêts des acteurs prenant part aux projets, le climat politique local autant que national et international, ainsi que la formation de nouvelles communautés ethnoculturelles et l'élargissement des plus anciennes. À la lumière de ce constat, la commande publique ethnoculturelle semble vouée à devoir adapter continuellement ses formes et ses visées.

16. Œuvre de l'artiste québécois Michel de Broin, *L'Arc* commémore les valeurs ayant guidé la vie du président chilien Salvador Allende.

17. *Daleth* est une œuvre de l'artiste québécois Gilles Mihalcean, qui célèbre l'arrivée de la première vague d'immigrants libanais à Montréal.

SEDIMENTA- TIONS

LOUIS JACOB ET SIMON LAFONTAINE

DU PAYSAGE URBAIN

Il est maintenant convenu d'aborder les dynamiques spatiales de la ville en intégrant tous les aspects du « paysage » urbain, entendu comme une expérience complexe et polysémique comportant non seulement l'espace architectural ou l'environnement construit, avec ses dimensions politiques et sociales plus ou moins manifestes, mais aussi une large part de constructions imaginaires, relationnelles et affectives. David Harvey, dans le sillage d'Henri Lefebvre, a offert il y a quelques années un tableau détaillé de ces dimensions de l'espace urbain¹, et des travaux de diverses disciplines insistent désormais sur la multiplicité et la complexité des usages de la ville².

Nous allons cependant déplacer un peu la question. Nous nous attarderons à un type particulier d'intervention artistique à Montréal, à savoir les œuvres proposées par le collectif Péristyle Nomade à l'été 2013, dans le but de formuler quelques principes d'analyse du paysage urbain reliés à la problématique de la médialité³ et, plus spécifiquement, à la notion clé de sédimentation. La familiarité du paysage urbain va apparaître comme le résultat de connexions prévisibles et imprévisibles, une expérience en continuelle composition.

Les principes proposés ici se situent dans une perspective très générale de sociophénoménologie du monde quotidien s'inspirant bien entendu d'Edmund Husserl et d'Alfred Schütz, mais aussi de Ludwig Wittgenstein. Cette double perspective analytique et phénoménologique offre l'avantage de laisser ouverte la question du sens et permet de saisir la pratique significative dans toute sa complexité. Y a-t-il quelque chose de spécifique dans l'expérience du paysage montréalais ? N'est-ce pas plutôt une expérience universelle qui renvoie à des catégories, à des critères ou à des règles fondamentales uniformes ? Comment se construit cette expérience, et est-il possible de la modifier ? Notre stratégie consistera à éviter les réductions indues ou les idéalizations de la subjectivité. La subjectivité n'est pas que l'intériorisation de normes, elle est davantage que ses seuls actes communicationnels ; la conscience réflexive ou le travail infini d'interprétation ne coïncident jamais parfaitement avec la subjectivité. Bref, dans la perspective que nous proposons ici, les pratiques sont indissociables du flux de l'expérience vécue et des sédimentations du paysage urbain.

1. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers, 1990, p. 220-221 ; Id., « Space as a key word », *Spaces of Neoliberalization: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 105.

2. François Ascher et Mireille Appel-Muller (dir.), *La rue est à nous... tous !*, Paris, Au diable vauvert, 2007 ; Giovanna Borasi et Mirko Zardini (dir.), *Actions. Comment s'appropriier la ville*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 2008 ; Mirko Zardini (dir.), *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme*, Montréal et Baden, Centre canadien d'architecture / Lars Müller Publishers, 2005.

3. Nous avançons quelques éléments de définition dans la prochaine section. On peut également lire les grandes lignes de cette problématique dans Alexandra Boutros et Will Straw, « Introduction », *Circulation and the City: Essays on Urban Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 3-20.

MAXIMUM
50
RADAR



50



MÉDIALITÉ ET SÉDIMENTATION

*Trafic d'intrusion I, cellule
Mémoire-Fleuve avec Alexis
Bellavance, Steve Giasson et
Nicolas Rivard, Montréal, 2013.*

PHOTO : LEPETITRUSSE, PERMISSION
DE PÉRISTYLE NOMADE

La « médialité » au sens large renvoie aux modes d'objectivation, de transmission et de circulation de l'expression culturelle sous toutes ses formes. Elle peut donc désigner tout autant des objets et des machines que des formations discursives ou des formes de socialité. Cette définition est de nature d'abord polémique, puisqu'il s'agit de se distancier d'une approche unilatéralement technologique (les outils ou dispositifs, les infrastructures, les réseaux, les canaux de circulation, etc.) ou relationnelle (les intérêts, les rapports de pouvoir, les interactions, les publics, les communautés de goûts, les habitudes de consommation, la réception, etc.), dans l'étude des médias et des cultures urbaines. Ce faisant, et sans négliger pour autant les aspects technologiques et relationnels, nous souhaitons poser l'analyse de la culture à partir de ce qui en constitue pour nous le centre, à savoir l'inscription dynamique des médias dans les textures signifiantes et les matérialités de la vie sociale.

Toujours sur le plan conceptuel, il nous est notamment apparu qu'une tension ou une polarité particulièrement féconde s'installe entre la matérialité et la dématérialisation de la culture en milieu urbain. Celle-ci s'exprime assez clairement dans quelques phénomènes de l'espace public, par exemple le croisement entre des techniques humaines de base (comme les compétences cognitives et relationnelles, la communication orale, l'expérience esthétique) et les technologies sophistiquées faisant appel à l'univers multimédia (imagerie numérique, télétransmission, interactivité, etc.) ou des disciplines plus ou moins anciennes (architecture, sculpture, photographie, aménagement paysager, design, etc.). Du côté de l'art public comme de celui de l'architecture ou des dispositifs urbains, de diverses manières et selon des programmes distincts, se croisent les capacités humaines les plus ordinaires et les plus humbles avec les technologies de pointe. Nous aurons l'occasion de l'illustrer plus concrètement avec Péristyle Nomade, mais d'abord à partir d'une performance de l'artiste Francisco López, réalisée en 2006, qui révèle la

4. Voir à ce sujet Nigel Thrift, « *Driving in the City* », dans Mike Featherstone, Nigel Thrift et John Urry (dir.), *Automobilities*, Londres, Sage, 2004, p. 41-59.

5. Wilhelm Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, trad. de l'allemand par Sylvie Mesure, Paris, Cerf, 1988 [1910], p. 105.

complexité du « paysage sonore » montréalais. Avant de présenter ces exemples, nous devons cependant réfléchir sur la « sédimentation ».

Le concept de sédimentation est un autre des éléments clés permettant une analyse de la culture urbaine, plus précisément des qualités à la fois médiales et spatiales de la culture. La sédimentation désigne le processus par lequel des expériences ou des communications sont objectivées et accumulées sous diverses formes de signes, d'images, d'états de conscience, d'objets, de dispositions et de comportements dans l'espace urbain. L'avantage du concept de sédimentation est qu'il permet de considérer tout ce qui appartient à la culture sans pour autant relever des actes de pensée avec leurs objets intentionnels, du vouloir-dire, de l'intentionnalité, de la décision et de la conscience réflexive ; la culture est donc abordée en tant que matérialité et historicité. Voici un exemple patent d'application du concept de sédimentation : au 20^e siècle, l'automobile a progressivement incorporé non seulement l'intelligence technique, mais aussi les passions et les rêves humains, produisant de nouveaux horizons de sens et de nouvelles orientations corporelles du sujet. Pour beaucoup de jeunes adultes américains des années 1950 et 1960, elle fut tout bonnement le lieu de la révolution sexuelle et du conflit des générations⁴.

Le concept de sédimentation nous semble à l'origine à la fois de la tradition herméneutique moderne et de la phénoménologie, le moment inaugural se trouvant certainement dans l'œuvre de Wilhelm Dilthey. En effet, avec Dilthey, on s'intéresse moins aux textes sacrés et aux chefs-d'œuvre du passé qu'aux multiples formes d'expression de la vie, historiquement interconnectées, qui constituent l'expérience vécue et l'horizon d'une époque. La vie s'extériorise dans des formes relativement stables qui tendent à se sédimenter et qui, en devenant des acquis structurels propres à une société, à une culture, font en sorte que nous pouvons comprendre « ce monde de l'esprit, monde historique aussi bien que social⁵ ». Dilthey reprend l'idée hégélienne d'esprit objectif, mais en un sens qui lui est propre, puisque la totalité elle-même échappe par définition à la connaissance en ce qu'elle reste indissolublement liée au cercle herméneutique et au travail d'interprétation. Néanmoins, l'esprit objectif, pour Dilthey comme chez Hegel, renvoie nécessairement

au processus de sédimentation du sens dans l'histoire : « Des formes diversifiées dans lesquelles la communauté qui existe entre les individus s'objective dans le monde sensible. Dans l'esprit objectif, le passé devient pour nous une présence durable et stable. Sa sphère s'étend du style de vie, des formes de commerce jusqu'à l'ensemble des fins que forme la société : la moralité, le droit, l'État, la religion, l'art, la science et la philosophie⁶. »

Cela indique assez comment, à travers diverses traditions philosophiques, le concept de sédimentation sera lié à la question de l'objectivation du mouvement de temporalisation de l'expérience vécue et de la communication. Il sera également lié à la question de l'identité des cultures et des communautés, à leur perpétuation dans le temps. Husserl, quant à lui, insistera en outre sur le rôle central de la sédimentation du sens dans la formation de soi : « L'expérience, en tant qu'habitus personnel, est la sédimentation des actes accomplis au cours de la vie par la disposition naturelle à épouser ce qui est vécu. Cette sédimentation est essentiellement déterminée par la manière dont la personnalité, en tant qu'elle est cette individualité particulière, se laisse guider par des actes de sa propre expérience, et, tout autant, par la manière dont elle laisse agir sur elle, en les acceptant de son plein gré ou en les rejetant, certaines expériences faites par d'autres ou certaines expériences transmises⁷. »

Ainsi le concept de sédimentation renvoie-t-il d'abord à la conservation et à l'harmonisation passive du flux des actes intentionnels par l'habitus, qui lui confère en retour sa structure d'expérience et son style propre. Dans *L'Origine de la géométrie*, un autre texte important sur cette question, Husserl souligne la fonction décisive de l'expression linguistique écrite (et par extension, de toutes les objectivations culturelles) « [qui est de] rendre possibles les communications sans allocution personnelle, médiate ou immédiate, et d'être devenue, pour ainsi dire, communication sur le mode virtuel⁸ ». Plus loin dans le même article, il ajoute que si les signes graphiques, comme tous les autres signes, sont susceptibles d'être mis en commun et de devenir objets d'expérience intersubjective, ils éveillent d'abord de manière passive leurs significations courantes, comme un souvenir plus ou moins clair d'une évidence originelle disparue, ou qui s'évanouit lentement dans le flux de

6. Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VII, p. 208 ; cité dans Leszek Brogowski, *Dilthey. Conscience et histoire*, Paris, PUF, 1997, p. 19.

7. Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, trad. de l'allemand par Marc de Launay, Paris, PUF, 1993 [1911], p. 69.

8. Id., *L'origine de la géométrie*, trad. de l'allemand par Jacques Derrida, Paris, PUF, 2010 [1936], p. 186.

9. Ibid., p. 184, 186-187.

10. Alfred Schütz, « La phénoménologie et les sciences sociales », *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, trad. de l'anglais par Anne Noschis-Gilliéron, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987 [1962], p. 188.

l'expérience historique. « Le passage et le passé "évanouis" ne sont pas retournés au néant pour le sujet considéré, ils peuvent être réveillés [...]. Ce qui est passivement éveillé doit être aussi, pour ainsi dire, converti en retour dans l'activité correspondante : c'est la faculté de réactivation, originairement propre à tout homme en tant qu'être parlant. Ainsi s'accomplit donc [grâce par exemple à la notation écrite des formules de la géométrie, à l'instar de toute expression culturelle], une conversion du mode d'être originaire de la formation de sens [...]. [L'évidence première] se sédimente, pour ainsi dire. Mais le lecteur peut la rendre de nouveau évidente, il peut réactiver l'évidence⁹. »

On comprend que la sédimentation (*Sedimentierung*) ou la compréhension passive du sens est corollaire de la formation de sens (*Sinnbildung*) par réactivation. Plus précisément, le sens passivement éveillé est condition d'une réactivation où le sens est re-vécu activement de part en part, puis investi d'une nouvelle objectivité lorsqu'il se sédimente à nouveau. En vertu d'idéalisations créatrices originaires (les idéautés géométriques de grandeur, de masse, de nombre, de figure, etc., au même titre que l'habitus en tant que pouvoir de répétition de l'agir et du maintien de soi), la réactivation transgresse la finité sensible de l'évidence première et ouvre des virtualités infinies de sens.

C'est probablement Alfred Schütz qui va donner à la notion de sédimentation son acception la plus généralement admise dans les sciences sociales, en la reliant essentiellement à la structure de la vie quotidienne, du monde vécu social avec ses habitudes et ses relations prises comme allant de soi. « La personne vivant naïvement [...] a automatiquement bien en main, pour ainsi dire, les complexes significatifs qui ont pour elle une validité. Sa réserve d'expérience du monde-vie se construit en tant que complexe significatif clos, et cela à partir des choses héritées et apprises, des multiples sédimentations de la tradition et de l'habitude, et de ses propres constitutions de signification antérieures. Ce complexe n'est d'habitude pas problématique et elle peut le contrôler d'une manière telle que son intérêt momentané sélectionne dans sa réserve d'expérience les éléments pertinents à ce qu'exige la situation¹⁰. »

Dans l'introduction qu'il signe d'un recueil d'essais de Schütz, Helmut R. Wagner définit ainsi la sédimentation : « Le processus par lequel des savoirs, avec leurs

interprétations et leurs implications, sont intégrés dans les couches de savoirs précédemment acquis. Les éléments sédimentés fusionnent avec les typifications existantes... ou ils en forment de nouvelles. D'une façon ou d'une autre, ils deviennent des "possessions ordinaires" de la personne. C'est ainsi que par sédimentation, les "activités expérientielles" de la conscience humaine constituent la réserve de connaissances de la personne¹¹. »

C'est à peu de choses près cette définition phénoménologique inspirée de Schütz qui sera retenue par Berger et Luckmann dans *The Social Construction of Reality*, en 1966¹², quoique les auteurs tendront à en naturaliser les termes. Même sur le plan de l'expérience subjective, il faut rester prudent et ne pas unilatéralement réduire le sédimenté ou le constitué à quelque chose d'inerte. Bruce Bégout a bien vu le danger qu'il y aurait à considérer les sédimentations culturelles comme un complexe structuré et inerte : « Comme on le pressent, la sédimentation des expériences n'est pas un simple stockage dans les hangars froids et désertés de la mémoire, car ce qui y est sédimenté ne reste pas inactif, mais, comme des matières chimiques réactives, se modifie toujours *insensiblement* pendant sa propre conservation. [...] Il y a là une véritable ébullition inconsciente. [...] [L]es sédiments d'expérience continuent d'agir longtemps après leur disparition dans le passé profond. Une continuelle synthèse d'identification s'opère de manière invisible dans la sphère passive souterraine¹³. »

11. Helmut R. Wagner, « Introduction », dans Alfred Schütz, *On Phenomenology and Social Relations: Selected Writings*, textes choisis et présentés par Helmut R. Wagner, Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 322. [Trad. libre]

12. Peter Berger et Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York, Penguin Books, 1966.

13. Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 363-364.

AU SEUIL DU PAYSAGE URBAIN

La reconfiguration de la ville postindustrielle, la recherche d'accommodements en faveur des milieux résidentiels et des activités récréatives ainsi que la volonté de créer des espaces accueillants et vivants dans les centres urbains eux-mêmes s'accompagnent d'une préoccupation pour les qualités du « paysage sonore » qui font partie de l'expérience des usagers pouvant les évaluer, les apprécier, les interpréter. Or, cette préoccupation nous entraîne dans une

**Francisco López, *Blind City*,
Montréal, 2006.**

PHOTO : CÉCILE MARTIN, PERMISSION
DE L'ARTISTE

14. Francisco López, *Blind City*,
[www.franciscolopez.net/
archive2006.html](http://www.franciscolopez.net/archive2006.html) [consulté en
novembre 2013].

15. Pascal Quignard, *La haine de
la musique*, Paris, Gallimard, 1996,
p. 108.

réflexion essentielle sur les strates profondes du monde
quotidien, comme nous allons maintenant le montrer à
partir de l'intervention intitulée *Blind City*, menée par l'ar-
tiste Francisco López à Montréal en 2006¹⁴.

Artiste sonore et musicien expérimental, ce dernier
était invité dans le cadre de l'événement *Cité invisible*,
7^e Manifestation internationale vidéo et art électronique.
Contre les acceptions courantes du paysage et une cer-
taine orthodoxie de l'ingénierie sonore, Francisco López a
imaginé un parcours audio dans la ville. Avec le concours
de l'organisme Champ Libre, dont la mission était de conju-
guer l'architecture, l'espace public et les arts technologi-
ques, l'artiste donna rendez-vous aux participants dans le
hall de la Grande Bibliothèque. Ces derniers ont ensuite
été invités à déambuler dans les rues du centre-ville de
Montréal pendant une heure, en écoutant une trame sonore
créée par échantillonnage à partir de captations réalisées
par López lors de différents séjours dans la ville, entre 2000
et 2006. Ils ont ensuite réécouté la trame sonore dans un
environnement spécialement aménagé à cet effet, dans les
locaux de la Grande Bibliothèque. Ce parcours avait ceci de
particulier que chaque participant avait les yeux bandés et
était guidé dans les rues par un non-voyant.

Cela suffira pour souligner la pertinence d'une analyse
sociophénoménologique. Non content de bousculer les
idées préconçues sur la cohérence ou l'harmonie du pay-
sage sonore, l'artiste attire l'attention sur le caractère à la
fois imprévisible et construit de la vie quotidienne. Chacun
est apte, jusqu'à un certain point, à vivre en imagination
cette performance s'il ne l'a pas tentée lui-même. La per-
formance engage certainement quelque chose de l'ordre de
la confiance en autrui et du sentiment de dangerosité, des
notions elles aussi éminemment variables. Ce qui apparaît
le plus important ici est qu'aucune règle de conduite n'a été
imposée. La situation est parfaitement artificielle ; les feux
de circulation et la plupart des repères usuels sombrent
dans une sorte de grisaille indistincte ; le promeneur est
entraîné dans le mouvement désordonné des impressions
et des corps. Les yeux bandés, il s'en remet au « reste », un
résidu d'expérience livré dans l'ensemble de ces sensa-
tions qui devient alors un « tout » superlatif. Et puisque « les
oreilles n'ont pas de paupières », selon l'expression de l'écri-
vain Pascal Quignard¹⁵, il est véritablement assailli par un





16. Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, PUF, 2004.

17. Denis Perrin, « L'exil et le retour », dans Sandra Laugier et Christiane Chauviré (dir.), *Lire les recherches philosophiques de Wittgenstein*, Paris, Vrin, 2006, p. 126.

flot d'impressions instables. Le promeneur-promené n'est cependant pas totalement démuni, et c'est là que l'expérience rejoint nos préoccupations présentes, car il ravive d'autres habitudes, d'autres évidences, dont la première, sans doute, est de se laisser entraîner par son guide.

La « navigation aveugle » dans cet environnement sonore où s'entrechoquent non seulement le virtuel et le réel, mais aussi les usages des personnes voyantes et non voyantes, est l'occasion de démontrer la pertinence d'une analytique du quotidien, contre ce qu'il est convenu d'appeler l'empirisme de la signification. La déambulation proposée dans le cadre du projet *Blind City*, comme toute expérience quotidienne, ne repose sur aucune « donnée brute » facilement mesurable ou quantifiable (décibels ou autres paramètres psychoacoustiques). Elle s'appuie plutôt sur des « faits de perception » entrant inévitablement en relation avec des usages, des modes singuliers d'expression du langage et de la pensée inhérents à toute forme de vie¹⁶. Ce ne sont pas non plus invariablement les « expériences passées » (souvenirs ou savoirs d'arrière-plan) qui nous guident dans nos expressions et nos gestes, ainsi que le sociologue Alfred Schütz peut parfois le laisser entendre, mais « les usages effectifs du langage »¹⁷, c'est-à-dire notre capacité à déceler des configurations signifiantes et à créer des connexions entre les diverses manifestations de la vie

et le champ des règles présupposées dans nos usages quotidiens. Wittgenstein peut ainsi être un allié pour combattre « l'ensorcellement de notre entendement par les ressources de notre langage¹⁸ » que sont le réductionnisme et l'associationnisme de la psychologie objective¹⁹ appliqués machinalement aux sciences sociales.

La déambulation proposée par *Blind City* révèle le caractère parfois imprévisible et ambigu des expressions quotidiennes. Bien qu'on puisse dire que certaines règles, conventions et manières de faire profondément ancrées dans nos formes de vie sont ici en jeu, *Blind City* montre que l'observation d'une règle ne se résume jamais à un enchaînement causal, à l'obéissance à un ordre ou à l'interprétation judicieuse d'un mode d'emploi. Le fait de suivre une règle, même s'il s'agit d'une règle improbable établie dans le cadre d'une performance artistique, est une « pratique » qui présuppose elle-même « un usage constant », « une coutume », « des institutions »²⁰.

Aussi sophistiquée qu'elle puisse paraître, la représentation d'une règle ne doit pas être confondue avec le schématisme qui porte à sa formulation²¹, et ce, bien que cette représentation présuppose la réflexivité des pratiques quotidiennes qui en ont signalé l'existence : « [c]'est une chose de décrire une méthode de mesure, et c'en est une autre de trouver et de formuler les résultats d'une mesure²² ». Wittgenstein veut ainsi nous montrer que la décision quant à ce qui est vrai et ce qui est faux ne saurait être fondée sur de simples conventions résultant d'un consensus, mais qu'elle implique un ancrage dans nos formes de vie²³ au sujet duquel les explications causales et les modèles d'interprétation seront toujours trop courts.

Reste que la voie du schématisme est difficilement praticable, et ce, même dans sa version contextualiste. On ne peut se contenter seulement d'indiquer le chemin du « comment » au « quoi ». Le problème de la singularité de l'expression appelle une description sociophénoménologique du quotidien autour des notions de médialité et de sédimentation pour aborder le paysage urbain en deçà des pièges de l'empirisme de la signification évoqués plus tôt. Afin de clarifier cette position, considérons un passage où Schütz discute de la constitution de la connaissance du sens commun à travers une analyse de la typicalité du monde vécu : « On ne fait pas l'expérience du monde

Francisco López, *Blind City*, Montréal, 2006.

PHOTO : VICTOR SANDRASAGRA,
PERMISSION DE L'ARTISTE

18. Ludwig Wittgenstein, *Recherche philosophiques*, trad. de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2004, I, par. 109.

19. À ce sujet, voir Jean-Pierre Cometti, op. cit.

20. Ludwig Wittgenstein, op. cit., par. 202, 198, 199.

21. Stanley Cavell, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, trad. de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996, p. 132.

22. Ludwig Wittgenstein, op. cit., par. 242.

23. Ibid., par. 241.

24. Alfred Schütz, « Common-Sense and Scientific Interpretation », dans Maurice Natanson (dir.), *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1962, p. 7-8. [Trad. libre]

25. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 325.

26. Ibid.

27. Ludwig Wittgenstein, op. cit., par. 106-107.

28. Élisabeth Rigal, « De certaines "questions phénoménologiques" dont traite Ludwig Wittgenstein », *La part de l'œil — Voir : les procès métonymiques de l'image*, n° 4 (1988), p. 71-72.

29. Aron Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, trad. de l'anglais par Michel Butor, Paris, Desclée de Brouwer, 1957, p. 101.

30. Sandra Laugier, « Où se trouvent les règles ? », dans Sandra Laugier et Christiane Chauviré (dir.), op. cit., p. 150.

extérieur comme d'un arrangement d'objets individuels, dispersés dans l'espace et le temps, mais comme des "montagnes", des "arbres", des "animaux" et des "compagnons"²⁴. » Il en est de même du paysage urbain, avec ses « édifices », ses « autoroutes », ses « places publiques » et ses « terrains vagues ». En d'autres termes, l'expérience d'un paysage n'est pas, en première analyse, une fonction abstraite. C'est dans cet esprit que Merleau-Ponty a montré qu'un tel acte d'abstraction « n'apparaît que sur le fond d'un monde déjà familier²⁵. » La perception de l'espace, poursuit-il, est « un phénomène de structure [...] [qui] ne se comprend qu'à l'intérieur d'un champ perceptif qui contribue tout entier à la motiver en proposant au sujet un ancrage possible²⁶ », un champ perceptif qui, dans l'attitude naturelle, est inséparable de l'épaisseur des sédimentations éveillées passivement dans le flux de l'expérience.

Reconnaître l'antécédence du donné, à l'instar de Schütz et de Merleau-Ponty, en analysant la typicalité du monde vécu, n'est pas si éloigné, nous semble-t-il, du geste de Wittgenstein lorsqu'il propose de revenir « au sol raboteux [...] de la pensée quotidienne²⁷. » Si une ambiguïté se fait jour dans les expressions quotidiennes et manifeste par là l'impuissance fondamentale des règles à recouvrer leur singularité par des modèles d'interprétation ou des explications causales, c'est qu'il y a bel et bien quelque chose qui résiste à la représentation par le concept, quelque chose d'inhérent aux phénomènes sensibles eux-mêmes²⁸. C'est donc ici que l'analytique du quotidien rencontre sa contrepartie sociophénoménologique.

Nous cherchons à articuler deux moments dans l'analyse : d'un côté, un moment descriptif qui tire parti des outils de l'analyse phénoménologique du monde quotidien (affectivité, sentiment, émotion, synthèses passives, typicalité et typification, familiarité et étrangeté, habituation et habitus) pour rendre compte de la « contexture²⁹ » des multiples situations de la vie sociale ; de l'autre, un moment syntaxique ou narratif qui consisterait à clarifier la naturalité du langage ordinaire et l'altérité constitutive des expressions quotidiennes. Le langage ordinaire possède cette capacité d'autostabilisation de l'usage, avec ses expressions vivantes et son style propre. Ce moment narratif enveloppe donc les « grouillements » ou le « tourbillon » d'une grammaire inséparable de l'usage³⁰.



**Trafic d'intrusion I, cellule
Mémoire-Fluve avec Alexis
Bellavance, Steve Giasson et
Nicolas Rivard, Montréal, 2013.**

PHOTO : LEPETITRUSSE, PERMISSION DE
PÉRISTYLE NOMADE

31. Le terme désigne des pratiques performatives, le plus souvent anonymes et éphémères, qui s'« immiscent » dans l'espace public de façon non spectaculaire. Voir par exemple Patrice Loubier, « Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant », *esse*, n° 55 (automne 2005), p. 26-31, et id., « Embuscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention contemporain », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, p. 53-65.

32. Louis Jacob était invité par le collectif à participer à une série d'échanges qui s'est clos le 16 octobre 2013 par la tenue d'une table ronde publique, à l'Écomusée du fier monde. Intitulé *Trafic d'intrusion*, l'événement réunissait, outre les artistes et coordonnateurs qui seront nommés plus loin, l'historien de l'art Patrice Loubier et la professeure-chercheuse en arts visuels Julie Faubert. Voir Péristyle Nomade, *Trafic d'intrusion*. www.peristylenomade.org/accueil [consulté en novembre 2013].

QUATRE ATELIERS EN MILIEU URBAIN

Une série d'œuvres, des pratiques artistiques dites « infiltrantes³¹ », nous permettra d'éclairer plus concrètement les dynamiques du paysage urbain. Cela suppose aussi une certaine idée de la description, de l'interprétation et de la réflexion qui s'inscrit, comme on l'a vu, dans la perspective d'une sociophénoménologie du monde quotidien.

Les pratiques sur lesquelles nous nous pencherons ici sont celles qu'ont proposées le collectif d'artistes réunis par l'organisme Péristyle Nomade pendant l'été 2013³². Il s'agit d'ateliers de création au cours desquels les artistes, regroupés en quatre équipes ou cellules, se sont livrés à une réflexion interdisciplinaire dans le but de produire des œuvres performatives et installatives destinées à s'immiscer dans l'espace public du quartier Centre-Sud. Pour nous, ces ateliers et les œuvres qui en sont issues sont des analyseurs, ou des exercices de clarification qui nous renvoient vers des strates enfouies de l'expérience urbaine qu'il nous faut justement mettre au jour. Les pratiques infiltrantes sont des entreprises modestes qui passent inaperçues comparativement aux grands programmes de revitalisation et d'aménagement urbain ; pourtant, elles en disent beaucoup sur l'identité et les dynamiques du paysage montréalais. En chacune des activités s'entrechoquent des règles ou des habitus distincts, et les participants sont dans l'obligation d'y aller de conjectures, d'approximations et de projections qui leur permettent de négocier une expérience dont les contours mêmes sont plus ou moins indécidables.

Ainsi, par exemple, le projet d'Alexis Bellavance, de Steve Giasson et de Nicolas Rivard consistait à traverser à pied le pont Jacques-Cartier qui relie Montréal et Longueuil, en s'assurant d'être repérés par les caméras de surveillance. Les protagonistes produisirent des séquences vidéo panoramiques et des photos qui rendaient compte de leur façon d'éprouver le paysage par la marche, au-dessus du fleuve, dans un environnement immédiat plutôt hostile, agité, bruyant, clôturé, conçu essentiellement pour le transport automobile. Pendant ce temps, la coordonnatrice



Liliane Audet captait et enregistrait les séquences de vidéosurveillance sur lesquelles apparaissaient les artistes et qui étaient diffusées en direct sur le site web de la société Les Ponts Jacques-Cartier et Champlain (ministère des Transports du Canada). Le montage final contraste deux esthétiques : celle de la surveillance et celle du détournement. On a là une autre occasion de démontrer ce que nous avons nommé plus haut l'inscription dynamique des médias (photo et vidéo), à la fois dans les techniques du corps les plus simples, elles-mêmes légèrement décalées – la randonnée pédestre entre les deux rives du fleuve –, et dans les réseaux sophistiqués de la vidéosurveillance. Le marcheur est en mesure de marquer de son style propre la traversée, surtout s'il lui faut lutter contre des appréhensions personnelles liées à l'altitude, au bruit, à la vélocité du flux automobile ou aux vibrations de la structure. Son témoignage photographique peut en outre monumentaliser un détail architectural ou paysager, il peut aussi ironiser sur la situation.

La question de départ qui réunissait Jean-François Boisvenue, Catherine Cédilot et Chloé Poirier Sauvée concernait les normes et les formes d'expression langagière qui ont cours dans le quartier Centre-Sud. Le joual est-il mort, est-ce une forme vivante ou une relique du passé ? Le projet consistait à s'imprégner du matériau

**Trafic d'intrusion I, cellule
Intermède avec Jean-François
Boisvenue, Catherine Cédilot
et Chloé Poirier Sauvé,
Montréal, 2013.**

PHOTO : LEPETITRUSSE, PERMISSION
DE PÉRISTYLE NOMADE

vivant qu'est la langue. Les artistes décidèrent d'aller à la rencontre des habitués d'un bar traditionnel du quartier, un vendredi soir. La conversation les entraîna rapidement ailleurs. Il ne s'agissait plus de reconnaître des normes et des expressions populaires, mais bien de se tenir dans l'ouverture d'une parole et d'un espace partagés, parfois intimes. L'exploration se poursuivit par la suite à la bibliothèque Frontenac, avec une recherche sur l'histoire du français parlé au Québec. Le travail d'archivage photo, audio et vidéo, incluant les témoignages de participants enregistrés à leur insu, fut exposé dans la pièce centrale de l'Écomusée du fier monde pendant la table ronde. Ici, les dimensions circonstancielles ou contextuelles du langage apparaissent avec force et déjouent les attentes premières des artistes-enquêteurs. Cependant, le matériau vivant qu'est la langue n'en continue pas moins de se manifester en des configurations signifiantes entre lesquelles les interlocuteurs créent des connexions inédites ; c'est précisément ce qui se produit dans la conversation du vendredi soir puis dans le travail d'archivage et le récit qu'en tirent les artistes. S'il y a des expressions familières qui émaillent les témoignages, elles demeurent entrelacées dans la conversation.

Un troisième projet consistait à produire de petites scènes énigmatiques ou ironiques en des endroits choisis du quartier. Kevin Gravier, Antoine Joie et Nicolas Rochette sélectionnèrent des lieux en fonction de leur valeur emblématique se rapportant à divers aspects de l'autorité : par exemple, le siège de la Sureté du Québec ou une cour d'école. Les artistes y disposèrent rapidement des ours en peluche flanqués d'une pancarte où on pouvait lire : « Libérez les enfants ». Des images tirées de ces scènes furent distribuées dans les environs, dans les boîtes aux lettres des résidents. Au verso de la photo de 4 x 6 pouces qui représentait un lieu connu, mais perturbé par la mise en scène, on lisait à nouveau la phrase « Libérez les enfants », et on trouvait un pastiche du monogramme d'Elizabeth II : sous la couronne royale, les lettres E et R, pour Enfants Rois, et un petit ours souriant. Les artistes misent ici sur l'ambivalence à l'égard de l'univers enfantin, profondément sédimenté dans l'artéfact qu'est l'ours en peluche. Ce premier geste de mise en scène coexiste plus ou moins facilement, selon les spectateurs, avec les instances officielles du pouvoir que sont la police, l'école,



la royauté. Impossible de prévoir comment seront décodées les images et les mises en scène ; les « règles » mêmes du pastiche sont inséparables d'un aller et retour entre la situation, la présence de certains signes dans le quartier, les images accumulées, les habitudes et les expériences particulières de chacun.

Un quatrième atelier révèle encore d'autres dynamiques du paysage urbain. L'intervention de Jason Arsenault, Karine Galarneau et Catherine Lalonde Masecar relevait à la fois de la cartographie, de la signalétique, de l'événement et de l'archive. Les artistes occupèrent pendant quelques heures, en fin de semaine, les îlots interstitiels entourant l'approche du pont Jacques-Cartier, à l'embranchement de l'avenue Papineau, de la rue Dorion et de l'avenue De Lorimier. Il s'agissait d'abord d'étudier le comportement des piétons du voisinage qui empruntent tantôt les passages officiels balisés, tantôt des trajectoires plus risquées, des « lignes de désir » comme le disent les urbanistes. On procéda à une typologie des trajets qui furent marqués par des panneaux signalétiques (parcours tortue, écureuil et lièvre). À l'occasion d'un pique-nique ou d'un café improvisé dans un de ces lieux improbables, la cellule convia les usagers à discuter et à commenter. Les artistes produisirent des images et des cartes, ainsi qu'une « trousse d'occupation » censée assurer la survie des usagers. Le dialogue



irrévérencieux avec les techniques et les modèles d'analyse associés à la planification urbaine démontre de façon éloquente le hiatus entre les usages, les interconnexions de la vie quotidienne, les objectivations de l'expérience vécue, d'une part, et les structures de l'environnement bâti, les circuits de consommation, la logique des flux des automobiles ou des travailleurs, d'autre part. La conjonction des deux perspectives se réalise pourtant, mais elle prend des formes qui sont tout sauf durables ; elles seront emportées comme le reste dans l'histoire hétéroclite du quartier.

Un des aspects caractéristiques de ces ateliers est le partage de quelques hypothèses explicites et non explicites. La première, très explicite, veut qu'il y ait une tension ou un rapport de force entre les pratiques artistiques infiltrantes et le milieu urbain, la ville conçue comme un quasi-personnage, ainsi que le soulignera Julie Faubert. Et s'il y a tension, c'est qu'il n'y a pas indifférence totale, assimilation, avalement de l'œuvre dans l'espace ambiant. Une autre hypothèse, plus implicite, mais tout aussi active, dit que l'œuvre infiltrante ou l'intervention artistique peut renouveler l'expérience sensible de la ville et créer des possibilités d'agir, d'autres usages. Une troisième est de l'ordre du postulat, et affirme l'autonomie tant des participants que des artistes qui peuvent ainsi s'émanciper. Heureusement, ces hypothèses restent exploratoires et sont présumées sur un mode ludique. Le groupe n'est pas tenu d'en administrer la preuve. Les projets ne cherchent pas tellement à renverser l'autorité de la ville ou à la dompter, mais simplement à clarifier des aspects essentiels, à enquêter sur les conventions du monde quotidien.

Bien entendu, le contexte organisationnel et institutionnel de l'art est partie prenante de toute l'opération. Les réseaux culturels et artistiques, les collèges, les universités, les groupes de recherche et les organismes subventionnaires, dont le Conseil des arts de Montréal et la Ville de Montréal elle-même, par l'entremise de ses programmes de soutien à la médiation culturelle, favorisent depuis des années ces pratiques qui, si elles ne sont pas toujours reconnues, ont réussi à se créer une place dans l'univers culturel montréalais. L'organisme Péristyle Nomade est bien ancré dans son quartier, Sainte-Marie, et plus largement le Centre-Sud, où il propose des événements publics et travaille en collaboration avec la communauté.

Trafic d'intrusion I, cellule Les Enfants Rois avec Kevin Gravier, Antoine Joie et Nicolas Rochette, Montréal, 2013.

PHOTOS : LEPETITRUSSE, PERMISSION DE PÉRISTYLE NOMADE



Trafic d'intrusion I, cellule R-134
avec Jason Arsenault, Karine
Galarneau et Catherine Lalonde
Massecar, Montréal, 2013.

PHOTOS : LEPETITRUSSE (CI-DESSUS),
JASON ARSENAULT ET KARINE GALARNEAU
(À DROITE), PERMISSION DE PÉRISTYLE
NOMADE

Une autre étude pourrait chercher à comprendre les formes de participation, les réactions des automobilistes et des badauds, la routine des policiers qui interpellent les marcheurs à leur sortie du pont, ou le rayonnement des œuvres dans le quartier. Mais ce qu'il nous importe surtout de souligner ici est le jeu des connexions contextualisées : par exemple, lorsque, à partir d'un souci pour le matériau langagier comme manifestation de résistance, la langue vivante d'un vendredi soir ordinaire devient l'expression entière d'une personne ; ou encore, lorsqu'un résident découvre dans sa boîte aux lettres la photo d'un oursin pendu à un fil électrique en face du quartier général de la SQ, et qu'effrayé et pris de colère, il la déchire. Les ateliers de l'été 2013 sont, à l'instar de beaucoup d'interventions artistiques en milieu urbain, des lieux d'observation privilégiés ; de telles pratiques forcent une attention aux détails, aux usages et aux contextes. Elles obligent à tenir ensemble l'expression et l'expérience, c'est-à-dire les mots, les gestes ou les images d'une part et, d'autre part, le travail continu d'interprétation, d'ajustement et de connexion qui engage le sujet dans sa situation.



CONCLUSION

Plusieurs questions restent en suspens. Si une intervention telle que *Blind City* révèle de manière exemplaire le caractère sédimenté de notre expérience du paysage sonore, en faisant fortement contraster puis en articulant un paysage défait et reconfiguré, celui du participant aux yeux bandés, et un paysage familier, celui du non-voyant qui autorise la circulation dans les rues du centre-ville, on peut encore se demander ce qu'il en advient au-delà de la performance, après que l'environnement urbain ordinaire a repris ses droits. Y aurait-il des sédiments condamnés à l'inertie ? Au terme des ateliers de *Trafic d'intrusion*, on pourrait vouloir poursuivre l'expérience et essayer de comprendre, par exemple, dans quelles circonstances particulières une ligne de désir tracée sur un îlot interstitiel devient un véritable sentier urbain, puis un espace de convivialité et un signe distinctif dans la trame du quartier. Ou à l'inverse, qu'est-ce qui bloque, qu'est-ce qui fait obstacle à la contamination ?

Dans la perspective analytique que nous proposons ici, l'inertie, la redondance et les possibilités de réactivation sont toujours relatives à une identité (d'un sujet, du système, etc.). Ces considérations nous ramènent aux concepts mêmes de sédimentation et de médialité. Dès le 18^e siècle, il semble que les géologues, chez qui on va puiser la métaphore, concevaient la sédimentation comme indissociable des phénomènes d'érosion. Pas de sédiments sans dégradation, circulation et recristallisation, si l'on veut maintenir cette métaphore. Nous pensons que c'est une caractéristique de toutes les discussions que génère la sédimentation dans les sciences humaines, toujours tendues entre passivité des choses accumulées, ou qui se dégradent, et la création, ou circulation, du sens.

Les expériences et les communications passent, elles reculent inévitablement dans le passé, elles s'entassent, et elles tombent dans l'oubli. Mais ce qui est devenu inerte reste disponible et joue un rôle constitutif (horizon de sens, réserve de savoir, arrière-plan, culture matérielle, habitus, etc.). Comment le sens inerte, déposé ou accumulé dans des objets ou des habitus, est-il réactualisé ? À quelles conditions ? Peut-on récupérer le sens originaire des expériences accumulées, ou reste-t-il à jamais enfoui ? L'évidence première a-t-elle invariablement un surcroît de sens qu'il nous

faudrait absolument récupérer et réactiver, comme dans la quête tragique de Husserl qui se fait le témoin de la crise de la raison philosophique, ou n'est-ce pas plutôt la circulation du sens et les enchaînements infinis de réactivation qui devraient nous intéresser ?

En nous inspirant de Freud, pour qui « le caractère du moi résulte de la sédimentation des investissements d'objets abandonnés, [...] [et] contient l'histoire de ces choix d'objet³³ », nous pourrions avancer quelques axes interprétatifs concernant les objets culturels, qui se présentent un peu comme les objets du travail psychique : déplacement, condensation, figuration, transposition, résistance, réversibilité... Ces nouvelles perspectives, qui sont en germe dans l'histoire du concept de sédimentation, nous semblent coïncider avec les autres traditions intellectuelles ou approches de la médialité urbaine, comme celle de Matthew Fuller qui nous invite à considérer les interconnexions et les bifurcations générées au sein des systèmes et entre les systèmes médiatiques hétérogènes qui composent la ville³⁴.

Ce que nous indique aussi le concept de sédimentation, c'est qu'une tension réelle ne manque pas de s'installer entre « création » et « accumulation³⁵ » urbaine. Il existe des éléments de la présence matérielle, comme les objets usuels, les médias, les attitudes ou les techniques corporelles, que nos intentions, nos réflexions explicites ne peuvent pas recouvrir entièrement. Ces éléments ne forment pas seulement l'arrière-plan de la vie quotidienne, mais aussi ce que les études culturelles, les approches féministes et poststructuralistes ont abondamment analysé en termes de constructions catégoriales, qui sont autant de discours de pouvoir et de vecteurs de domination.

Ainsi, l'éloge de la spontanéité, de la flexibilité, de la mobilité, voire de l'« instabilité programmatique³⁶ » des places publiques prend une forme idéologique qui cherche à cacher l'existence réelle des dynamiques culturelles qui définissent la ville. La volonté même de favoriser et de mettre en scène la culture urbaine dans des espaces privilégiés menace de se tourner en son contraire ; on crée des espaces anomiques, hyperactifs, livrés aux intérêts des grandes entreprises de divertissement ou, à l'inverse, des espaces sans vie dans lesquels on lutte contre l'ennui. Les exercices auxquels nous invitent *Blind City* et *Trafic d'intrusion*, quant à eux, laissent penser un autre genre de complexité.

33. Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Payot, 1981, p. 241.

34. Matthew Fuller, « Art Methodologies in Media Ecology », dans Simon O'Sullivan et Stephen Zepke (dir.), *Deleuze, Guattari, and the Production of the New*, Londres, Continuum, 2008, www.spc.org/fuller/texts/art-methodologies-in-media-ecology/ [consulté en mai 2010].

35. Kees Doevendans et Anne Schram, « Creation/Accumulation City », *Theory, Culture & Society*, vol. 22, n° 2 (2005), p. 41.

36. Rem Koolhaas et Bruce Mau, « What Ever Happened to Urbanism ? », *S, M, L, XL*, New York, Monicelli Press, 1995, p. 969.

FORMATION ET TRANS- FORMATION

ELEONORA DIAMANTI

DE LA PLACE PUBLIQUE MONTREALAISE

Le catalogue des formes est infini : aussi longtemps que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront de naître. Là où les formes épuisent leurs variations et se défont commence la fin des villes.

— Italo Calvino, *Les villes invisibles*

De nouveaux types d'espaces publics surgissent dans le centre-ville de Montréal depuis la mise sur pied du projet du Quartier des spectacles. Appelons-les « places-conteneurs ». Celles-ci n'ont pas vu le jour soudainement ; elles constituent, au contraire, le résultat d'une profonde et longue transformation de l'aspect, des fonctions et des usages de la place publique montréalaise. En effet, cette forme urbaine ne se donne pas en tant qu'entité fixe, mais plutôt en devenir, en interaction constante entre sa configuration physique et les conditions sociales et culturelles qui la forment et la transforment.

Depuis son apparition au 18^e siècle dans le tissu urbain de la ville, la place publique a joué un rôle de représentation symbolique et d'agrégation sociale. Selon Melvin Charney, architecte et artiste qui s'est penché à de nombreuses reprises sur la question de l'espace public montréalais, Montréal « est avant tout une ville de rues et de places » qui se caractérisent « en tant qu'entités spatiales définies¹ ». Après le passage de ville classique à métropole, au cours du 20^e siècle, explique Charney, la place montréalaise est cependant devenue le résidu de la ville classique². Marcel Hénaff défend un autre point de vue. Pour lui, la métropole est un « réseau³ », c'est-à-dire un ensemble réticulaire de connexions routières, architecturales, sociales, médiales et virtuelles au cœur desquelles les places constituent autant de nœuds interconnectés. Plutôt que de la concevoir comme un « résidu », approcher la place comme une forme dynamique et médiale faisant partie d'un réseau, comme le fait Hénaff, nous permet de réfléchir à ses transformations et à son potentiel dans le contexte montréalais actuel.

1. Melvin Charney, « Faire de la place pour la "place". De la perversité du discours urbain », dans France Vanlaethem (dir.), *La place publique dans la ville contemporaine*, Montréal, Éditions du Méridien, 1995, p. 201.

2. Ibid., p. 164.

3. Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008, 236 p.

KANVA, en collaboration avec Udo Design, Côté Jardin, Patrick Watson, Boris Dempsey et Pierre Fournier, *Entre les rangs*, place des Festivals, 2013-2014.

PHOTO : CINDY BOYCE, QUARTIER DES SPECTACLES

4. Mark Gottdiener, *The Theming of America: Dreams, Visions and Commercial Spaces*, Boulder, Westview Press, 1997, p. 5.

5. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

LA MÉTROPOLISATION DE MONTRÉAL

Les années 1960 constituent une période charnière pour la métropolisation de Montréal et la transformation de ses places publiques. C'est à partir de cette période que celles-ci subissent une profonde métamorphose qui conduira, près d'un demi-siècle plus tard, à la conception des places du Quartier des spectacles.

Deux transformations particulières adviennent à cette époque : une thématisation croissante et une hybridation entre espace public et espace privé. La thématisation, qui se rapporte au concept de *themed environments* (ou environnements thématiques) développé par Mark Gottdiener, passe d'abord par la forme, à travers deux processus sociaux. Le premier concerne la production de configurations spatiales qui servent de conteneurs aux interactions humaines ; le second processus consiste en l'introduction de symboles dans ces lieux⁴. L'exemple le plus éclatant d'espace thématique est le parc de divertissement, qui propose une immersion dans un univers fantaisiste et de culture populaire ; le centre commercial et l'aéroport représentent eux aussi des modèles d'espace symbolique voué à la consommation et au transit, des « non-lieux » selon Marc Augé⁵.

La place-conteneur montréalaise constitue une forme d'espace thématique, dernière étape d'une évolution qui ne s'est pas produite *ex abrupto*, mais graduellement. Les premiers signes en furent le déplacement du centre-ville montréalais vers l'ouest anglophone durant la première moitié du 20^e siècle, accompagné de l'arrimage des pouvoirs financiers aux abords des places publiques au détriment des pouvoirs institutionnels et religieux, ainsi que de la marginalisation des moments de sociabilité jusqu'alors prédominants dans l'espace public. Si la place classique mettait en valeur les symboles politiques, religieux ou communautaires, la place-conteneur n'a plus cette fonction de représentation institutionnelle, sociale et publique. Elle est devenue un lieu de consommation, de loisir et de divertissement.



Parmi les exemples d'espaces thématiques qui se sont développés à Montréal, un précurseur des places-conteneurs apparaît dès le début des années 1960 : la Place des Arts⁶. Inaugurée en 1963 par le maire de l'époque, Jean Drapeau, celle-ci est un complexe multifonctionnel, un ensemble d'espaces privés et publics dédiés à la promotion et à la consommation culturelle, thème qui sera ensuite repris par le Quartier des spectacles. Le complexe, qui servit de lieu-vedette à l'Exposition universelle de 1967, est surélevé et en retrait de l'espace urbain, et côtoie la principale rue commerciale de la ville (la rue Sainte-Catherine). Sa forme est constituée d'un quadrilatère délimité par quatre artères⁷ et sa surface est occupée par un ensemble d'édifices à vocation culturelle : cinq théâtres et le Musée d'art contemporain (depuis 1992) y ont leur siège, de même que quatre organismes artistiques et de nombreux commerces souterrains. L'espace public, appelé Esplanade, constitue la partie centrale et interstitielle du complexe permettant la déambulation et l'accès aux édifices.

6. En général, c'est aux années 1960 que Gottdiener retrace la prolifération d'espaces thématiques en Amérique du Nord et Montréal n'est pas épargnée par le phénomène.

7. La rue Sainte-Catherine, la rue Jeanne-Mance, le boulevard De Maisonneuve et la rue Saint-Urbain.

**Mouvement Occupons Montréal,
automne 2011.**

PHOTO : TOMAS URBINA

**Jean Dubois et Chloé Lefebvre,
À portée de souffle, Parcours
Numérique, Vitrine Place-des-
arts, Montréal.**

PHOTO : MARTINE DOYON, QUARTIER
DES SPECTACLES

8. Arrondissement de Ville-Marie,
Programme particulier d'urbanisme : Quartier des spectacles
– *Secteur Place des Arts*, Montréal,
Ville de Montréal, 2007, p. 29.

9. Le complexe se compose de la
Place des Arts, de la Place des festi-
vals, de la Promenade des artistes,
du Parterre et de l'Esplanade Clark
(à réaliser).

10. Perla Serfaty, « Variations sur
le côtoïement et la distance : places
publiques montréalaises », dans
France Vanlaethem (dir.), op. cit.,
p. 29.

LES PLACES- CONTENEURS

La Place des Arts s'avère la pierre angulaire d'un espace thématique et contrôlé qui sera achevé avec la construction du Quartier des spectacles, 40 ans plus tard. Cette entreprise, lancée en 2007⁸, constitue un projet phare dans l'urbanisme montréalais actuel, dont l'un des principaux objectifs est de réaliser un système interconnecté de places publiques autour de la Place des Arts⁹. La forme des espaces prévus est caractérisée par une grande surface vide occupée en majeure partie par des commerces et des organismes culturels. Il s'agit d'espaces dédiés au thème englobant de la « culture », de son offre et de sa consommation ; ils comportent de nombreux aspects caractéristiques, allant de l'espace bâti à l'offre commerciale, en passant par le design urbain éphémère ainsi que les fonctions et usages prédéterminés. La place-conteneur est, typiquement, une surface dépourvue de renvois mémoriels ou historiques, axée sur l'iconicité éphémère et le présent, qui vise à projeter une identité institutionnalisée et à éviter toute réappropriation polémique de l'espace.

Selon la définition du projet du Quartier des spectacles, les places se veulent les lieux d'ancrage des festivals, donc d'événements ponctuels et non permanents, ainsi que d'installations d'art et de design éphémères. Dans un article portant sur les espaces publics montréalais, Perla Serfaty explique que ceux-ci sont de plus en plus voués à un usage « païen », lié aux saisons¹⁰. En effet, les places publiques du Quartier des spectacles sont exemplaires de cette tendance : leur occupation, tout comme l'offre culturelle qu'on y trouve, suit le cycle des saisons. Particulièrement animé en été, durant les festivals, le secteur est temporairement coupé de la circulation automobile et devient un grand îlot de flânerie et de *happenings* culturels. Le projet envisage également une occupation durant les autres saisons à travers le déploiement de projets d'art et de design éphémères. L'occupation festivalière et saisonnière de la place en change complètement la forme ainsi que la perception et les usages : espace piétonnier, extroverti et continu en été, il se transforme le reste de l'année en espace vide, introverti





et voué à la circulation des véhicules, animé à l'occasion par des projets éphémères spécifiques. Ce type d'usage profane a éliminé toute célébration religieuse, politique et institutionnelle typique de l'ancienne place publique ; les rites de jadis sont aujourd'hui remplacés par une thématisation qui, à travers des stratégies événementielles ciblées, contribue à tenir l'espace sous contrôle.

LA RÉAPPROPRIATION DE L'ESPACE ET LE CONTRÔLE

L'année 2012 a été marquée par un important mouvement de prise de conscience sociale suscité par la crise du capitalisme. Cette sensibilisation s'est manifestée à travers ce que David Harvey définit comme un acte de pouvoir collectif et corporel dans l'espace public, qui transforme ce dernier en terrain politique¹¹. Le tissu urbain montréalais n'a pas été épargné ; il a été affecté par une vague de réappropriation de l'espace public à la fois locale et globale. En effet, Occupons Montréal, faisant écho à Occupy Wall Street, a envahi le square Victoria, place historique et représentative des secteurs financiers auxquels le mouvement de contestation s'opposait. Pendant la même période, un mouvement étudiant poursuivait l'une des plus longues grèves de l'histoire de l'éducation au Québec, contestant la décision de hausser les droits de scolarité prise par le gouvernement libéral de Jean Charest, premier ministre alors au pouvoir¹². Les étudiants, qui occupaient les rues de Montréal quotidiennement, ont choisi comme lieu de rassemblement la place Émilie-Gamelin, où se trouve d'ailleurs l'œuvre d'art public *Gratte-ciel, cascades d'eau, rues, ruisseaux... une construction* réalisée en 1992 par Melvin Charney même. La place, bordée par un petit parc et souvent fréquentée par des gens défavorisés, voisine l'Université du Québec à Montréal, une des universités les plus engagées dans la grève. Nonobstant cette effervescence qui a intensément agité les espaces publics de la ville, les immenses places-conteneurs du Quartier des spectacles ont été boudées. Elles n'ont été affectées qu'à l'occasion

Melvin Charney, *Gratte-ciel, cascades d'eau, rues, ruisseaux... une construction*, place Émilie-Gamelin, 1992.

PHOTO : MARTINE DOYON, QUARTIER DES SPECTACLES

11. David Harvey, *Rebel Cities: from the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres, Verso, 2012, p. 161.

12. Le mouvement étudiant, connu sous le nom de « Printemps érable », a suscité une critique profonde du système d'éducation au Québec et a eu un écho international, en concomitance avec d'autres soulèvements advenus entre 2010 et 2012 (des « Indignados » espagnols aux contestations sur les places publiques en Europe contre la crise financière, en passant par le « Printemps arabe »).

Rafael Lozano-Hemmer,
Articulated Intersect. Relational
Architecture 18, Triennale
Québécoise, Musée d'art
contemporain de Montréal, 2011.

PHOTO : JAMES EWING, QUARTIER DES
SPECTACLES

13. Le premier rassemblement sur les places-conteneurs s'est tenu le 22 avril, Jour de la terre, journée mondiale dédiée à la préservation des ressources de la planète organisée au Québec par l'organisme de charité Projets Saint-Laurent. La deuxième manifestation a eu lieu le 22 mai, organisée par les associations étudiantes afin de souligner la centième journée de grève dans la province québécoise.

14. Melvin Charney et Marcel Bélanger (dir.), « Pour une définition de l'architecture au Québec », *Architecture et urbanisme au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 42.

de deux événements de masse qui avaient été préalablement autorisés par le Service de police de la Communauté urbaine de Montréal¹³. Pourtant, ces places constituent un lieu central et offrent la plus vaste étendue d'espace dégagé dans le centre-ville montréalais. En dépit de leur présumée malléabilité, elles n'ont pas incité, ni attiré, de mouvements d'occupation spontanée comme l'ont fait, au contraire, le square Victoria ou la place Émilie-Gamelin. L'absence de symboles pouvant être détournés ou embrassés décourage la réappropriation de la part des citoyens. De plus, l'ouverture de l'espace dénué d'obstacles facilite le contrôle du lieu et la surveillance.

Considérer la place comme une forme dynamique, façonnée par ses caractéristiques physiques et les pratiques sociales et politiques qui la traversent, permet de comprendre les forces en jeu dans son processus de transformation. Nous pouvons émettre l'hypothèse que la nouvelle tendance qui se manifeste dans la conception des places publiques du Quartier des spectacles à Montréal reflète une volonté de thématization et favorise le contrôle de l'espace. C'est ce que nous entendons par le terme de « place-conteneur ». Cette tendance s'oppose à ce que décrivait Charney en 1971 : « L'architecture valable remet en question l'état de l'architecture elle-même [...] la libération de l'architecture dépend de la libération politique et sociale de l'individu et de la communauté¹⁴. » À l'encontre de cette logique, la place-conteneur se caractérise par sa forme, vaste surface vide privée de renvois pouvant être détournés ou embrassés, par sa fonction païenne, spécialisée tout en étant malléable, ainsi que par ses usages hyperthématisés et contrôlés qui réduisent au minimum la spontanéité d'action.



TROUS, BRECHES ET PASSAGES :

NATHALIE CASEMAJOR ET HEATHER DAVIS

LA MÉDIALITÉ D'UNE CLÔTURE

Un caillou, un ruban, une couverture, de la graisse, un trou. Toute une collection d'objets, de formes et de matières hétéroclites se retrouve sur la clôture qui borde la voie ferrée entre les quartiers de Rosemont-Petite-Patrie et du Plateau-Mont-Royal à Montréal. Construite pour barrer la route aux passants et sécuriser l'emprise ferroviaire, cette clôture est à la fois un acteur et une scène du théâtre de pratiques qui se joue dans cet espace.

Comment penser la médialité de cette infrastructure urbaine ? On s'intéressera à la capacité d'une banale clôture à retenir des objets, des formes et des traces. On analysera sa capacité à transmettre des signes qui sont les marques d'un lieu pratiqué au quotidien par une foule de passants. On cherchera également à comprendre en quoi cette clôture fait médiation, en quoi elle contribue à structurer les pratiques et les relations sociales. Pendant plus de deux ans, nous avons photographié cette clôture et ses alentours. Nous avons recueilli des témoignages, consigné des notes d'observation ; nous avons activement participé à des collectifs citoyens et organisé des événements pour attirer l'attention sur la problématique d'aménagement de ce lieu.

Au-delà du constat que la clôture est un réceptacle de traces, nous cherchons à comprendre la manière dont ses caractéristiques matérielles *suscitent* et *provoquent* certaines pratiques, la manière dont elle se trouve *intégrée* dans des formes d'activité sociale, culturelle et artistique. Le processus de sédimentation de ces traces témoigne des modes d'habitat et d'appropriation de l'espace, de la dynamique des relations sociales qui s'y nouent, mais aussi des conflits qui l'animent.

LE LIEU VÉCU ET SES TRACES

Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Marc Augé décrit les « non-lieux » comme des espaces de circulation traversés par des itinéraires, des lieux de transit qui caractérisent le mouvement accéléré

Réparations sur la clôture.

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

1. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 104.
2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1945], p. 337-338.
3. Augé citant Merleau-Ponty, op. cit., p. 103.
4. Ibid., p. 68.

des déplacements contemporains. Plutôt que d'opposer le « lieu anthropologique » et le « non-lieu », Augé nous invite à penser leur mise en rapport en examinant les formes de « construction concrète et symbolique de l'espace », c'est-à-dire la fabrication des « lieu[x] du sens inscrit et symbolisé¹ ». Il reprend ici la distinction établie par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* : « l'espace géométrique » diffère de « l'espace anthropologique »², ce dernier étant défini comme « lieu d'une expérience de relation au monde d'un être essentiellement situé "en rapport avec un milieu"³ ».

Parue en 1992, cette analyse d'Augé sur l'espace pratiqué se situe dans la lignée des travaux de Michel de Certeau : les ruses et les arts de faire quotidiens des consommateurs et des habitants, le bricolage de modes d'emploi originaux, la créativité banale des itinéraires urbains ou les tactiques d'appropriation singulières font aujourd'hui partie des thèmes récurrents dans le domaine des études culturelles. En découle une perspective qui problématise l'organisation de l'espace public et la fabrication des lieux vécus comme des modalités de pratique urbaine. Ainsi, le lieu vécu est « simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe⁴ ».

L'investissement de sens dans les lieux qui bordent la voie ferrée résulte d'une diversité de pratiques sociales et culturelles. Mais il est aussi structuré par les institutions législatives et sociales qui encadrent ces pratiques, et par le déploiement d'un imaginaire situé à l'intersection des dimensions géographique et psychologique de l'espace. L'infrastructure matérielle de la clôture est particulièrement surchargée de sens. Elle porte les traces physiques de pratiques qui sont les corrélats de l'action individuelle et collective. Déplacements, interventions formelles et actes expressifs contribuent à produire cet espace en le « mettant en œuvre ». C'est à partir de ces traces que nous reconstituerons la dimension « pratiquée » de cet espace, en montrant que les liens entre la clôture et les usagers se sédimentent sous la forme d'interventions et de résidus matériels.

La forme urbaine de la clôture est une forme médiale d'un type particulier. Sa formation historique et ses transformations contemporaines témoignent d'un processus constant de sédimentation de l'urbanité. Il ne s'agit pas ici d'une forme médiale qui circule en tant qu'objet médiatique,



mais d'un *topoi* répété et actualisé dans mille et un contextes urbains⁵. Ce que nous cherchons à saisir, c'est la manière dont la forme et la matérialité spécifiques de cette clôture mettent en place les conditions de circulation, d'appropriation et de symbolisation créative de l'espace. C'est le mode d'accumulation des traces à l'intérieur même d'un système circulatoire qui guide notre parcours d'analyse.

5. Le concept de *topoi* auquel nous faisons référence vient de Erkki Huhtamo. Voir « Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study », dans Erkki Huhtamo et Jussi Parikka (dir.), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 27-47.

GENÈSE HISTORIQUE DU PAYSAGE

Un réseau de voies ferrées traverse l'île de Montréal de part en part. Il témoigne du développement industriel de la ville à la fin du 19^e siècle. Nœud ferroviaire et maritime connectant les plaines, les Grands Lacs et l'océan, Montréal a accueilli son premier segment du chemin de fer transcontinental en 1876. Il fut racheté six ans plus tard par la Compagnie de chemin de fer du Canadien Pacifique, fraîchement installée



6. Justin Bur, « A railyard, turned meadow », dans Emily Rose Michaud (dir.), *The Roerich Garden Project*, Artefatica, 2010, www.roerichproject.artefati.ca/history/from-meadow-to-railyard-to-meadow-to/ [consulté le 12 mars 2013].

dans son nouveau siège social montréalais. Inscrite au cœur même de l'identité nationale canadienne, la ligne ferroviaire du Canadien Pacifique est un symbole de l'union des provinces, relique matérialisant au cœur même du territoire urbain le projet titanesque de conquête, d'expansion et de création de l'État-nation.

En 1876, les rails n'étaient bordés que par quelques rares édifices semés parmi les champs. Dans les décennies suivantes, l'emprise de l'espace bâti se resserra progressivement autour de la voie ferrée. Les faubourgs industriels et résidentiels s'étendirent au point de former un véritable pôle d'activité industrielle dans le quartier Mile End, sur le site de l'ancien village de Saint-Louis-du-Mile-End⁶. Desservie par une gare depuis 1878, la zone connue aujourd'hui sous le nom de Saint-Viateur Est fut longtemps fréquentée par un important flux de travailleurs employés par l'industrie textile. Le lacis des rails se propagea à l'échelle du quartier, déployant ses ramifications dans les diverses cours de triage dédiées au chargement et au déchargement des marchandises destinées à l'industrie locale.

Agent de connexion avec le port de Montréal, jadis un des plus importants sites d'exportation de céréales au monde, le chemin de fer intègre à l'échelle du quartier le vaste système circulatoire de l'économie globale. Le Canadien Pacifique organise le transport de centaines de conteneurs à travers le tissu urbain : transitant par la ligne

qui relie la rue Notre-Dame à l'est et le boulevard Gouin à l'ouest, ils circulent entre les rives du fleuve Saint-Laurent et l'intérieur des terres.

À partir des années 1950, l'essor de l'automobile et du camionnage commença à faire vaciller la suprématie du transport ferroviaire. La construction d'infrastructures autoroutières et de voies rapides à la lisière de la ville fit migrer l'essentiel du trafic de marchandises et de l'activité industrielle vers la périphérie de l'espace urbain. La route maritime s'apprêtait également à connaître une redirection majeure. Court-circuité par l'ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent en 1959 (un réseau de canaux et d'écluses permettant de relier directement la route maritime de l'océan Atlantique à la route fluviale des Grands Lacs), le chemin de fer vit son volume d'activité décliner, ayant perdu son statut d'unique solution pour franchir les rapides du fleuve jusqu'alors impraticables à la navigation. Aujourd'hui, ce segment de la voie ferrée est toujours vital pour connecter le port au reste du territoire, mais le trafic, estimé à moins de dix trains par jour, est réduit à la portion congrue⁷.

Hors service depuis 1931, la petite gare du quartier fut démolie en 1970 pour faire place au viaduc automobile de la rue Van Horne. Progressivement abandonnées, les cours de triage furent transformées en zones résidentielles ou en terrains vagues dont les herbes folles recouvrirent les traces des anciens rails. L'industrie textile qui avait prospéré dans le quartier Mile End fut durement touchée par la crise économique et par les vagues de délocalisation qui agitèrent les années 1990. Seuls quelques ateliers et entreprises d'importation y subsistent aujourd'hui. En bordure de la voie ferrée, un vieux panneau rouillé arbore encore le mot « TEXTILES » en lettres monumentales, trace décrépite d'un passé industriel dans un paysage en transition vers une phase postindustrielle.

Les zones adjacentes à la voie ferrée sont actuellement en transformation. Au cœur de l'île de Montréal, entre les arrondissements du Plateau-Mont-Royal et de Rosemont-La-Petite-Patrie, un segment de l'axe ferroviaire du Canadien Pacifique est particulièrement étranglé par la pression démographique. Le nombre d'habitants résidant à proximité immédiate du chemin de fer est appelé à augmenter dans les prochaines années. Dans l'arrondissement

Panneau.

PHOTO : NATHALIE GASEMAJOR

7. Cécile Gladel, « Pas de passage ferroviaire pour le Vieux », *Rue Masson*, 24 mai 2011, <http://rue-masson.com/?p=7986> [consulté le 10 avril 2013].

Passage.

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

de Rosemont, des projets résidentiels majeurs sont en train de voir le jour au niveau du site de l'ancienne usine Noramparc et des ateliers municipaux, totalisant plus de 1700 nouveaux logements et 7000 m² de commerces et services. Côté Plateau, la revitalisation du pôle d'activité Saint-Viateur Est est en cours : les locaux laissés vacants par l'industrie textile ont été récupérés par de nombreux artistes et artisans qui en ont fait des studios, et l'installation en 1997 du géant du jeu vidéo Ubisoft (employant près de 2000 salariés) a marqué le coup d'envoi de l'embourgeoisement du quartier.

La densité de population en augmentation dans les zones limitrophes du chemin de fer soulève une problématique de circulation locale des résidents. En 2009, le Comité des citoyens du Mile End organisa un forum pour consulter la population sur les problèmes de planification urbaine prioritaires dans leur quartier. Parmi les préoccupations des riverains figurait le manque d'infrastructures permettant aux piétons et aux cyclistes de traverser facilement la voie ferrée pour atteindre l'arrondissement voisin. En effet, la présence de la voie ferrée et sa sécurisation par une clôture créent un phénomène d'enclavement : cette infrastructure linéaire se dresse comme un obstacle en travers des flux de déplacement entre arrondissements.

PROPRIÉTÉS FORMELLES DE L'ESPACE : UN ESPACE LINÉAIRE

La clôture implantée le long de la voie ferrée modèle l'expérience du lieu. La structure linéaire qu'elle construit est en fait le résultat d'un assemblage d'éléments hétéroclites qui, juxtaposés, présentent une certaine unité formelle : une ligne courbe agissant comme axe de démarcation. Plusieurs infrastructures physiques s'alignent le long de la voie ferrée.

Comment cette forme urbaine complexe contribue-t-elle à produire l'espace social qui l'entoure ? Les propriétés formelles de ce dispositif linéaire structurent l'architecture du paysage, les conditions d'expérience de l'espace, mais



8. Les concepts de bord, de barrière et de bordure sont empruntés à Richard Sennett, « The Public Realm », *richardsennett.com*, 2009, <http://www.richardsennett.com/site/SENN/Templates/General2.aspx?pageid=16> [consulté le 12 mars 2013].

aussi l'imaginaire du lieu. Loin d'être un élément neutre du paysage, la clôture joue un rôle central dans la production de contraintes et de tensions conflictuelles. Découpant et suturant l'espace urbain, cet axe de démarcation oscille entre les figures symboliques du bord, de la barrière et de la bordure⁸.

BORD

L'espace ferroviaire se caractérise premièrement par la figure spatiale du *bord*. Il délimite l'extrémité des arrondissements du Plateau-Mont-Royal et de Rosemont-La-Petite-Patrie. Il représente une ligne de démarcation entre deux circonscriptions administratives, une zone de transition dans la trame urbaine, concrétisée par la présence des rails et de la clôture. Cet espace postindustriel est un terrain fertile pour les pratiques sociales et culturelles marginales. Plusieurs sans-abri ont établi leur campement de fortune le long de l'emprise ferroviaire. Aux environs de la rue Cartier, un vieux matelas abandonné atteste de la présence d'un ancien camp démantelé. Sous le viaduc Van Horne, à proximité immédiate de la clôture, c'est une famille qui revient régulièrement installer son camion et aménager une terrasse sur le trottoir, avec chaises, jeux d'enfants et barbecue. Une série d'installations artistiques temporaires a souligné ce phénomène à l'été 2012 : caravane plantée dans la friche naturelle du « Champ des possibles », recreation d'un espace privé sous le viaduc Van Horne, avec lit de camp, portemanteau, radio et rayons de bibliothèque.

La liminalité de cet espace contribue à produire un imaginaire de liberté, alors même qu'il est fortement régulé. Le parc linéaire est soumis à la réglementation des parcs urbains (obligation de tenir les chiens en laisse, interdiction de faire de la planche à roulettes, de boire de l'alcool et de jeter des débris), tandis que la voie ferrée est interdite d'accès en vertu de la loi fédérale sur la sécurité ferroviaire. Les contrevenants sont passibles d'une amende de 146 dollars. Ces règlements sont signalés au moyen de panneaux accrochés sur la clôture par l'administration municipale et le service de police privé du Canadien Pacifique. Pourtant, en dépit de ce strict encadrement juridique, la marginalité de l'espace suscite de nombreuses pratiques transgressives.

Son déploiement symbolique et affectif entre en résonance avec l'imaginaire de la voie ferrée : le mouvement, le voyage, un désir romantique de l'espace qui s'ouvre à soi, l'aspect vacant de l'emprise ferroviaire où poussent les fleurs sauvages et les herbes folles, où l'on semble pouvoir échapper au tumulte de la ville et aux regards des passants. La perception d'une nature « sauvage » aux abords de l'espace ferroviaire accentue ce sentiment de liberté. Lors d'un atelier de cartographie sociale organisé en 2011 dans le Mile End, un résident a décrit son parcours sur la voie ferrée à la recherche de carottes sauvages et de camomille. Graffitiurs, promeneurs de chiens, amateurs de feu de camp fréquentent régulièrement ce lieu. Plusieurs mises en scène et performances capturées par la photographie y exploitent l'imaginaire d'un espace libre et ouvert. Sur la couverture de l'album *La vallée des réputations* (2002), Jean Leloup, icône musicale locale, apparaît marchant en équilibre sur les rails près du viaduc Van Horne, sa guitare sur l'épaule, partant à l'aventure. François Gourd, poète excentrique et « foulo-sophe », est un éternel pourfendeur de la bienséance et du règlement. On le voit photographié en promenade mondaine sur la voie ferrée, de l'autre côté du viaduc : entièrement nu, deux petits chiens en laisse, il porte un chapeau melon sur la tête et une canne de notable à la main.

BARRIÈRE

La deuxième forme linéaire engendrée par cette infrastructure urbaine est celle de la barrière. L'espace linéaire entourant la voie ferrée constitue à la fois un couloir de circulation et un obstacle à la circulation, un espace de transit et une barrière. La structure du chemin de fer organise un système de trajectoires parallèles. Parcourant les rails du nord-est au sud-ouest, le flux des trains est redoublé par l'itinéraire des cyclistes et des piétons sur un sentier polyvalent, le long de la clôture. L'emprise ferroviaire est aussi un couloir de circulation pour la faune urbaine qui habite les terrains vagues et les espaces verts (lapins, hérissons, rats laveurs, mouffettes) et pour les végétaux, dont les graines voyagent à bord des trains sur de longues distances. Mais s'il contribue à canaliser un triple axe circulatorio nord-est/sud-ouest, l'espace ferroviaire a aussi pour effet de restreindre les possibilités de trajectoires sécantes.



Permettant la circulation des marchandises à l'échelle régionale, nationale et internationale, le réseau ferroviaire détermine également la chorégraphie des déplacements quotidiens à l'échelle locale : le ballet des voitures dans les viaducs souterrains, les trajectoires des cyclistes à l'affût des parcours sécuritaires, l'itinéraire des piétons en quête du chemin le plus court. La clôture a pour fonction d'empêcher toute intrusion sur l'emprise ferroviaire, notamment celle des piétons et des cyclistes qui tendent à couper à travers les rails pour éviter de long et fastidieux détours par les viaducs souterrains. Elle agit comme un élément de rupture dans le mouvement fluide de la circulation urbaine, hormis pour les voitures qui trouvent dans les viaducs des zones d'accélération.

Clôturant l'espace, la barrière a pour fonction d'enclore, de circonscrire une zone, d'interdire l'accès, de fermer le passage, de maintenir la sécurité. Elle est une expression spatialisée de l'autorité législative et de l'ordre social, marquant la limite entre la propriété privée de la voie ferrée et l'espace public administré par la municipalité.

BORDURE

Or, dans les faits, la clôture n'est pas une barrière infranchissable. L'infrastructure linéaire qui construit l'espace aux abords de la voie ferrée tend vers une troisième figure spatiale : celle de la *bordure*. Richard Sennett caractérise la bordure (*border*) comme une interface poreuse, une zone de contact animée, une membrane d'échange sélectif, bloquant certaines trajectoires et en autorisant d'autres⁹. Huit viaducs automobiles permettent de circuler entre les arrondissements du Plateau-Mont-Royal et de Rosemont-La-Petite-Patrie. D'autre part, des sections non clôturées et des trous découpés dans la clôture constituent des points de passage non officiels.

L'imperméabilité et l'hermétisme de la clôture sont une illusion nécessaire au maintien de l'ordre social et législatif. Car, en pratique, des centaines de piétons et de cyclistes traversent quotidiennement la voie ferrée, en particulier pour rejoindre la station de métro Rosemont depuis le pôle d'activité de Saint-Viateur Est, situé de l'autre côté de la voie ferrée. Décrits comme sales, sombres et peu sécuritaires, les viaducs automobiles sont délaissés par

Passage avec installation artistique.

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

RE-PAS-SAGE de la série *Actions Roses*, intervention des Filles anonymes.

PHOTO : © LES FILLES ANONYMES

9. Ibid.

**Tronc d'arbre « avalant »
des mailles de la clôture.**

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

10. Johanne Penhale, « Wrong side of the tracks », *The Mirror*, Montréal, 19-25 mai 2011, p. 7.

de nombreux citoyens qui préfèrent couper directement à travers l'emprise ferroviaire, paradoxalement perçue comme plus sécuritaire en raison du nombre peu élevé de trains qui empruntent les rails, à faible vitesse (50 km/h au maximum)¹⁰.

Un rapport commandé par la Ville de Montréal a relevé que 289 piétons et 81 cyclistes avaient franchi l'emprise ferroviaire entre 7 h et 19 h le 15 mai 2012 entre les rues Saint-Dominique et Henri-Julien. Trois trains ont été comptés durant la même période. Les traces de ces passages répétés sont médiatisées et rendues visibles par les systèmes de cartographie numérique. La présence illícite de marcheurs sur la voie ferrée a été enregistrée par Google Street View lors de la couverture photographique du quartier, au niveau de la rue des Carrières. En consultant les photographies satellites, ce sont des « lignes de désir » qui apparaissent à l'image : ces trajectoires clandestines sont inscrites sous la forme de sillons creusés dans la terre. En 2012, le service de police du Canadien Pacifique a installé une série de caméras de surveillance le long de la voie ferrée.

FIGURES D'ACCUMULATION ET CYCLES DE SÉDIMENTATION DES TRACES

L'INTERACTIVITÉ DE LA CLÔTURE

En examinant la clôture de plus près, on découvre que, loin d'être homogène, sa surface constitue un milieu où prolifère une multitude d'objets, de formes et de matériaux hétéroclites qui apparaissent, disparaissent et réapparaissent au rythme des jours, des mois et des années. Minuscule débris, détérioration majeure de la barrière, bricolage d'enfant ou détritus – c'est tout un peuple de traces qui témoignent de la diversité des modes d'interaction noués au quotidien entre les habitants et la surface active de la clôture.

La structure matérielle de la clôture permet une variété d'interactions potentielles. Surface faite de trous, le grillage offre un support idéal pour attacher quelque chose





ou glisser un objet entre les mailles de métal. Si certaines traces relèvent d'une intentionnalité spécifique, individuelle ou collective, d'autres semblent plutôt se manifester au hasard de la rencontre avec la clôture.

Les plantes grimpantes, en particulier les vignes vierges, utilisent le réseau de mailles comme treillis. Parfois, un arbre poussé trop près de la clôture « absorbe » le grillage à l'intérieur de son tronc ou de ses branches, produisant une structure symbiotique entre l'armature minérale et la matière organique. Bien après que les arbustes ont été taillés, des segments de branches greffées à la clôture restent pris dans les mailles, bribes isolées à la surface du réseau.

Les panneaux, affiches et autocollants qui jalonnent la clôture sont les interventions les plus explicites. Ils se font les vecteurs de messages informatifs officiels et légitimes (panneau « Rue Saint-Denis » installé par les services municipaux) à moins qu'il ne s'agisse de démarches opportunistes ou non officielles (publicité pour une course de charité, autocollant d'un site internet commercial, affiche « trouvé chien blanc »). On observe également une quantité importante de messages prescriptifs : panneau de règlements, injonctions policières (ruban « Police – Passage interdit »), rappels à l'ordre (autocollant « DANGER – Propriété privée – Accès interdit – Les contrevenants seront poursuivis en justice »).

À l'opposé des messages institutionnels, d'autres signes protestent contre l'organisation contraignante des flux de circulation et le contrôle policier aux abords de la voie ferrée. Un dessin placardé sur la clôture représente un personnage à proximité d'un trou, brandissant une pancarte où l'on peut lire « Libérez la track ! ». Une autre affiche collée à proximité immédiate de la clôture représente un mur de ciment et de barbelé accompagné du texte « No Border; Liberté de circulation ».

Dans la catégorie des traces informelles, on trouve également les formes habituelles de l'art de rue (autocollants dessinés à la main, tags) ainsi qu'une série d'œuvres d'art qui exploitent les qualités plastiques de la clôture. La clôture fait souvent partie intégrante de la forme des œuvres, mais parfois elle peut simplement faire office de cimaise improvisée pour mettre une œuvre en vue. Le sculpteur Glen Le Mesurier y a installé de grandes figures animales

Affiche collée aux abords de la voie ferrée. Artiste inconnu.

PHOTO : HEATHER DAVIS

Panneau indiquant le nom de la rue adjacente, que la police du Canadien Pacifique s'est approprié et que des graffeurs se sont réapproprié.

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

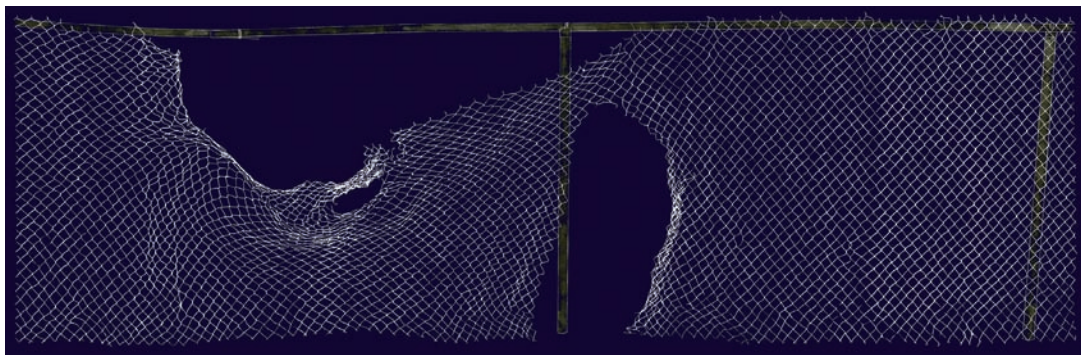
colorées, découpées dans des plaques de métal et solidement fixées sur le grillage. Plus loin, une œuvre anonyme consiste en plusieurs dizaines de papillons de métal orangés essaimés sur la clôture tout au long du sentier polyvalent. Jouant sur l'ambiguïté du message privé ou public, une autre installation éphémère faite de ruban plastique rose et jaune tissé dans la clôture affichait sur une dizaine de mètres le message « Je t'aime ma plume ».

D'autres traces ou systèmes d'objets sont plus opaques ; leur signification pratique et leur intentionnalité ne sont pas immédiatement saisissables, ou simplement absentes. Dans certains cas, il est possible d'établir le lien entre une pratique sociale précise et la présence d'un objet sur la clôture. Ainsi, des taches de peinture colorées se révèlent être une manifestation collatérale des graffitis peints sur les murs adjacents ; la clôture sert alors de surface pour tester les peintures en aérosol. Souvent, les objets semblent mener une existence autonome, exposant au regard leur caractère singulier et incongru dans la monotonie de la surface grillagée.

Une improbable collection de traces résulte de l'interaction des passants avec un objet trouvé : un caillou, une tige de rosier en fleur, des détritiques (papiers, canettes de soda, sacs de déjection canine, bouts de fil de fer), un gant de travail égaré, et même un sapin de Noël ont été insérés entre les mailles du grillage. Il semble que la texture grillagée suscite le désir d'attacher ou de placer quelque chose, comme si la clôture lançait une invitation ouverte à s'approprier une case laissée vide dans un espace exposé. Le geste de nouer un fil ou un ruban sur la clôture est étonnamment fréquent. Ces morceaux de tissu ou de plastique cohabitent avec d'autres marques minuscules, telles deux bandes de ruban adhésif rouge collées sur un poteau. L'une de ces interventions est particulièrement élaborée : elle consiste en une vingtaine de bandelettes de tissu blanc nouées au grillage, comme un nuage ou un essaim désordonné.

Ce n'est pas du sens intelligible qui est produit dans l'expérience de rencontre avec ces objets, mais de l'affect. Ceux-ci nous interpellent par l'humanité du geste qui les a placés là. Ils sont la marque d'une connexion, d'une intervention délibérée, d'un point de contact entre la structure formelle de la clôture et un état de subjectivité. Ce que





manifestent les objets trouvés exposés sur la clôture n'est que la trace du moment où quelqu'un les a rencontrés, et le choix de matérialiser cette rencontre en activant le potentiel plastique de la clôture.

RÉSISTANCE DE LA MATIÈRE

Toutes ces traces constituent un surplus de matière qui se greffe à la surface en y créant des singularités morphologiques. La dynamique de transformation de la clôture se manifeste particulièrement à travers les figures de l'accumulation et de la sédimentation.

Dans une certaine mesure, la différence de légitimité entre les signes se traduit par une différence de matérialité. La solidité du matériau est un gage du pouvoir de l'institution à l'origine de l'inscription. Ainsi, les panneaux installés par les services municipaux sont des plaques de métal solidement vissées aux poteaux. En revanche, les signes de protestation contre la clôture sont plutôt des papiers attachés ou collés sur des surfaces de fortune. Mais les moyens officiels de contrôle peuvent aussi se matérialiser dans des matériaux plus légers et moins nobles, voire sous des formes inattendues, souples, organiques. Des arbustes ont par exemple été plantés le long du mur antibruit pour en limiter la surface visible et décourager les graffitis. De la graisse a été étalée sur la clôture au niveau du viaduc Saint-Laurent pour dissuader les passants de sauter par-dessus. L'hiver, ce sont des montagnes de neige qui sont déversées par les employés du Canadien Pacifique devant les trous pour boucher le passage. À l'inverse, certaines interventions informelles sont faites de matériaux solides

durablement fixés à la clôture, comme les œuvres en métal de Glen Le Mesurier.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les signes inscrits dans des matériaux solides ne sont pas nécessairement les plus durables. Les plaques officielles sont souvent vandalisées, tels les panneaux de réglementation du parc urbain qui ont été aspergés de peinture et tagués. Mais ce sont les panneaux d'interdiction de traverser la voie ferrée du Canadien Pacifique qui sont la cible privilégiée du vandalisme. Leur détérioration systématique a forcé les policiers à changer de forme médiale : pour ne plus avoir à toujours poser de nouveaux panneaux, ils utilisent à présent des autocollants. Ces derniers sont facilement arrachés, certes, mais la solidité des panneaux est remplacée par la multiplication des occurrences et la fréquence du renouvellement.

Les surfaces sur lesquelles on peut écrire ou coller font figure d'exception au milieu du grillage dont les mailles offrent davantage de vide que de plein. Colonisées par les signes, elles sont couvertes de tags, d'affiches et d'autocollants. Toute surface pleine peut être appropriée : les poteaux, les petits écriteaux affichant la marque commerciale de la clôture, les papillons métalliques de l'œuvre anonyme, les pancartes blanches de l'éco-quartier invitant les résidents à écrire leur nom pour adopter une vigne vierge. Mais les surfaces les plus prisées sont celles des grands panneaux signalétiques indiquant le nom des rues. Même les policiers du Canadien Pacifique reproduisent le geste de « vandalisme » en recouvrant d'autocollants leurs surfaces taguées.

Cette superposition crée un effet de palimpseste, une accumulation de strates d'usage, de contestation et de désirs conflictuels qui effacent le texte originel et se recouvrent les uns les autres. L'usage multiple des surfaces produit une sédimentation particulièrement visible dans certains cas : par exemple, un panneau municipal a été tagué, puis recouvert d'un autocollant du Canadien Pacifique, lui-même tagué et recouvert d'un nouvel autocollant du Canadien Pacifique, et la série des accumulations continue, en écho à l'amplification du conflit.

Découper des brèches est l'activité la plus fréquente sur la clôture. Au 2 octobre 2012, on en comptait 38 entre les rues Saint-Urbain et D'Iberville. Paradoxalement, le renforcement

Michel de Broin, *Anthropométrie*, 2013.

PHOTO : © MICHEL DE BROIN, PERMISSION DE LA GALERIE DIVISION

Section de clôture enduite de graisse pour empêcher les passants de sauter par-dessus.

PHOTO : NATHALIE CASEMAJOR

de la surveillance semble avoir accéléré l'apparition de nouveaux trous : de multiples itinéraires alternatifs cherchent en effet à éviter les points de passage les plus surveillés. Les réparations les plus légères sont parfois rouvertes dès le lendemain, tandis que les plus solides sont contournées en perçant un autre trou quelques mètres plus loin. Les résidents ont développé différentes techniques pour ouvrir des brèches et franchir la clôture : outre la découpe du grillage (ou l'occasionnelle couverture servant à sauter plus facilement par-dessus), des barres transversales sont disloquées, des poteaux jetés à terre, des sections entières sont tordues, piétinées, arrachées, parfois à l'aide d'un véhicule. La forme des trous est extrêmement variable : petit trou près du sol qui force à se plier en deux, large porte suffisamment haute pour faire passer un vélo, mince brèche qui s'étire de bas en haut, longues éventrations qui courent sur plusieurs mètres, voire des dizaines de mètres.

Le cycle d'ouverture et de fermeture altère l'ordre géométrique du grillage. Travaillée par le conflit, la clôture enfle, ondule et se brise. Son relief boursoufflé se couvre de replis, de saillies, de tiges désordonnées pointant vers le ciel. Des morceaux de métal pliés flottent dans le vide, arrachés à la verticalité des poteaux. D'autres gisent au sol, projetés par la violence du geste. Les sections réparées sont comme des cicatrices où s'accumulent les matériaux hétéroclites. Plié et enroulé, le grillage est déroulé, rattaché, recollé, soudé, suturé, semé de lambeaux d'autocollants arrachés. Aussi hasardeux que les techniques de destruction, les moyens de réparation relèvent du rafistolage désordonné à l'efficacité variable. Le rapiécage s'accommode des moyens du bord. Les surfaces de cicatrisation les plus légères se rouvrent fréquemment : les grilles de fer superposées aux trous accumulent la rouille et les coups de ciseaux. La stratification et la densification des matériaux y restent fragiles. En d'autres endroits, l'assemblage de matériaux plus solides parvient à enrayer le cycle des passages. Des barreaux épais sont soudés en diagonale, produisant un effet de rigidification. La trame de la clôture s'y épaissit et se transforme en barrage hermétique.

Dans ce continuuel échange surgissent des dialogues matériels, une résonance de formes qui se répondent de manière inattendue ou ironique. L'arsenal de contrôle est régulièrement détourné et recyclé par des interventions



11. Marc Augé, op. cit., p. 119.

12. Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970, p. 170.

spontanées ou des projets artistiques. Un ruban tissé dans la clôture souligne les points de suture sur une section réparée. Même le tas de neige installé devant un trou de clôture est rongé de l'intérieur par les tunnels d'un igloo dans lequel on vient se cacher pour boire de la bière. Exploitant les qualités plastiques de la barrière, les techniques d'obstruction des trous et les résidus de ruban de police trouvés sur place, les démarches artistiques opèrent une inversion des mécanismes de l'ordre social. Un réseau de fils roses a été installé en travers des trous : tout en scellant l'ouverture, il suscite sa propre destruction. Un projet du collectif Les Raccommodeurs propose de construire des passerelles d'observation qui franchiraient la clôture et s'arrêteraient au-dessus des rails sans les traverser. Le saisissement de l'espace par ces actes expressifs symbolise la relation conflictuelle et en fait ressortir l'absurdité.

CONCLUSION : LA PERSISTANCE DES FORMES

Les pratiques sociales qui habitent un espace peuvent introduire de nouveaux modes de qualification du lieu, elles peuvent mettre l'espace en rapport avec des fins non prévues, le faire dévier du programme d'utilisation qui lui a été assigné. La clôture, dont la fonction première est de circonscrire un espace et de le fermer, revêt de nouvelles possibilités d'usage. La dynamique de contrôle et d'ouverture des processus circulatoires se complexifie : oscillant entre barrière et bordure, la clôture est une surface active, un interface d'échange, de communication, d'exposition et de dialogue matériel.

Contrairement à l'espace planifié, qui prescrit des usages programmés, l'espace vécu produit du « social organique¹¹ ». Mais il est simplificateur d'affirmer que les interventions officielles et institutionnelles ont nécessairement un effet d'homogénéisation sur l'espace, tandis que « l'activité appropriative, la *poïésis*¹² », née des pratiques quotidiennes et informelles, serait l'unique source de diversification des fonctions médiales de la clôture.

Cette opposition radicale est contredite par l'analyse des traces matérielles accumulées sur la clôture. Les interventions qui produisent de la diversité, de la singularité, celles que l'on peut qualifier de créatives et relevant du « bricolage » ne sont pas, comme on pourrait le penser, exclusivement situées du côté des usages non officiels. En attestent les réparations brouillonnes, le « vandalisme » des panneaux de signalisation par les policiers du Canadien Pacifique et la multiplicité des formes et matériaux employés comme moyen de contrôle des flux circulatoires (neige, graisse, ruban, menottes en plastique, autocollants). L'efficacité médiale des pratiques de contrôle et de subversion se répondent et se nourrissent l'une l'autre.

Par ailleurs, le statut officiel d'une intervention sur la clôture n'est pas un gage d'inscription durable : dans certains cas, la persévérance des pratiques « rebelles » peut mener à une persistance des formes, voire à leur institutionnalisation. L'entêtement des piétons à traverser la voie ferrée a ainsi fait naître un projet de construction de traverses officielles par les services de la municipalité.

Il existe une relation dynamique entre les capacités médiales d'une forme urbaine et son potentiel d'appropriation, tant par les représentants du pouvoir institutionnel que par les simples usagers. Si les possibilités d'appropriation de la clôture sont déterminées par ses *qualités* matérielles et sa structure formelle, ses *fonctions* médiales sont activées et transformées par les pratiques sociales. Ce qui définit la médialité de cette clôture, c'est finalement sa capacité à accueillir dans sa structure une multiplicité de traces qui, en altérant sa surface, transforment ses fonctions, sans pour autant dissoudre sa stabilité formelle.

CULTIVER LES FORMES URBAINES : INVESTISSEMENTS

JENNY BURMAN

COLLECTIFS EN AGRICULTURE URBAINE

« L'homme moderne, vivant dans ce désert artificiel de pierre qu'on appelle une ville, en est venu de plus en plus à considérer les plantes, les arbres, les arbustes et les fleurs... comme de purs ornements... Certes, nos pères devaient disputer une existence précaire à la nature et pourtant ils y connaissaient bien leur place ; tandis que nous n'avons su transposer dans notre vie moderne et mécanisée rien de plus que la notion mal comprise de la domination de la nature par l'homme... Cette fausse orientation de l'homme dans la nature est à l'origine de plus de maux sociaux que je n'en puis définir ici¹. »

« Dans un jardin collectif, on jardine avec ses voisins, on partage la récolte, on apprend les uns des autres... on s'informe sur les activités du quartier, etc. Face à l'isolement et au repli, l'agriculture urbaine contribue au renforcement de la cohésion sociale, du vivre ensemble². »

Montréal compte environ 95 jardins communautaires, financés par le gouvernement municipal depuis les années 1970, et 75 jardins collectifs, dont la majorité est entretenue par des organismes communautaires depuis 2005. Les jardins communautaires sont des parcelles de terre arable subdivisées en lots individuels mis à la disposition des résidents d'un quartier – après une attente qui peut durer plusieurs années – pour qu'ils y plantent des fruits, des légumes et des fleurs ; les jardins collectifs sont des parcelles de terre sur lesquelles les aliments sont cultivés collectivement par des participants qui se répartissent la production. Les jardins collectifs ont habituellement une mission sociopolitique visant l'équité ou la sécurité alimentaire, la participation intergénérationnelle ou interculturelle, ou encore l'éducation écologique des jeunes. Le sujet qui m'intéresse ici est celui des pratiques et des espaces du jardinage collectif. Les jardins collectifs et communautaires, de même que les jardins maraîchers dans les cours privées, représentent le volet « agriculture urbaine » d'une vaste tendance à « verdifier la ville ». L'idée d'une ville verte recoupe diverses pratiques, de la protection des parcs et des milieux humides par les instances municipales aux campagnes de financement des établissements publics pour l'installation

1. Henry Teuscher, « Programme d'un jardin botanique idéal », *Les Mémoires du Jardin botanique de Montréal*, n° 1 (édition originale française), Montréal, Jardin botanique de Montréal, 1940, 34 p. Accessible en ligne au www2.ville.montreal.qc.ca/jardin/archives/histoire/pub.php [version anglaise consultée le 15 novembre 2012].

2. « Cultiver un quartier pour nourrir une communauté », mémoire présenté par la Table de concertation communautaire de Pointe-Saint-Charles, consultations de l'OCPM, juin 2012, p. 8. Accessible en ligne au <http://ocpm.qc.ca/sites/import.ocpm.aegirvps.net/files/pdf/P58/9a29.pdf>.



de jardins sur les toits ou dans les cours d'école, en passant par les mouvements de glanage urbain et les tactiques de la « guérilla jardinière » (grenades vertes ou bombes à graines, cartes pour repérer les fruits à ramasser sur les propriétés publiques, plantations « illégales » sur des terrains inutilisés). Les lieux qui sont modelés par des pratiques d'agriculture urbaine comme le jardinage collectif relèvent tout à la fois des sphères sociales, culturelles et esthétiques. Les jardins collectifs ont quelque chose de chaotique, même si l'ordre et la précision sont nécessaires pour que de multiples cultures comestibles poussent dans le même espace : est-ce à cause de la philosophie des adeptes du « faites-le vous-même » ou de leur budget minime, toujours est-il que ces jardins sont parsemés de barils, de bouteilles de jus et de pots de mayonnaise recyclés, ainsi que de piquets, de ficelles et de filets pour éloigner les animaux. Les combinaisons de couleurs et de textures sont toujours surprenantes, elles varient et s'enrichissent à mesure que la saison avance. Le cycle des récoltes rend les parcelles plus ou moins colorées, plus ou moins denses, selon le moment où vous vous trouvez à les voir. Chose certaine, ces jardins sont tout sauf délibérément ornementaux : ils n'ont rien

de la beauté non productive et ostentatoire des jardins d'agrément, ce qui rend compte, en partie, du fait que les jardins collectifs ne sont ni des espaces commerciaux ni des espaces axés sur les loisirs. Ils sont cependant les lieux d'un engagement social qui convie des gens de tous âges et aux capacités physiques diverses à se côtoyer et à jouer dans la terre ensemble.

Pendant l'été 2012, la Ville de Montréal a tenu les premières consultations publiques organisées dans le contexte d'un nouveau programme d'engagement citoyen. Ce programme permet aux organismes communautaires d'exiger de telles consultations, à condition de réunir les signatures d'au moins 15 000 résidents favorables à la démarche. Le Groupe de travail en agriculture urbaine a réuni presque 30 000 signatures pour obtenir l'organisation d'audiences sur l'avenir de l'agriculture urbaine (AU), une activité qui reçoit très peu de reconnaissance des instances officielles bien qu'elle soit établie de longue date à Montréal. À la suite de ces audiences, l'Office de consultation publique de Montréal (OCPM) a publié un rapport intitulé *État de l'agriculture urbaine à Montréal*³ qui recommande l'instauration du financement à long terme de l'agriculture urbaine, la désignation d'un représentant municipal responsable du dossier, le renforcement du soutien accordé aux jardins collectifs, ainsi que des mesures incitatives visant à étendre le réseau des toits verts. Bien que la Ville n'ait pas pris d'engagement ferme en ce qui concerne une augmentation du financement, l'OCPM continue de publier des recherches et de l'information sur les initiatives en agriculture urbaine, en hébergeant sur son site web les mémoires présentés par les groupes communautaires lors des audiences⁴. Ces mémoires, sur lesquels je reviendrai plus loin, donnent un aperçu de la manière dont les projets d'agriculture urbaine naissent et se développent, et de leur influence sur la vie quotidienne des membres de la collectivité. L'information révélée dans le cadre des consultations se situe pour moi dans le contexte historique des efforts visant à éduquer et à intéresser les habitants de la ville, ceux de Montréal et des environs, aux avantages sociosanitaires du jardinage collectif. J'aborde deux de ces projets en particulier : le programme Jardins-jeunes du Jardin botanique de Montréal (J.B.M.), qui enseigne le jardinage urbain aux jeunes depuis les années 1930, et les Jardins collectifs de Bouffe-Action

Toits verts, Place des Arts, Montréal.

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

3. Office de consultation publique de Montréal, *État de l'agriculture urbaine à Montréal*, rapport de consultation publique, 3 octobre 2012. Accessible en ligne au <http://ocpm.qc.ca/agriculture> [version anglaise consultée le 30 octobre 2012].

4. Accessibles en ligne au <http://ocpm.qc.ca/agriculture> [versions anglaises consultées le 1^{er} mars 2013].

**Jardin communautaire, école
Saint-Louis-de-Gonzague.**

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

5. Voir www.ecologieurbaine.net/la-ville-en-vert. Il convient de souligner que le projet des Îlots Saint-Martin n'est qu'une des nombreuses initiatives chapeautées par La Ville en vert, et que les résidents ou les participants sont les mieux placés pour juger de son efficacité.

Rosemont, un exemple d'utilisation de l'agriculture urbaine dans la lutte contre la mauvaise alimentation due à la pauvreté et à l'isolement social.

J'ai commencé à m'intéresser à l'agriculture urbaine à Montréal quand j'ai entendu parler de La Ville en vert. C'était pendant mes recherches sur le déplacement, dans les années 1960, d'une communauté multiethnique et bilingue de la Petite Bourgogne et le début des projets municipaux de logements sociaux, comme les habitations Îlots Saint-Martin. La Ville en vert est un projet de trois ans (2009-2012), coordonné par le Centre d'écologie urbaine de Montréal et l'Office municipal d'habitation de Montréal, responsable des logements subventionnés destinés aux personnes et aux familles à faible revenu. Ce projet, financé par le gouvernement du Québec, consistait à créer des îlots de verdure pour contrer les îlots de chaleur dans 60 complexes d'habitation à faible revenu dispersés dans la ville; le site web présente les photos du projet des Îlots Saint-Martin. J'ai été frappée par le fossé entre la rhétorique et les espoirs investis dans le programme (à propos des Îlots Saint-Martin : « l'un de ces projets qui changent la vie ») et l'absence de preuve d'une quelconque efficacité sociale ou écologique. D'après la description faite par La Ville en vert de sa démarche, qui, bien que consultative, n'était ni organique ni autogérée, il semble que le taux de participation communautaire au projet ait été faible; et lors d'une visite du complexe en juin 2012, les îlots de verdure n'avaient rien de luxuriant⁵. Malgré tout, les investissements de La Ville en vert dans les possibilités transformatrices de l'agriculture urbaine ont éveillé mon intérêt pour les modèles montréalais de jardinage urbain, que ses partisans défendaient par de solides arguments relatifs à la transformation et à l'autonomisation de la communauté.

Dans ma présentation de projets choisis d'agriculture urbaine à Montréal, je cherche à cerner les thèmes et les discours qui structurent et motivent de telles activités et à en proposer une typologie. La question qui guide ma recherche est la suivante : quelles retombées l'agriculture urbaine est-elle censée avoir pour la société, selon la volonté et les attentes de ses acteurs (activistes communautaires, organismes à but non lucratif, institutions, écoles, etc.) ? La Charte citoyenne montréalaise sur l'agriculture urbaine de 2011, par exemple, en fait la panacée à



un nombre étourdissant d'enjeux urbains très complexes : santé, nutrition et sécurité alimentaire ; réduction de l'empreinte carbone des systèmes alimentaires dépendants des exportations ; verdissement et biodiversification ; solidarité et autonomie à l'échelon communautaire ; éducation des jeunes ; problème des lieux à l'abandon. Cette ambition salvatrice attribuée à l'agriculture urbaine trouve un écho dans la littérature des sciences sociales : « Une approche communautaire des systèmes alimentaires recoupe simultanément les questions de sécurité alimentaire, de santé publique, de justice sociale et de santé écologique⁶. » En ce qui me concerne, je n'aborde pas ces affirmations du point de vue d'une experte ou d'une activiste en agriculture urbaine ; je suis une observatrice des formes urbaines et de leurs transformations qui s'intéresse en particulier aux initiatives citoyennes visant à améliorer les conditions de vie des citoyens victimes de pauvreté et d'exclusion, privés de représentation. Les jardins collectifs urbains ont un effet sur la morphologie de la ville, parce qu'ils sont des médiateurs d'un genre à part entre les espaces urbains et ruraux : ils réintègrent à petite échelle dans la vie urbaine stéréotypée (mécanisée, axée sur l'efficacité, étrangère à

6. Kimberley Hodgson, Marcia Caton Campbell et Martin Bailkey, *Urban Agriculture: Growing Healthy, Sustainable Places*, Chicago, APA Planning Advisory Service, 2011, p. 4. [Trad. libre]

7. Katie Williams, Elizabeth Burton et Mike Jenks, *Achieving Sustainable Urban Form*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 6-8. Voir aussi l'épisode du 6 septembre 2012 de *The Nature of Things* (sur la chaîne anglaise de la télévision de Radio-Canada, CBC) : David Suzuki et sa fille, dans « The Suzuki Diaries: Future City », visitent plusieurs villes d'Amérique du Nord et d'Europe et s'intéressent tout spécialement à l'agriculture urbaine et au moyen de révolutionner les systèmes de production alimentaire. À Montréal, ils visitent le jardin sur le toit du Santropol Roulant, le projet « campus comestible » de l'Université McGill et les installations de jardinage hydroponique sur le toit de la ferme Lufa, en activité toute l'année.

8. Steve Hinchliffe et Sarah Whatmore, « Living Cities: Towards a politics of conviviality », *Science as Culture*, vol. 15, n° 2 (2006) p. 124.

9. Ibid.

10. Nathan McClintock, *Cultivation, Capital, and Contamination: Urban Agriculture in Oakland*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2011.

la nature) des activités et des préoccupations rurales. En outre, l'agriculture urbaine récupère souvent des espaces abandonnés, ce qui modifie les cycles de délabrement et de réhabilitation autrement régis par l'aménagement immobilier.

Si, à l'échelon local, l'agriculture urbaine joue un rôle dans la théorisation des formes citadines, elle illustre également, partout dans le monde, les rapports entre les préoccupations sociales, économiques et environnementales. Les études sur les modèles urbains viables leur attribuent des caractéristiques comme la densité, la mixité des usages et « l'empilement », et soulignent la nécessité toujours croissante d'assainir les écosystèmes urbains⁷. Ainsi, en contestant « les méthodes d'analyse institutionnalisées par les démarches scientifiques et les politiques qui, règle générale, tiennent pour acquises et renforcent les divisions spatiales entre espace civique et espace sauvage, ville et campagne, humain et non-humain », Hinchliffe et Whatmore élaborent le concept de « ville vivante »⁸. Pour ce faire, ils montrent que les manières d'habiter les villes correspondent et s'opposent, en même temps, aux plans des experts ; que les formes de vie non humaines font partie de l'hétérogénéité du tissu urbain ; et que les gens renforcent leur attachement civique « grâce à des relations “plus qu'humaines”⁹ ». L'agriculture urbaine met en cause la séparation entre le logement et la culture des aliments si fondamentale à l'urbanisation industrielle. Elle invite les résidents à s'approprier la terre qui les entoure, à réapprendre les habiletés nécessaires pour la cultiver dans le but de contribuer à leur santé et à leur subsistance, et à se plonger ensemble les mains dans la terre. Dans son analyse de l'agriculture urbaine à Oakland, en Californie, Nathan McClintock recourt au concept marxiste de rupture métabolique pour mettre en lumière le rapport entre les formes urbaines et les préoccupations économiques globales¹⁰. La rupture métabolique décrit l'état d'aliénation des humains par rapport à leur milieu naturel, aliénation causée par le capitalisme et l'urbanisation qui perturbent ce que Marx considérerait comme le « métabolisme social » traditionnel. McClintock divise ce concept en différents types associés, d'un côté, à la rupture sociale (la marchandisation de la terre et de la main-d'œuvre, source d'insécurité alimentaire dans les grandes villes), et de l'autre, à la rupture

individuelle (la séparation de l'individu par rapport à son travail et à la nature)¹¹. Autrement dit, les résidents des villes ont perdu l'habileté, le savoir et la motivation nécessaires à la production de leur propre nourriture : les horaires de travail et le prix des terrains font qu'il est plus facile, et depuis longtemps, d'acheter des produits cultivés industriellement, importés d'outre-mer ou de l'extérieur de la ville.

En me fondant sur un examen des projets et des rapports préparés pour les consultations municipales de Montréal, ainsi que sur des recherches récentes portant sur l'agriculture urbaine, je cherche à mettre au jour certains des thèmes, discours, investissements et espoirs récurrents qui plaident en faveur de l'agriculture urbaine, à Montréal et ailleurs. Certains d'entre eux s'enracinent dans des croyances bien ancrées concernant la valeur du labeur physique en plein air, pour les jeunes spécialement, et la nécessité de lutter contre l'aliénation urbaine. D'autres relèvent de soucis plus récents causés par les changements climatiques ainsi que la sécurité et l'équité alimentaires.

- 1 L'agriculture urbaine comme lieu d'éducation morale et environnementale pour les jeunes. Les enfants et les adolescents sont au cœur des programmes d'agriculture urbaine depuis le mouvement des « jardins scolaires » du début du 20^e siècle. Les États-Unis comptaient 75 000 jardins scolaires en 1906. Des personnalités publiques, tel le réformateur social Jacob Riis, disaient d'eux qu'ils avaient le pouvoir de dissuader les activités des gangs et de contrecarrer l'influence négative des milieux urbains¹². Comme on le verra plus loin, le cofondateur de l'influent Jardin botanique de Montréal, le frère Marie-Victorin, a mis sur pied les Jardinets d'écoliers, l'un des plus importants programmes jeunesse de la ville, dans les années 1930. Le Jardin botanique et de nombreuses autres organisations montréalaises continuent d'offrir des programmes éducatifs expérientiels aux enfants d'âge scolaire.
- 2 L'agriculture urbaine comme moyen de contrer l'isolement social et de favoriser l'intégration, en particulier celle des immigrants et des personnes handicapées, et le contact intergénérationnel.

11. Ibid., p. 20-31.

12. Laura Lawson, *City Bountiful: A Century of Community Gardening in America*, Berkeley, University of California Press, 2005.

13. Julia Lebedeva, *Climate change adaptation and mitigation through urban agriculture: A Montreal case study*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2008, 114 p.

14. Peggy Curran, « In Verdun, rebuilding society from the ground up », *The Gazette*, Montréal, 23 juin 2012. Accessible en ligne au www2.canada.com/montreal-gazette/news/saturdayextra/story.html?id=32a3060e-1467-4192-aa64-c83bb5c8112b [consulté le 9 août 2013].

- 3 L'agriculture urbaine comme mesure de santé publique et de sécurité alimentaire. Au regard des problèmes de santé publique qui affectent de façon disproportionnée la population pauvre, de l'obésité à la malnutrition infantile en passant par les « déserts alimentaires » (un terme qui réfère à l'inaccessibilité, dans certaines zones urbaines à faible revenu, des produits frais à prix abordable), l'agriculture urbaine est un moyen de garantir l'accès à des aliments nutritifs. C'est encore plus vrai quand des programmes de cuisine collective s'ajoutent au jardinage. L'agriculture urbaine est aussi présentée par les aménagistes urbains et les activistes écologiques comme une parade aux changements climatiques : en multipliant « la verdure » dans les centres urbains, non seulement on obtient de la nourriture, mais on atténue l'effet des îlots de chaleur¹³.
- 4 L'agriculture urbaine comme mouvement de la collectivité vers l'autonomie. L'agriculture urbaine joue un rôle important dans le mouvement Villes en transition, un réseau communautaire né en Angleterre et en Irlande, en 2005, et devenu international. Ce mouvement encourage l'autosuffisance des collectivités en préparation aux changements climatiques et à la crise énergétique qui s'annoncent (à Montréal, des sections existent à Villeray et à Verdun¹⁴). Parmi les pratiques informelles visant l'autonomie, on trouve les activités à caractère « agricole » réalisées en ville par les particuliers : élever des poules et faire pousser des légumes dans sa cour, faire des conserves à l'automne, etc.
- 5 L'agriculture urbaine en tant que projet de lutte contre la pauvreté, porté par les résidents des communautés à faible revenu et les activistes antipauvreté. La réduction de la pauvreté s'inscrit dans la mission de la plupart des jardins collectifs de Montréal. L'un des organismes qui appliquent avec le plus d'efficacité les principes de l'agriculture urbaine pour lutter contre la pauvreté est The Stop Community Food Centre, à Toronto, qui est né non pas d'un jardin collectif, mais d'une tentative de repenser le système des banques alimentaires. Le Stop a transformé une banque alimentaire en centre communautaire, avec des jardins,

des cuisines, une serre, un marché de producteurs et même un service de traiteur, qu'il exploite pour remplir une mission bien particulière, celle « d'accroître l'accès à une alimentation saine d'une manière qui préserve la dignité, favorise la santé, renforce la communauté et combat les inégalités¹⁵ ».

- 6 L'agriculture urbaine comme outil de lutte « convivial » – suivant une idée proposée par l'écrivain autrichien Ivan Illich (*La convivialité*, 1973) – au monopole exercé par l'élite sur les activités humaines de base associées à la santé, à l'agriculture, à la construction, etc. Dans un essai sur les pratiques quotidiennes d'échange de nourriture observées chez des jardiniers de Vancouver, ville multiculturelle, Dan Hiebert voit dans ces pratiques un exemple d'échange interculturel et de convivialité urbaine qui passent inaperçus¹⁶. Dans les villes d'immigration comme Vancouver, le jardinage peut servir de moteur à la fois à la continuité culturelle, en permettant aux résidents de cultiver et de consommer les mêmes aliments que dans leurs pays d'origine, et à l'enrichissement et à la réciprocité des relations.

Un excellent exemple des deux premiers thèmes est le programme Jardins-jeunes du Jardin botanique de Montréal, qui enseigne aux jeunes à préparer le sol et à le cultiver. Le Jardin botanique de Montréal a été fondé en 1931 par l'Association du Jardin botanique de Montréal, dirigée par le frère Marie-Victorin (1885-1944), botaniste, auteur du premier et célèbre guide de la flore du Québec, *La Flore laurentienne* (1935). C'est Marie-Victorin qui a convaincu le fameux architecte paysagiste et botaniste germano-américain Henry Teuscher de dessiner le jardin. Dans sa lettre datée de 1940, intitulée « Programme d'un jardin botanique idéal », Teuscher aborde des questions qui vont de la perte de contact avec la nature causée par l'urbanisation (« [c]ette fausse orientation de l'homme dans la nature est à l'origine de plus de maux sociaux que je n'en puis définir ici ») à l'incitation à aimer tous les êtres vivants (les plantes et les animaux sont « nos frères et nos sœurs sous le soleil », et « cette connaissance nous enseignera la tolérance et l'amour »), en passant par les bénéfices économiques et éducationnels du jardinage urbain (« Naturellement, un jardin botanique est avant

15. <http://thetop.org/mission> [consulté le 11 mai 2013]. [Trad. libre]

16. Daniel Hiebert, « Cosmopolitanism at the local level: the development of transnational neighbourhoods », dans Steven Vertovec et Robin Cohen (dir.), *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 209-226.

Jardins-jeunes : filles dans le champ, 1938.

PHOTO : PERMISSION DU JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (ARCHIVES)

Jardins-jeunes : garçons dans la serre, 1938.

PHOTO : PERMISSION DU JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (ARCHIVES)

17. Teuscher, op. cit., p. 2-4.

tout une institution d'éducation »)¹⁷. Le frère Marie-Victorin a mis le « jardin économique » et les jardins des enfants au cœur du J.B.M. : le premier présentait des centaines de fruits, de tubercules et d'autres plantes comestibles, et les visiteurs, dit-on, s'y pressaient toujours en foule ; les seconds faisaient connaître aux écoliers la vie des plantes, de même que les vertus du travail au grand air. Les Jardinets d'écoliers (fondés en 1938) et l'École de l'éveil (un programme qui date de 1939 et qui visait à aider les jeunes citoyens à découvrir la nature) sont les prédécesseurs des actuels Jardins-jeunes. Ces derniers offrent des programmes aux jeunes ayant des difficultés d'apprentissage, de même que des programmes intergénérationnels qui jumellent des enfants et leurs grands-parents, ou encore des jeunes et des aînés isolés, en plus d'offrir pendant l'été des camps de jour dont la popularité ne se dément pas. Les Jardins-jeunes du J.B.M. ressemblent encore beaucoup à ce qu'on en voit sur les photos d'archives des années 1930 : le paysage est aménagé avec soin, divisé géométriquement en parcelles desquelles, de loin, pas une feuille ne dépasse. (Aujourd'hui, on s'en doute, les jeunes participants sont en tenue décontractée et ils se salissent à loisir. On les voit rarement en compagnie de religieux.) Les enfants des Jardins-jeunes reçoivent chacun une petite parcelle de deux mètres par quatre, et ils sont guidés, plusieurs mois durant, à travers les étapes des semis, de la culture et de la récolte. Accorder aux enfants un espace agricole qui leur est réservé forme sans doute de futurs amateurs de jardins communautaires plutôt que de jardinage collectif, mais cette sorte d'éducation écologique et pratique n'en est pas moins déterminante pour l'avenir de l'agriculture urbaine.

Les Jardins collectifs de Bouffe-Action Rosemont sont une belle illustration de l'agriculture urbaine comme outil de convivialité. Bouffe-Action Rosemont a été fondé en 1991 dans le but de lutter contre la malnutrition et l'insécurité alimentaire dues à la pauvreté dans ce quartier ouvrier du nord-est de Montréal. Le groupe a inauguré ses activités avec des cuisines collectives. Au fil du temps, il en est venu à adopter les principes de l'agriculture urbaine : en 2002, il mettait en place ses premiers programmes de jardinage en commun, et il exploite maintenant six jardins collectifs dans Rosemont. Bouffe-Action est l'un des nombreux regroupements dont les membres ont préparé des présentations





18. L'un des projets en cours, comme on l'apprend dans l'émission radio *Montréal par la racine* (CIBL FM, 103,1), consiste à jardiner dans des contenants. Il s'adresse aux personnes à mobilité réduite de Rosemont et vise à leur offrir des aliments sains et à briser leur isolement social.

19. Mémoire présenté à l'OCPM, juin 2012.

20. Consultez le www.rjcq.ca pour la description du projet d'écotage [consulté le 9 mars 2013].

21. Mémoire présenté par le Réseau des jardins collectifs de Villeray à l'OCPM, juin 2012.

orales et écrites pour les audiences de l'OCPM sur l'agriculture urbaine, en 2012. Leurs mémoires mettaient l'accent sur la façon dont le jardinage collectif enrichit les liens entre des citoyens dont les expériences sont très variées, à cause de leur âge, de leurs aptitudes physiques¹⁸, de leur statut socioéconomique ou de leur culture d'origine. L'agriculture urbaine « revêt un caractère social primordial » et actualise « le goût de vivre une expérience collective motivante, ancrée dans les réalités [du] quartier », en plus de « responsabilis[er les gens] (envers [eux]-mêmes, mais aussi envers le groupe) »¹⁹. Dans d'autres documents, Bouffe-Action affirme que l'agriculture urbaine est une pratique transformatrice de la vie quotidienne grâce à laquelle, pendant toute une moitié de l'année, les participants cultivent une partie de leurs aliments localement et écologiquement, se tissent une vie communautaire, apprennent à communiquer plus efficacement et prennent conscience de leur empreinte écologique²⁰.

Parallèlement aux objectifs clairement définis de Bouffe-Action, d'autres défenseurs du jardinage collectif soulignent la façon dont la participation à ce genre de projet favorise l'estime de soi en encourageant le sentiment de sécurité, la confiance en soi, la connaissance de soi et l'empathie²¹. L'agriculture urbaine est perçue comme étant thérapeutique par nature, et certains groupes l'intègrent

au traitement de problèmes de santé : Action Communiterre s'est associée à l'organisme de promotion de la santé mentale Maison les Étapes pour faire participer au jardinage collectif des personnes souffrant de problèmes de santé mentale, dans le but de les réintégrer à la communauté. « À chaque session, ils reprennent confiance en la vie, développent davantage l'estime d'eux-mêmes et acquièrent d'autres aptitudes qui leur permettent de socialiser rapidement²². »

L'AGRICULTURE URBAINE AILLEURS DANS LE MONDE

L'agriculture urbaine est reconnue depuis longtemps comme une source vitale de nourriture et de revenus pour les habitants des villes du Sud, par exemple en Afrique du Sud et à Cuba, et spécialement dans les villes qui ont connu la guerre civile ou une catastrophe naturelle – voire les deux. Aux yeux des analystes, Cuba fait figure de chef de file mondial en agriculture urbaine et en agriculture biologique parallèle, deux circuits alimentaires particulièrement importants dans l'économie cubaine postsoviétique²³. Après 1989, la cessation des importations soviétiques a forcé les Cubains à cultiver la plus grande part de leurs aliments, et le gouvernement a encouragé ces nouvelles pratiques en créant un ministère de l'Agriculture urbaine qui favorisait les initiatives individuelles et communautaires. À l'échelon international, les champions de l'agriculture urbaine vantent sa cohérence avec les objectifs du Millénaire pour le développement embrassés par l'ONU et les agences de développement international. L'agriculture urbaine s'est avérée utile à l'urbanisation durable, ce qui a conduit plus de 50 municipalités, dont Lima, Montevideo, Brasilia et Ottawa, à signer la Déclaration de Quito appuyant les mesures politiques favorables à l'agriculture urbaine dans les Amériques²⁴.

Dans son ouvrage sur l'histoire du jardinage urbain aux États-Unis, Laura Lawson traite du chevauchement des nombreux programmes communautaires, qui explique

Frère Marie-Victorin avec des enfants durant les activités du programme Jardins-jeunes, juin 1944.

PHOTO : PERMISSION DU JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (ARCHIVES)

22. *Reconnaître les bénéfices des initiatives communautaires en agriculture urbaine à Montréal et les soutenir*, mémoire présenté par Action Communiterre à l'OOPM, juin 2012.

23. Adriana Premat, « Moving between the Plan and the Ground: Shifting Perspectives on Urban Agriculture in Havana, Cuba », dans Luc J.A. Mougeot (dir.), *Agropolis: The Social, Political and Environmental Dimensions of Urban Agriculture*, Londres et Sterling (Virginie), Earthscan, IDRC, 2005, p. 153-186.

24. Luc J.A. Mougeot, « Introduction », *ibid.*, p. 13.



25. Laura Lawson, *City Bountiful: A Century of Community Gardening in America*, Berkeley, University of California Press, 2005.

selon elle l'échec d'un grand nombre de projets de jardins. Elle retrace aussi les thèmes qui ont dominé différentes périodes : l'éducation à la nature comme moyen de lutter contre l'aliénation urbaine, au début du 20^e siècle ; les jardins communautaires en tant qu'outil d'éducation à la citoyenneté et de développement d'une éthique du travail (un « antidote contre le chômage », surtout pendant la Grande Dépression, dans les années 1930) ; les potagers de la victoire (pendant et après la Seconde Guerre mondiale) ; et plus récemment, depuis les années 1970, l'investissement dans la convivialité, c'est-à-dire la culture réfléchie d'espaces démocratiques, multiethniques et « multi-classes » au sein des villes²⁵. Dans leur livre intitulé *Urban Agriculture*, Hodgson et coll. font remonter les racines de l'agriculture urbaine aux États-Unis à la crise financière de 1893, qui a donné lieu aux premiers programmes d'agriculture urbaine à grande échelle visant à contrer la pauvreté et à satisfaire les besoins de l'économie. Dans beaucoup de villes états-uniennes, dès la fin du 19^e siècle, les « maisons d'entraide » (*settlement houses*) ont fait du jardinage un instrument de réforme sociale et de développement communautaire. Dans ces maisons, les travailleurs enseignaient les jardins et dirigeaient les activités de cuisine et de traitement des aliments (en partie dans le but d'inculquer

aux immigrants les habitudes alimentaires des États-Unis) ; pendant les deux guerres mondiales et la Grande Dépression, ils mobilisaient les résidents en vue d'intensifier la production de nourriture. Les potagers de la victoire, en particulier, ont été des réussites : en 1943, plus de 20 millions de ces petits jardins produisaient environ 40 % de tous les légumes consommés²⁶. Dans les années d'après-guerre, l'agriculture à petite échelle a encore une fois reflué des grandes villes, en partie parce que les planificateurs urbains de la modernité la jugeaient indésirable. Les activités d'agriculture urbaine ont survécu tant bien que mal au cœur des villes pendant cette période, avant de s'épanouir dans les années 1970 avec la participation des Afro-Américains qui, après avoir quitté la campagne ou les petites villes du Sud, se sont installés dans les zones urbaines, et celle des immigrants venus du Mexique, des Caraïbes et de l'Amérique centrale. Dès le milieu des années 1970, dans le contexte de la crise de l'énergie, de nombreux activistes communautaires se tournaient vers le jardinage urbain pour promouvoir l'autonomie des collectivités. Ils avaient l'appui du ministère de l'Agriculture des États-Unis, qui a maintenu un programme de jardinage urbain de 1976 à 1993. Grâce au jardinage collectif et communautaire, les activistes cherchaient à se réapproprier et à reconstruire le cœur des zones urbaines²⁷. Dans nombre de cas, des municipalités ou des organismes de promotion d'intérêts ont lancé des initiatives comme le New York City Housing Authority Tenant Garden Program, dans les années 1960, et la San Francisco League of Urban Gardeners (SLUG), dans les années 1980. Cette dernière, en activité jusqu'en 2004, faisait de l'agriculture urbaine un moyen de croissance personnelle et d'autonomisation de la collectivité. SLUG a aussi établi un programme entrepreneurial grâce auquel elle fabrique, entre autres, des confitures et des salsas, commercialisées sous le nom *Urban Herbs*²⁸.

Quant à McClintock, il souligne la capacité de l'agriculture urbaine à réunir différents acteurs communautaires dans des alliances multiethniques et multiclassées, en recoupant les intérêts des mouvements associés aux causes de l'environnement ou de la justice alimentaire. Il s'intéresse spécialement à l'histoire de l'agriculture urbaine à Oakland, en Californie, où la culture et la distribution collectives d'aliments sains sont à l'origine d'initiatives désormais

Bacs surélevés pour personnes à mobilité réduite, Bouffe-Action de Rosemont.

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

26. Hodgson et coll., op. cit., p. 10-12.

27. Lawson, op. cit., p. 205-206.

28. Ibid., p. 251-253.

29. McClintock, op. cit.

30. Hodgson et coll., op. cit., p. 3.

31. Ibid., p. 66-67.

célèbres, depuis le programme des déjeuners gratuits du Black Panther Party jusqu'à l'actuelle « épicerie du peuple » (*People's Grocery*). McClintock montre que ces initiatives s'inscrivent dans l'opposition organisée au « développement inégal » d'Oakland, produit de la dévaluation stratégique des terres plates de la région et de la concentration des zones résidentielles destinées aux personnes pauvres, qui limitait l'accès aux aliments des personnes de couleur à faible revenu²⁹. Dans les anciennes grandes villes industrielles des États-Unis comme Cleveland, Detroit et Buffalo, l'agriculture urbaine est perçue comme un indice de la résilience de la communauté ; elle sert de plus à former les jeunes, à créer des emplois et à générer un revenu qui, pour petit qu'il soit, n'en est souvent pas moins crucial³⁰.

Au Canada, la pratique de l'agriculture urbaine en tant que composante du mouvement antipauvreté s'est inspirée de l'activisme des années 1960 et 1970 aux États-Unis, avec quelques dizaines d'années de décalage. À Toronto et à Vancouver, les pratiques d'agriculture urbaine enracinées de longue date ont été progressivement comprises par les décideurs politiques comme un volet très utile du système alimentaire urbain, tandis qu'à Montréal, l'immobilisme politique commence à peine à se fissurer. Adopté en 2007, le plan d'action de Toronto sur les changements climatiques, l'air sain et l'énergie durable (*Climate Change, Clean Air and Sustainable Energy Action Plan*) encourage la production alimentaire locale et l'agriculture urbaine, perçues comme une part importante de l'effort général visant à s'adapter aux changements climatiques et à en atténuer les effets. Le Service municipal de l'environnement offre des bourses pour les projets communautaires d'écologisation, y compris les initiatives d'agriculture urbaine menées par des organisations comme The Stop Community Food Centre et Afri-Can Food Basket³¹. L'Agence torontoise de santé publique s'est tournée elle aussi vers l'agriculture urbaine, qu'elle envisage comme une stratégie de mise en place, à l'échelle de la métropole, d'un système alimentaire axé sur la santé. À tous points de vue, c'est Vancouver qui occupe l'avant-scène des initiatives nord-américaines en agriculture urbaine, et ce, depuis des années : en 2003, le conseil municipal a annoncé la mise sur pied d'un groupe de travail en politiques alimentaires, formé de représentants de différentes agences gouvernementales et de 70 groupes





communautaires. Dans son plan d'action (*Vancouver Food Action Plan*), le groupe de travail énonce ce qui est la première prise de position par un gouvernement municipal en Amérique du Nord concernant la planification du circuit alimentaire, et élargit le soutien institutionnel aux projets d'agriculture urbaine (pour y inclure entre autres l'apiculture amateur et l'élevage domestique de poules)³². Depuis 2008, Vancouver a également mis en place plusieurs « réseaux alimentaires de quartier » (*Neighbourhood Food Networks*), qui sont en fait des partenariats entre les résidents, les groupes communautaires et les travailleurs locaux de la santé et du logement, et visent à soutenir les jardins communautaires, les fabricants à petite échelle de produits alimentaires et les installations de compostage³³.

Installation La Forêt des Possibles, Champ des possibles, Montréal.

PHOTO : © AMIS DU CHAMP DES POSSIBLES

32. Ibid., p. 68-71.

33. Ibid., p. 95.

34. Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005, p. xv. [Trad. libre]

35. Hinchliffe et Whatmore, op.cit., p. 125. [Trad. libre]

DE LA CONVIVIALITÉ À LA COMMENSALITÉ : CULTIVER ET PASSER À TABLE ENSEMBLE

En décrivant « les processus de cohabitation et d'interaction qui ont fait du multiculturalisme un trait ordinaire de la vie sociale dans les zones urbaines de la Grande-Bretagne et dans d'autres villes postcoloniales ailleurs dans le monde³⁴ », Paul Gilroy dresse une théorie de la convivialité au quotidien dans les milieux urbains multiculturels. Le jardinage collectif est certainement l'une des pratiques qui engendrent le type d'interactions auxquelles Gilroy se réfère, étant donné qu'il est issu de quartiers urbains hétérogènes comme Rosemont, à Montréal. Hinchliffe et Whatmore, quant à eux, élargissent la notion de convivialité au-delà de ses connotations habituelles, « accommodements interpersonnels » ou « manière de vivre ensemble en paix dans des milieux multiculturels ». Ils décrivent une politique de la convivialité appuyée sur une conception élargie de la différence, afin qu'elle saisisse la « multiplicité d'habitants plus qu'humains qui se sentent chez eux dans la ville³⁵ ». Ma propre définition de la convivialité au cœur de la vie urbaine

36. Ibid., p. 136.

37. Nick Saul et Andrea Curtis, *The Stop: How the fight for good food transformed a community and inspired a movement*, Toronto, Random House Canada, 2013.

38. Voir www.cfccanada.ca [consulté le 4 juin 2013].

n'emprunte pas autant que la leur aux relations entre l'humain et le non-humain (ou le « plus-qu'humain »), mais je suis sensible à la façon dont ils expliquent cette dimension de la convivialité. Leur approche est liée à une éthique participative de la recherche, qui incite les sociologues à étudier et à documenter leur sujet, bien sûr, mais aussi, à titre de praticiens de la communauté, à mettre la main à la pâte : ils « allient leurs travaux de recherche à leurs habiletés afin de vivre l'expérience décrite aux côtés des autres (humains et non-humains), en rendant possibles de nouvelles configurations politiques, en faisant naître de nouvelles associations écologiques et de nouvelles applications du savoir³⁶ ». De fait, les différentes façons dont les projets d'agriculture urbaine conjuguent les questions sociales et environnementales contribuent au développement des pratiques de « commensalité » – le fait de partager la même table. Dans le modèle du « centre alimentaire communautaire », illustré par le Stop Food Centre à Toronto, la création d'un lieu de commensalité où règne une atmosphère de convivialité est cruciale³⁷. Cette formule, qui se répand partout au Canada³⁸, vise à déstigmatiser la pauvreté et à intensifier l'engagement des communautés dans leur santé et leur alimentation, en déplaçant le lieu de décision chez les résidents concernés et en permettant aux gens de cultiver, de cuisiner et de manger les aliments ensemble, plutôt que de ramasser des boîtes et des conserves et de rentrer chez eux. L'investissement collectif dans la santé, le bien-être et la dignité de la communauté sont vitaux, tant pour la réussite des centres alimentaires que pour celle des jardins collectifs.

Si l'on en juge par le foisonnement de jardins collectifs à Montréal, et par la vigueur de leurs défenseurs et participants lors des audiences de l'été 2012, l'agriculture urbaine semble en effet « cultiver la communauté ». L'agriculture urbaine vient accentuer le virage vert déjà amorcé à Montréal et qui vise à écologiser l'espace urbain, que ce soit du sommet vers la base (p. ex., par des jardins sur le toit des établissements publics, comme le propose le parti politique Projet Montréal pour le Plateau Mont-Royal), ou de la base vers le sommet (p. ex., les ruelles vertes et, comme je l'ai mentionné, la guérilla jardinière). Ce virage enrichit esthétiquement le paysage citadin : des éclats de verdure incongrus donnent une nouvelle vie aux lieux à l'abandon, des plantes poussent dans le béton des stationnements

délabrés, la frange des toits verts est visible depuis la rue et force le regard à s'élever vers ce qui pousse habituellement au niveau du sol. Dans le Mile End, le Champ des possibles est une grande surface de terre arable où s'est développé au fil des ans un écosystème unique, source d'inspiration pour les résidents et les éducateurs : on y cueille des plantes comestibles, des ateliers gratuits sur la vie des végétaux et des insectes sont offerts, les enfants et les chiens y courent en liberté, on peut même y déguster une petite bière à l'ombre d'un grand arbre. L'endroit est protégé depuis peu par le conseil d'arrondissement, de sorte que son évolution proprement organique en tant que lieu de rendez-vous écologique et communautaire est assurée. On observe donc à Montréal des manifestations parfaitement intégrées d'un engagement partagé en vérité par les citoyens du monde entier : ramener l'agriculture à des proportions humaines, reprendre le contrôle de la santé communautaire et de la sécurité alimentaire. Le fait que les projets d'agriculture urbaine à Montréal connaissent une réussite aussi florissante malgré le manque d'appui gouvernemental témoigne d'une caractéristique connue et très appréciée de cette ville : une volonté extrêmement créative d'enrichir la vie quotidienne. Des initiatives issues de la base comme Bouffe-Action Rosemont continueront sûrement à prospérer, moyennant un peu plus de reconnaissance publique et de soutien municipal pour ces activités cultivées ici depuis des dizaines d'années.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

LES BUREAUX D'IMMIGRATION :

LALAI MANJIKIAN

AU SEUIL DE LA VILLE

DES VIES EN ATTENTE

Pour les réfugiés, les bureaux d'immigration sont l'un des premiers points de contact dans la ville, et pas seulement un labyrinthe de bureaucratie sclérosée. Au contraire, tandis que non-citoyens et citoyens circulent dans ces bureaux et leurs environs, ces lieux représentent des pôles d'agentivité, des axes urbains autour desquels s'accumule une variété de discours, de pratiques et d'interventions inattendues. Le présent article s'intéresse aux bureaux d'immigration comme espaces où s'équilibrent les tensions entre le mouvement des réfugiés en attente de statut et le « statisme » de cette attente. Alors que le dynamisme des réfugiés se trouve freiné en bien des endroits de la ville précisément à cause de ce statut qu'ils attendent et de leur accès restreint à des droits et services, les bureaux d'immigration deviennent de rares espaces urbains assurant aux demandeurs mobilité, agentivité et, à un certain degré, inclusion sociale.

À partir d'extraits de récits de réfugiés¹, j'entends mettre en lumière l'agentivité des demandeurs du statut de réfugié et propose un contrepoint aux idées fausses couramment associées aux réfugiés, présentés comme des individus passifs qui stagnent dans l'attente, tout simplement. Cette étude de cas révèle également comment une contre-culture urbaine se développe à Montréal autour des bureaux d'immigration, une culture qui va bien au-delà du bilinguisme et du biculturalisme typiquement associés au paysage montréalais.

Les bureaux d'immigration jouent un rôle déterminant dans la vie des demandeurs du statut de réfugié. Quand un réfugié raconte comment il a vécu le processus de détermination, il mentionne inévitablement son rapport avec les bureaux, où son statut est examiné, reporté ou accordé. Or, comme ce processus peut aussi bien prendre neuf semaines que neuf ans, l'incertitude qui imprègne le quotidien des réfugiés devient dévorante, et l'attente et le fardeau obsessifs que cela représente sont palpables dans leur voix et leurs récits. À cela s'ajoutent la marginalisation et la xénophobie que nombre de demandeurs subissent dans leur ville

1. J'ai entrepris cette recherche qualitative à Montréal dans le cadre de mon projet de doctorat. La collecte de données consistait en des entrevues semi-structurées approfondies avec deux personnes ayant présenté une demande de statut de réfugié à Montréal. Cet article contient de courts extraits des entrevues et ne rend donc pas compte de toute leur histoire. Ces personnes avaient dû fuir leur pays d'origine parce qu'elles y étaient victimes de persécution, suivant la définition adoptée par la Convention des Nations Unies relative au statut des réfugiés. Elles ont fini par obtenir le statut de réfugié ou ont été acceptées pour des considérations d'ordre humanitaire.

Façade, complexe Guy-Favreau, Montréal.

PHOTO : LALAI MANJIKIAN

2. Stephen Castles et Mark J. Miller, dans *The age of migration*, abordent un processus migratoire qui progresse selon un mode « attirer/repousser ». Les facteurs qui repoussent sont ce qui motive l'individu à quitter son pays d'origine – guerre, répression politique, catastrophe économique et désastre écologique. Les facteurs qui attirent sont ce qui dirige le migrant vers une terre d'accueil; ils peuvent prendre la forme d'occasions d'emploi, de stabilité politique et d'accès au territoire. Voir Stephen Castles et Mark J. Miller, *The age of migration*, New York, Guilford Press, 2003, p. 19-20.

d'accueil. De fait, l'absence de statut limite pour eux l'accès aux soins de santé, à l'éducation et à l'emploi, et ce, même si ces droits leur reviennent. La contribution des demandeurs au développement économique, culturel, politique et social de la ville est souvent négligée.

Et pourtant, plutôt que de simplement attendre que leur dossier soit traité, certains demandeurs d'asile parviennent à se doter de leur propre agentivité. Ils se mobilisent, organisent des manifestations et occupent les édifices qui hébergent les bureaux d'immigration pour revendiquer leurs droits et exprimer leur besoin de statut, révélant un réseau d'interactions multiformes qui met en lumière le dynamisme des réfugiés plutôt que la passivité de l'attente. De telles interactions prennent la forme d'interventions politiques (manifestation ou occupation, par exemple) comme d'échanges routiniers avec les bureaux – il s'agit habituellement de demandes d'information ou de la production de documents susceptibles d'aider le demandeur à obtenir son statut.

DANS UNE BOÎTE

Avancer dans le labyrinthe juridique et administratif peut être pour le moins intimidant. C'est bien souvent avec des compétences linguistiques insuffisantes et une connaissance inadéquate des processus que les réfugiés doivent composer avec les mécanismes de ces bureaux. L'immigration catégorise et classe systématiquement les personnes, et les documents qui exposent les politiques et les formulaires d'immigration tendent à être hermétiques. Contrairement à la rigidité caractéristique de cette structure, le mouvement humain est fluide : il évolue constamment, au gré des facteurs d'attraction ou d'éloignement² qui poussent les êtres à traverser les frontières. Les gouvernements peinent à maîtriser cette mouvance et à contrôler les frontières tout en respectant leurs obligations humanitaires. Et pendant ce temps, les demandeurs attendent, parfois privés de leurs droits élémentaires, que le système



leur accorde un statut légitime de réfugié, et ce, même s'ils ont en leur possession les documents qui attestent la persécution, la torture ou la violence à l'origine de leur départ et en portent les stigmates, visibles ou non.

Irène³ a fui le Zimbabwe et demandé le statut de réfugié. Elle décrit ce qu'elle a vécu dans les rouages d'un système entravé de barrières bureaucratiques.

« Quand je suis arrivée au Canada il y a 12 ans en demandant le statut de réfugié, c'est comme si j'avais été dépouillée de mon identité. [...] Pendant les premiers mois, pendant que je suivais le processus d'immigration, j'avais toujours avec moi un gros dossier contenant tous mes papiers et mes documents d'identification. J'avais l'impression d'avoir été mise dans une boîte, comme si ma demande de statut de réfugié me résumait tout entière. Je me sentais inférieure à tous ceux qui m'entouraient. J'avais l'impression de ne pas avoir ma place⁴. »

3. Le nom des personnes citées a été remplacé par un pseudonyme pour protéger leur identité.

4. Ces propos sont tirés du travail d'une étudiante (et cités avec son plein accord) réalisé dans le contexte d'un cours de sciences humaines que j'ai donné au cégep en 2012, intitulé *Understanding Migration: Fallacies and Facts*.

5. Marie Lacroix, « Canadian Refugee Policy and the Social Construction of the Refugee Claimant Subjectivity: Understanding Refugeeness », *Journal of Refugee Studies*, vol. 17, n° 2 (2004), p. 161.

6. Michel de Certeau, *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. xix.

Le « gros dossier » dont Irène parle incarne le sentiment d'« être » tel qu'il s'exprime pendant le processus, et fait écho aux propos de Marie Lacroix : « Les papiers deviennent l'expression matérielle de la subjectivité : un "dossier", c'est ce qu'ils sont aux yeux de la bureaucratie⁵. » Être *dépouillé de son identité*, être *mis dans une boîte*, ne pas avoir sa place sont des impressions qui pointent toutes vers les mécanismes stricts du système de détermination du statut de réfugié et vers l'exclusion et l'isolement vécus par les demandeurs, marginalisés. Il est rare que ce qui se déroule derrière les murs de brique et d'acier des bureaux d'immigration fasse les nouvelles. Les médias et les politiciens ont plutôt tendance à criminaliser les demandeurs ou à les dépeindre erronément en imposteurs, en parasites du système ou en resquilleurs.

EXEMPLES DE MOBILITÉ ET D'INCLUSION

Tandis que la marginalisation et l'exclusion sociale teintent l'expérience des réfugiés qui s'efforcent de refaire leur vie, dans les bureaux d'immigration, un sentiment d'inclusion peut se faire jour et permettre aux demandeurs de s'appropriier leur propre agentivité, d'affirmer leur présence dans la vie urbaine et de réclamer leurs droits. Occuper les bureaux d'immigration et manifester dans les rues avoisinantes sont des gestes qui, dans la vie urbaine, peuvent être perçus comme tactiques. Michel de Certeau distingue la tactique du stratégique⁶ : pour lui, « stratégique » s'entend des mécanismes d'ordre et de discipline qui créent la distinction entre normalité et déviance, tandis que « tactique » renvoie aux mesures concrètes prises par ceux qui cherchent à fuir ces processus en s'appropriant l'espace.

Samiah, une jeune Algérienne de vingt-quatre ans, reconnaît que les contributions de différents réseaux de défense des réfugiés lui ont « sauvé la vie ». Certains membres de ces réseaux sont des citoyens ordinaires qui soutiennent la cause des réfugiés et des immigrants. Samiah explique que quand les migrants décidaient d'occuper un

bureau d'immigration pour arriver à parler à un représentant, les membres des réseaux d'aide étaient là avec eux pour protéger ceux qui n'avaient pas de statut.

« Vraiment, il y a des groupes qui nous ont beaucoup aidés, ils nous ont sauvé la vie. No One Is Illegal, c'est eux qui sont venus : chaque lundi, avec le Comité des sans-statut algériens, de 16 h à 18 h, pendant un an, été comme hiver, -40 ou 32 degrés, au complexe Guy-Favreau ou au 1000 Saint-Antoine, devant le bureau d'immigration pour manifester. Une fois, c'était au début, ils sont venus à Guy-Favreau, deux, trois membres de No One Is Illegal ; ils nous ont parlé, on avait peur et c'était une période où on ne voulait pas que n'importe qui s'unisse à nous... Donc ils sont venus. On a commencé à faire des réunions avec eux, des assemblées, et ils nous ont aussi informés de nos droits [juridiques], jusqu'où on peut aller. Par exemple, si on va occuper un bureau, ils vont nous dire OK, au lieu que ce soit nous – les sans-statut – à être à l'avant, ça sera eux ; comme ça, nous, ils n'auront pas la chance de nous arrêter. Donc, ils ont vraiment fait énormément pour nous, d'ailleurs, jusqu'à présent, ils continuent⁷. »

Occuper des espaces qui appartiennent à la cité ou aux citoyens devient un instrument essentiel d'auto-détermination pour les demandeurs du statut de réfugié qui se battent afin de faire reconnaître ces droits fondamentaux accordés en principe à toute personne vivant au Québec. L'occupation de lieux ciblés par les demandeurs et les activistes rappelle le droit à la ville décrit par Henri Lefebvre⁸. Selon sa notion du « droit », les rapports de force dans l'espace urbain sont restructurés, en sorte que le pouvoir passe du capital et de l'État aux habitants de la ville, et, dans le cas présent, aux réfugiés sans statut. L'occupation par des migrants sans statut de bureaux d'immigration et l'expression des droits des réfugiés dans l'espace urbain devient « un débat et une pratique de réclamation des droits et d'appropriation des espaces sociaux et physiques dans la ville⁹ » – cela, en prenant en compte que les réfugiés ne sont pas encore des citoyens aux sens légal, territorial et classique du terme.

7. J'ai réalisé cette entrevue avec Samiah le 21 septembre 2008.

8. Henri Lefebvre, Eleonore Kofman et Elizabeth Lebas, *Writings on cities*, Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers, 1996, p. 179.

9. Liette Gilbert et Mustafa Dikeç, « Right to the city: politics of citizenship », *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, New York, Routledge, 2008, p. 252.

Tourniquets métalliques menant aux ascenseurs où les réfugiés doivent passer pour accéder aux bureaux d'immigration, complexe Guy-Favreau, Montréal.

PHOTO : LALAI MANJIKIAN

10. La géographie et l'histoire culturelles de Montréal sont divisées en deux : les anglophones à l'ouest et les francophones à l'est. Comme Sherry Simon le souligne, aujourd'hui, « Montréal est une ville cosmopolite, et le français est la matrice de sa vie culturelle ». [Trad. libre] Voir Sherry Simon, *Translating Montréal: episodes in the life of a divided city*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 3.

MONTRÉAL COMME REFUGE

Les tensions liées à l'inclusion et à l'exclusion vécues à Montréal par les réfugiés qui attendent que leur statut soit déterminé sont de toute évidence exacerbées par ce que Sherry Simon appelle la politique d'une ville divisée¹⁰. Montréal peine continuellement à réconcilier sa nature bilingue et biculturelle avec l'afflux d'immigrants dans un espace caractérisé par la diversité culturelle, raciale et religieuse. Les réfugiés en attente de statut occupent l'espace urbain et tentent d'établir des liens d'appartenance dans la métropole ; il s'agit pour eux à la fois d'un défi à relever (sur le plan des compétences linguistiques) et d'une occasion à saisir (si l'on considère la possibilité de créer de nouveaux réseaux de collaboration et de soutien, par exemple). Quand les demandeurs d'asile et les citoyens qui sont leurs alliés se rencontrent et occupent l'espace des bureaux d'immigration par des manifestations, certaines vieilles barrières culturelles et linguistiques sont temporairement brouillées, et un espace politique hybride est créé. Les deux langues – le français et l'anglais –, et divers accents de toutes provenances se recourent ; les citoyens et les sans-statut se mêlent, se mobilisent et font front commun. Ce faisant, les demandeurs, qui vraisemblablement seront des citoyens un jour, s'approprient un espace dans la ville, interagissent avec des citoyens et deviennent les acteurs d'un projet civique.

CONCLUSION

La présente étude visait à montrer comment les bureaux d'immigration donnent l'exemple d'un espace urbain qui favorise le dynamisme et l'inclusion sociale des réfugiés dans la ville. En occupant les bureaux d'immigration et en manifestant devant ces espaces au lieu d'attendre passivement d'obtenir leur statut, les réfugiés deviennent des citoyens montréalais politiquement et socialement actifs. Les demandeurs parviennent à donner forme à leur propre agentivité tandis qu'ils attendent que leur dossier soit traité



par le système d'immigration. Qui plus est, ces interventions et ces pratiques autour des bureaux d'immigration à Montréal jouent un rôle particulier en créant une contre-culture urbaine qui dépasse la catégorisation binaire qui caractérise habituellement Montréal sur les plans de la langue et de la culture. Les différences ne sont pas complètement écrasées, mais les frontières sont brouillées, si bien que l'espace du bureau d'immigration et ses environs deviennent le théâtre d'une mouvance fluide, ouverte et inclusive. Dans ce dynamisme unique qui définit Montréal, l'étape liminale que doivent franchir les réfugiés ayant présenté une demande de statut ne se résume plus à prendre un numéro et à attendre son tour.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

MONTREAL À TRAVERS

ANOUK BÉLANGER

SES AFFICHES

« [Si] demain il n'y avait plus d'affiches dans les rues des grandes villes, vous vous trouveriez soudain dépayés chez vous. C'est que ces affiches contribuent au caractère du pays, font partie de l'atmosphère nationale, ont leur façon de se présenter avec des harmonies de couleurs et de lignes qui leur sont propres et que vous ne retrouveriez dans nul autre pays¹. »

Alors que la ville de Montréal prend forme, au 17^e siècle, l'affiche est déjà un type de communication publique essentiel exerçant une médiation entre la vie politique, religieuse, sociale et les citoyens. Depuis, Montréal se (re) fait tous les jours par la présence et le contenu des affiches posées légalement sur les surfaces de placardage et les colonnes qui leur sont dédiées, et illégalement sur les lampadaires, les boîtes de contrôle des feux de circulation et les boîtes aux lettres. Dans la ville moderne, nous dit l'Union de l'Affiche française, l'affiche joue ce rôle central d'habiller la ville : « Du jour au lendemain, vous verrez la rue transformer sa toilette, les guenilles dont elle était vêtue (je veux dire les vieilles affiches) sont remplacées par des affiches inconnues, devant lesquelles on s'arrête. On se dit "tiens ! La rue a changé", comme on le dirait d'une amie familière qui a modifié quelque chose à sa physionomie². »

En effet, les affiches nous sont familières, elles se fondent dans l'expérience visuelle et spatiale de la ville, mais elles disparaissent aussi, d'une certaine façon, puisqu'on en vient à oublier leur présence. Et pourtant, elles contiennent, conservent et transmettent une part de la singularité montréalaise.

Suivant ces observations préliminaires, le présent texte est l'occasion de considérer l'affiche comme un lieu de production de l'urbanité, de s'intéresser à la présence historique de l'affiche dans la ville ainsi qu'à sa longue histoire de controverses dans le contexte montréalais. Dans un premier temps, nous tracerons les grandes lignes de cette forme de communication afin d'en définir le caractère médial, c'est-à-dire la capacité à stocker et à transmettre la vie culturelle, sociale et politique de la ville. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur un élément particulier de son histoire, à savoir la guerre des murs à laquelle se livrent depuis des années plusieurs organismes

1. Marcel Belvianes, « L'affiche, signe et condition de la prospérité nationale. Une loi récente menace l'industrie de l'Affiche ; l'Union de l'Affiche française la défendra », octobre 1924. Reproduit sur le blogue de l'abécédé, http://livres-affiches-passion.over-blog.com/pages/Un_peu_dhistoire_de_la_publicite-2435988.html [consulté le 18 avril 2012].

2. Ibid.

**Colonne Morris devant l'entrée
du Bal Bullier, 39 avenue de
l'Observatoire, Paris, 1876.**

PHOTO : CHARLES MARVILLE,
© STATE LIBRARY OF VICTORIA

3. L'affiche existait avant le 17^e siècle. D'abord reproduite à la main ou en xylographie, elle a commencé à se répandre avec l'avènement de l'imprimerie à caractères de plomb, dont l'invention est attribuée à Gutenberg (v. 1400-1458). Cependant, c'est plus tard, dans la ville industrielle, qu'elle a connu son véritable essor. C'est donc à partir de cette période historique que nous situons l'affiche urbaine contemporaine.

4. Stierle Karlheinz, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin. Publication originale : *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Munich, Vienne, Carl Hanser Verlag, 1993.

culturels et l'entreprise Publicité Sauvage, au moyen d'affiches posées « à la sauvage », malgré la dernière réglementation adoptée par la Ville de Montréal ou en conformité avec elle.

DE L'ÉMERGENCE À L'ÂGE D'OR DE L'AFFICHE

L'affiche fait partie du paysage urbain depuis la fin du Moyen Âge. Placardée sur les murs, elle véhicule un message publicitaire ou politique. Elle est alors la forme de communication publique par excellence. Dès le 17^e siècle, elle sert aux annonces des crieurs publics : édits royaux, fêtes liturgiques, arrivage de marchandises³. Avec la progression de l'alphabétisation, elle devient un moyen d'information et de mobilisation. Pour éviter la censure ou par économie de moyens, elle est installée, parfois clandestinement, sur les places et mobiliers publics. L'affiche fait désormais partie des lisibilités de la ville et « [...] s'adresse au passant qui l'apercevra le temps d'un coup d'œil discret. L'affiche vient remplacer le livre ; elle s'adresse à un public anonyme et fortuit en un lieu tout aussi anonyme et fortuit. L'affiche placardée, c'est le nouveau livre ouvert. [...] Obéissant au médium de la représentation, l'affiche est ici en quelque sorte le livre ramené à deux dimensions ou, pour mieux dire, elle est elle-même le médium entre le livre et la ville⁴. »

L'afficheur, comme le crieur, participe au rythme quotidien de la ville ainsi qu'à la vie publique, par les contenus qu'il diffuse et par ses fonctions de mobilisation sociale. Dans *Curiosities of London Life, or Phases, Physiological and Social of the Great Metropolis*, une collection d'essais sur la vie londonienne à l'époque victorienne, Charles Manby Smith s'intéresse à ces métiers « *of no small importance* ». À une période où l'industrie de la littérature n'est pas encore très développée et où la presse n'est pas encore un phénomène de masse, l'affiche propose pratiquement la seule lecture accessible aux citoyens : « [...] il est tout simplement impossible pour quelqu'un ayant appris à lire de





5. Charles Manby Smith, *Curiosities of London Life, or Phases, Physiological and Social of the Great Metropolis*, Londres, W. and F. G. Cash, 1853, p. 122. [Trad. libre]

perdre ce savoir à Londres, à moins de se fermer les yeux ou d'être dépourvu de toute curiosité. Pour des milliers, voire des dizaines de milliers de personnes, les murs placardés et les panneaux d'affichage de la ville sont les seuls lieux d'instruction accessibles. C'est là que l'on puise toutes les connaissances, sur la société et le monde, qui échappent à la simple observation. C'est à partir de cette source que la population forge ses opinions sur les personnalités économiques, artistiques et littéraires, et sur la société en général, et qu'elle se met à jour, dans une certaine mesure, sur les progrès du temps⁵.»

L'afficheur, que Smith décrit comme un bienfaiteur, ainsi que les affiches qu'il pose, forment ainsi un rouage politique, social, éducationnel, communicationnel et esthétique de la ville. Outre son contenu immédiat, l'affiche porte le rôle de presse politique, exprime et facilite le développement de l'alphabétisation et de l'éducation, anime aussi la vie publique

par ses dimensions esthétiques et culturelles.

Se confondant d'abord avec les communiqués publics imprimés sur papier et la publicité, l'affiche telle que nous la connaissons aujourd'hui apparaît dans les années 1860⁶. À cette époque, la culture populaire prend véritablement son envol – les théâtres, cirques, et autres formes de divertissement se multiplient – et provoque une véritable explosion du nombre d'affiches en milieu urbain. Cependant, l'affiche manque d'espace et sa dimension sauvage est peu compatible avec les volontés d'embellissement des villes. Différentes solutions d'aménagement de l'espace public et de création de mobilier urbain se développent au fil du temps afin de permettre et de contrôler le placardage. Les colonnes d'affichage, par exemple, marquent positivement l'image de plusieurs grandes villes, notamment celle de Paris avec ses « colonnes Morris⁷ ». Au même moment, l'afficheur pittoresque, qui placardait où bon lui semblait sur les murs de la ville, laisse place à l'imprimeur entrepreneur qui bâtit lui-même, après en avoir obtenu l'autorisation, les supports pour ses affiches.

La professionnalisation de l'imprimeur-entrepreneur-afficheur entraîne une métamorphose de l'affiche vers la fin du 19^e siècle. Celle-ci se détache progressivement de la mouvance de la presse politique pour transmettre des slogans et des messages courts qui frappent la mémoire. Elle « [...] adopte une rhétorique spécifique, variant du descriptif ou de l'informatif à la séduction, selon les cas⁸ ». Comme toute forme médiatique, elle évolue en fonction des modes de vie urbains, des techniques d'impression et de reproduction. Elle devient une forme standard de communication de masse. D'ailleurs, dès 1865, des entreprises offrent des services d'affichage. « En 1902, la Canadian Bill Posters and Distributors Association compte dix-neuf membres actifs dans vingt-cinq villes du Canada. [...] L'efficacité reconnue de ce média est invoquée dans une brochure de la Canadian Poster Company of Montreal and Hamilton destinée aux entreprises : "L'affiche est marquée du sceau d'approbation des plus hautes autorités de l'Empire. Elle a été testée et a prouvé son efficacité lors du plus grand défi publicitaire de l'histoire"⁹. »

Avec l'agrandissement des caractères et du format, l'affiche devient plus graphique que littéraire. Son contenu se développe alors pour permettre une lecture rapide et en

Rue De Bleury vers le nord, près de la rue De La Gauchetière (détail), photo tirée du fonds de la Commission des services électriques de la Ville de Montréal, 26 mai 1921.

PHOTO : W. S. KEITH, © ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL

6. J. A. Barnicoat, *A Concise History of the Poster*, Londres, Thames and Hudson, 1972.

7. La colonne Morris, inventée à Paris en 1868 par l'imprimeur Gabriel Morris, constitue un élément du mobilier urbain parisien et d'autres villes françaises. Elle sert de support à l'affichage des programmes de théâtre d'abord, puis des annonces de spectacle et de cinéma.

8. Martine Joly, « Le paradoxe de l'affiche », *Image [&] Narrative* [e-journal], n° 21 (2008), n. p. [consulté le 20 mai 2012].

9. Marc H. Choko (dir.), *Publicité Sauvage 25 ans et demi*, Publicité Sauvage et Infopresse, 2012, p. 26.

Palissade avec affiches de Publicité Sauvage.

PHOTO : LOLA HAKIMIAN,
© PUBLICITÉ SAUVAGE

10. Des artistes importants tels que Édouard Vuillard, Henri de Toulouse-Lautrec et Aleksandr Rodchenko y sont associés. Voir à cet effet Marcel Belvianes, op. cit. et John Hewitt, « *The Poster and the Poster in England in the 1890s* », *Victorian Periodicals Review*, The Johns Hopkins University Press on behalf of the Research Society for Victorian Periodicals, vol. 35, n° 1 (printemps 2002), p. 37-62.

11. Martine Joly, op. cit.

12. John Hewitt, op. cit., p. 41. John Hassal, Albert Morrow, Tom Browne et W.S. Rogers font partie des artistes de l'affiche les plus célèbres du début du 20^e siècle.

13. Ibid., p. 42. [Trad.libre]

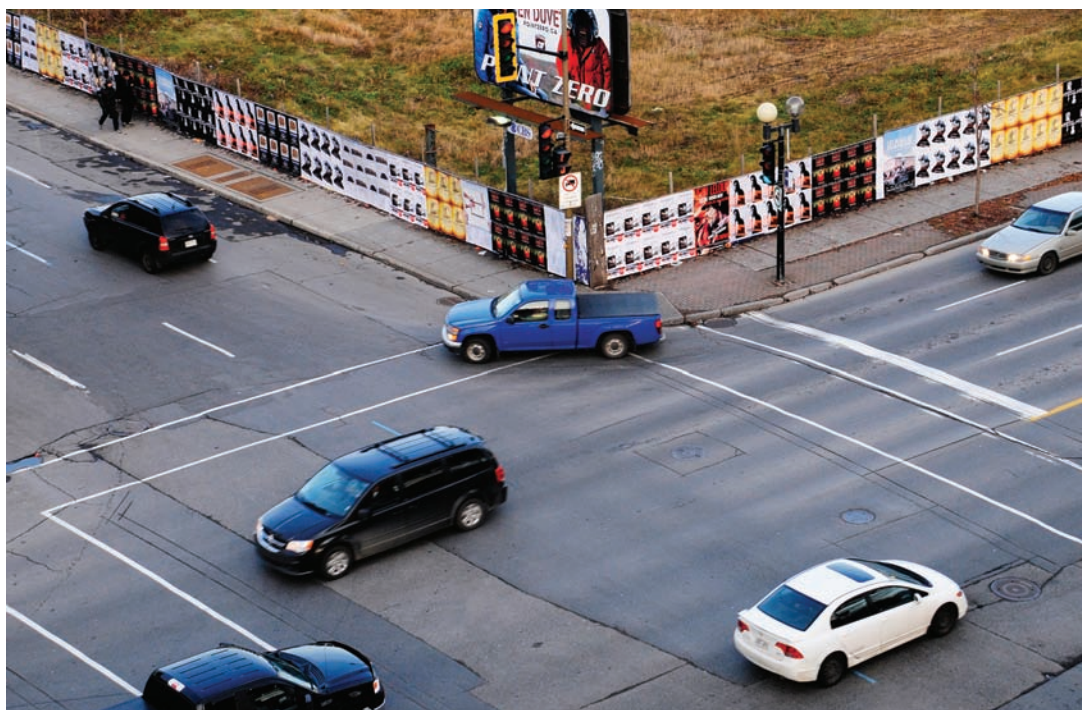
14. Marc H. Choko, op. cit., p. 26.

15. Daniel Faria, « *Queering the Streets: Johanne Zits and Contemporary Public Art as Activism* », dans Annie Gérin et James S. McLean (dir.), *Public Art in Canada: A Critical Perspective*, University of Toronto Press, 2009, p. 289. [Trad.libre]

mouvement, adaptée à la marche et à l'automobile. Cette époque correspond en quelque sorte à l'âge d'or de l'affichage. Non seulement s'érige-t-il en une véritable industrie, étroitement liée aux désormais puissantes industries du divertissement et de la publicité, mais il attire aussi plusieurs artistes modernes qui y voient une nouvelle façon de s'exprimer. Le monde de l'affiche devient le lieu d'accomplissement d'un art graphique international qui s'épanouira pleinement dans l'Art nouveau comme dans l'impressionnisme, le fauvisme, le pointillisme, le constructivisme et les autres tendances à la mode. Des magazines spécialisés voient alors le jour et les artistes de la publicité affichée acquièrent le statut de vedette¹⁰. Martine Joly décrit cette affichomanie par la prégnance des affiches urbaines et souligne le rôle de l'art comme de la publicité dans les aspects plastiques et visuels de l'affiche¹¹.

Les revues du tournant du 20^e siècle qui s'intéressent à l'affiche comme expression artistique (*The Poster* à Londres, *The Poster* et *The Poster Lore* à New York, *L'Estampe* et *L'Affiche* à Paris) font la distinction entre deux types d'affiches : l'une, vulgaire et populiste, et l'autre, artistique¹². « Ce qui discrimine les affiches de "qualité" des placards banals est la signature de l'artiste. Dépouillés d'originalité, produits en série, ordinaires, sans inspiration, les placards sont voués à l'anonymat¹³. » L'affiche artistique tempère, équilibre et recadre l'affiche dite commerciale dans les paysages urbains, car ces deux types d'affiches cohabitent et, dans certains cas, se répondent littéralement.

Durant la Première Guerre mondiale, l'affiche est aussi mise au service des grandes campagnes publiques appelant, par exemple, les Canadiens à s'enrôler et à soutenir l'effort de guerre, ce qui marquera sa consécration comme mode de communication publique par excellence¹⁴. « La popularité de l'affiche explose : produite en série, elle devient un moyen utilisé par l'État pour manipuler l'opinion publique. Ce nouveau rôle s'intensifie alors que l'affiche est transformée en outil de propagande dans différents contextes (p. ex., Seconde Guerre mondiale, mouvement pacifiste opposé à la guerre du Vietnam, révolution d'Octobre). À partir des années 1960, un intérêt renouvelé pour l'art populaire mène à une reconnaissance de l'affiche dans le monde de l'art ainsi que dans les milieux politiques et militants en Amérique du Nord¹⁵. »



Si peu d'écrits relatent l'importance de l'affiche dans l'économie culturelle des villes, les affiches parlent d'elles-mêmes. À Montréal comme ailleurs, l'affichage est intimement lié aux particularités et à l'intensité de la vie culturelle. C'est le cas de Paris, comme le fait remarquer Marcel Proust en 1913 : « Tous les matins, je courais jusqu'à la colonne Morris pour voir les spectacles qu'elle annonçait. Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée et qui étaient aussi conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait¹⁶. » Le mobilier urbain, considéré comme une plateforme de diffusion de la programmation culturelle locale (cinéma, théâtre, musique, festivals et autres événements publics), échappe à la réglementation dans beaucoup de villes, ce qui laisse libre cours à son utilisation courante, voire massive à des fins publicitaires.

Les murs placardés de la ville et certaines enclaves régulièrement tapissées d'affiches sont ainsi des lieux où

16. Extrait de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, 1913, publié sur le site *Paris 1900*, www.paris1900.fr/le-mobilier-urbain/colonnes-morris [consulté le 12 décembre 2013].

**Exemples d'affichage sauvage,
Montréal, 2014.**

PHOTOS : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

s'entrecroisent les scènes culturelles locales et les industries du divertissement international, le quotidien de la ville (programmation hebdomadaire) et les cycles plus longs de la créativité culturelle et artistique. Cette capacité à faire transiter différents contenus donne un caractère médial à l'affiche : traversée par divers axes de signification, l'affiche les fait circuler de manière à produire une urbanité singulière, voire une montréalité.

L’AFFICHAGE, UNE FORME URBAINE PARTICULIÈRE

L'affiche est le lieu de différentes rencontres ; son contenu est tiraillé entre les créations artistiques et commerciales, et entre des visées publiques et privées. Elle est un lieu d'expression artistique et aussi de promotion de la programmation culturelle d'institutions (musées, théâtres, festivals), d'industries du divertissement (films, grands événements) et de petites salles de spectacle. Alors que l'affiche nous informe des manifestations publiques, campagnes électorales et différents événements d'importance, elle sert également à communiquer des petites annonces (chat perdu, vente de garage, etc.)

Comme forme visuelle et esthétique, l'affiche offre une surface où se croisent la typographie, la photographie, le graphisme, le dessin, la bande dessinée et le graffiti, le baroque, le minimalisme et l'abstraction. Elle se fait en mode très haute technologie, ou alors à la main, au pochoir. Sur les murs de la ville, elle se donne à voir dans une esthétique déconstruite, désordonnée, mais aussi par son caractère envahissant, irrespectueux, « sériel ». Une même affiche peut se répéter pour créer une longue traîne le long d'une rue ou encore dans un quartier. Cette présence insistante des affiches des festivals, par exemple, marque l'espace temporairement tout en soulignant la nature industrielle et hyperstandardisée d'une partie de la culture des villes. Les affiches, qui circulent sans transgresser certaines frontières urbaines, comme celles entre les zones résidentielles et commerciales, servent de marqueurs territoriaux.



17. Voir l'introduction de Alexandra Boutros dans Will Straw (dir.), *Circulation and the City: Essays on Urban Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 6.

18. Michael Warner, *Publics and Counter publics*, New York, Zone Books, 2002, 334 p.

19. Martine Joly, op. cit.

20. Ibid.

Par exemple, le rythme de leurs occurrences sur les palissades et le mobilier urbain est beaucoup plus intense dans le centre-ville qu'il ne l'est dans les quartiers résidentiels.

Autre caractéristique de la mobilité des affiches dans les espaces urbains : elles font l'objet d'un double mouvement de contrainte et de libération¹⁷. Ainsi est mise en lumière une tension inhérente à la notion de circulation dans les cultures urbaines, celle entre les pratiques normées par des cadres réglementaires et les pratiques « furtives » cherchant à s'affranchir de ces derniers. Dans le cas de l'affiche, la circulation en cause ne concerne pas uniquement le mouvement des formes, mais toutes les façons dont ces dernières arrivent à établir des rythmes visuels dans le temps¹⁸ et dans l'espace. Comme les autres pratiques médiatiques, l'affichage possède son propre rythme, la moitié des affiches étant renouvelée hebdomadairement. Elles ponctuent les habitudes visuelles dans la ville et sont liées, comme le notait Martine Joly, « [...] à une sorte d'attendu et d'inattendu, à la dimension décorative de la ville comme désir de changement [...] »¹⁹ tout en constituant, paradoxalement, un repère visuel permanent, voire répétitif, au sein des espaces urbains.

Finalement, si l'affiche s'arroge les lieux urbains, inversement, la ville s'approprie l'affiche. Le cinéma et la photographie, par exemple, se servent régulièrement du visuel typiquement urbain qu'offre l'affiche, par sa plasticité déglinguée et livrée sous forme de palimpseste. Le placard ainsi restaure la ville symboliquement²⁰. Ce faisant, l'affiche se transpose à l'urbanité spécifique où elle se matérialise et affecte l'expérience même de la ville.

MONTRÉAL À TRAVERS SES AFFICHES

À Montréal, l'affiche est le principal outil promotionnel de plusieurs scènes artistiques et culturelles (autonomes, locales, underground). Les artistes et les petites salles de spectacle ont besoin de se faire connaître, de se « faire voir ». Or, comme l'a bien compris Baudoin Wart, fondateur de Publicité Sauvage dont il sera question plus loin, la

façon la plus simple de se donner une existence sur la place publique est de s'afficher²¹.

Si l'affichage publicitaire fut encouragé par les autorités et l'affichage politique, utilisé avec force durant les grandes guerres et les périodes électorales, l'affichage lié aux scènes culturelles a toujours fait l'objet de tensions et de campagnes d'interdiction. Sans relater l'entièreté de la longue histoire des controverses autour de l'affichage, nous en présentons ici quelques jalons en prenant pour exemple le cas du Red Light District, puisque l'âge d'or de l'affiche à Montréal coïncide avec celui de ce quartier.

Le Red Light est le quartier qui incarne historiquement l'intensité, l'ouverture, la créativité des arts de la scène et du divertissement nocturne, ainsi que la transgression, l'interdit et l'art de défier la morale établie. C'est la zone géographique et mythique où les cabarets et diverses formes de commerce illicite peuplent les nuits montréalaises dès le début du 20^e siècle, et acquièrent une réputation continentale dans les années 1920. L'histoire de l'affiche, qui stocke et transmet l'activité culturelle de la ville, s'entremêle à celle du Red Light. La scène du divertissement nocturne montréalais s'affiche littéralement sur les murs et les placards de la ville depuis un siècle. Et les affiches nous donnent à voir, de façon partielle et furtive, comme par le trou d'une serrure, le monde marginal et mystérieux du divertissement nocturne du Red Light. Certaines affiches et les activités dont elles font la promotion provoquent un double effet de fascination et de répulsion. Dans *Stepping Out, The Golden Age of Montreal Night Clubs*, Nancy Marelli nous rappelle certaines affiches célèbres, comme celle du Connies Inn, « Bringing Harlem to Montreal », ou celles de l'effeuilleuse Lily Saint-Cyr en (petite) tenue de scène, immortalisées dans divers ouvrages et biographies²². Les vagues historiques de restriction concernant l'affichage et autres pratiques illicites ou illégales dans le Red Light révèlent un effort constant de « nettoyer » certains espaces de la ville. Or, l'affiche est jugée doublement coupable : son aspect visuel et l'activité dont elle fait la promotion sont tous deux considérés comme vulgaires et amoraux.

Dans les années 1920, moment où l'affiche et ses prix à la feuille se standardisent, débute à Montréal « [...] une violente campagne orchestrée par l'Église catholique et la

21. Marc H. Choko, op. cit., p. 12.

22. Voir son autobiographie, *Ma vie de stripteaseuse*, Montréal, Éditions Québecor, 1982, ainsi que la biographie de Kelly Dinardo, *Gilded Lili: Lily St-Cyr and the Striptease Mystique*, New York, Back Stage Books, 2007.



23. Kelly Dinardo, op. cit., p. 26.

24. « City to supervise Poster Publicity », *Montreal Daily Star*, 12 mai 1925.

hiérarchie protestante appuyées par le quotidien *La Presse* et plusieurs échevins, contre les affiches du Théâtre Royal, dont les spectacles sont jugés indécents²³».

À partir du début du 20^e siècle, une série d'initiatives cherchent à réformer le quartier, visuellement et moralement, en imposant de manière systématique des restrictions sur certaines pratiques considérées comme indésirables et décadentes telles que l'affichage et le travail du sexe. Dans les années 1920, par exemple, toutes les affiches de théâtre ou de spectacle doivent être soumises à l'approbation d'une police de la moralité. Aucune affiche illégale n'est tolérée sur les poteaux ou lampadaires, sous peine d'une amende de 40 dollars ou de 2 mois de prison²⁴. Depuis ce temps, le placardage extérieur est interdit à Montréal, mais relativement toléré (comme nous le verrons plus loin).

L'affichage expose ainsi les conditions transitoires du Red Light; chaque période de transformation du quartier est accompagnée d'une nouvelle vague de restrictions de l'affichage dans une tentative de contrôler l'environnement visuel et certaines valeurs de la moralité publique. Après la Seconde Guerre mondiale, dans le contexte de la campagne de moralité publique menée par Pax Plante et le maire Jean Drapeau, l'affichage fait l'objet d'un contrôle social et moral inégalé auparavant.

Deux décennies plus tard, à l'aube de l'Expo 67 et dans le cadre d'une campagne d'embellissement, le maire Drapeau récidive et tente d'imposer des taxes et des restrictions à l'affichage. Il cherche ainsi à réduire la « pollution visuelle » des affiches illégales juste avant la tenue des Jeux

olympiques de 1976, mais ce projet sera bloqué par le Mouvement des citoyens de Montréal qui y voit une infraction à la liberté de parole²⁵. Le récent aménagement du Quartier des spectacles sur le territoire urbain a suscité le même type de préoccupation. Dans le cadre de ce projet de revitalisation, un nouveau règlement municipal a été adopté pour baliser l'affichage, dans une optique d'embellissement. La Ville a donc fait l'essai de colonnes d'affichage où se concentrent les affiches plutôt que de se superposer « sauvagement » au mobilier urbain.

Ainsi, à l'instar de plusieurs villes canadiennes, américaines, britanniques, irlandaises, françaises et autres, où un contexte de renouvellement urbain et d'embourgeoisement ravive l'idée d'une ville « propre », Montréal doit à nouveau se pencher, depuis quelques années, sur les questions de réglementation et de contrôle de l'affiche, pour éviter que cette dernière ne redevienne synonyme de pollution visuelle et d'incivilité.

DE L'AFFICHE INDÉCENTE À L'AFFICHAGE SAUVAGE : CONTRÔLER LES « INCIVILITÉS » MONTRÉALAISES

Chaque année, on colle sur les murs de la ville de Montréal plus de 300 000 affiches pour annoncer les quelque 6000 spectacles issus des seules scènes artistiques et culturelles indépendantes. Ces activités représentent des retombées économiques de plus de 15 millions de dollars. Elles dépendent toutes du moyen de promotion et de diffusion flexible et gratuit qu'est le placard, sans lequel elles auraient peine à survivre.

Jusqu'au début des années 1990, hormis quelques babillards publics au centre-ville et sur le Plateau-Mont-Royal, il n'existait à Montréal qu'un seul espace où il était légalement permis d'afficher, soit les palissades des chantiers de construction. « Partout ailleurs, il est interdit d'inscrire un message, de coller ou d'agrafer une affiche²⁶. »

Baudoin Wart affichant sur la palissade du futur MACM, v. 1990.

PHOTO : LUC DUSSAULT
© PUBLICITÉ SAUVAGE

25. « City plans hard line on poster pollution », *The Gazette*, 21 mai 1977. Voir également « City loses bid to control posters », *The Gazette*, 11 novembre 1977.

26. « Affichage sauvage ? », *La Presse*, 20 juillet 2010.

**Exemple d'affichage sauvage,
Montréal, 2014.**

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

27. Ibid.

28. En 1987, Baudoin Wart enregistre officiellement le nom de sa compagnie Publicité Sauvage dont l'histoire est relatée dans le livre précédemment cité de Marc H. Choko.

29. Selon certains concurrents, Publicité Sauvage domine le marché. Voir entre autres : « Publicité Sauvage : un monopole ? », *La Presse*, 17 février 2012.

30. Les frais et les formats exigés par Publicité Sauvage constituent un investissement qui n'est pas accessible pour certains propriétaires de petites salles de spectacle ou artistes indépendants, selon l'APLAS.

31. Règlement municipal 99-102, section III, article 21, par. 6 : « Il est interdit de coller, clouer ou brocher quoi que ce soit sur le mobilier urbain. » <http://ville.montreal.qc.ca/sel/sypre-consultation/afficherpdf?idDoc=5042&typeDoc=1> [consulté le 14 mai 2014]. Ne s'applique pas dans les cas visés à l'article 564 et 565 du Règlement d'urbanisme stipulant que « la pose d'une affiche temporaire est autorisée sans limites sur un module d'affichage libre, spécifiquement destiné à cette fin par la Ville et situé sur le domaine public » et que « la pose d'une affiche temporaire est autorisée sans limites sur une palissade de chantier sauf si le propriétaire l'interdit ou la limite au moyen d'une inscription à cette fin ». R.R.V.M., chapitre U-1, <http://corruptionliberale.com/wp-content/uploads/2011/11/Jugement-affichage.pdf>, p. 2.

32. Voir Isabelle Jalbert, « Un trésor à conserver », dans Marc H. Choko, op. cit., p. 31.

Théoriquement, cela se défend très bien. Mais dans les faits, pas du tout, pour la simple raison que les babillards sont aussi difficiles à trouver en ville qu'un taxi à l'heure de pointe. Non seulement n'existe-t-il pas de répertoire de ces « modules d'affichage libre », mais ces derniers sont déplacés au gré de l'humeur des fonctionnaires²⁷. En outre, l'affichage sur les palissades a été littéralement pris d'assaut par Publicité Sauvage²⁸, une entreprise née de l'initiative de l'artiste et afficheur Baudoin Wart. La représentation faite par cette entreprise, avec l'appui de clients du milieu culturel, est parvenue à faire modifier la réglementation municipale et l'affichage est devenu légal en 1994 sur les palissades de chantiers dans la mesure où il n'y a pas de « défense d'afficher ». Les initiatives originales de Publicité Sauvage, dont celle de s'engager à nettoyer les palissades pour les entrepreneurs en construction, a conduit au quasi-monopole de Publicité Sauvage et a exacerbé la différence de statut entre les affiches produites à grands frais pour les institutions et industries culturelles, et les affiches artistiques ou artisanales, illégales ou sauvages, produites à faible coût par des organismes ou individus indépendants ou marginaux²⁹. En effet, alors que les théâtres, les compagnies de distribution de films et les festivals font appel aux services de Publicité Sauvage, les petites salles de spectacle doivent assurer elles-mêmes la distribution d'affiches artisanales... de plus petit format.

En fait, les petites salles de spectacle, à cause du format de leurs affiches et du nombre d'exemplaires distribués dans la ville, ne peuvent faire le poids à côté de Publicité Sauvage. Manquant cruellement d'espace promotionnel, elles n'ont d'autre choix que de régler le problème au moyen de solutions illégales³⁰. Conséquent, si c'est bien la Ville de Montréal qui détermine la définition de l'affichage légal et les sanctions y étant reliées, c'est la compagnie Publicité Sauvage qui dicte la guerre des murs en détenant le monopole des palissades³¹.

Publicité Sauvage fête aujourd'hui ses 25 ans d'exclusivité sur les placards et friches de Montréal et ses affiches sont conservées à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). Or, bien que cette initiative de conservation témoigne de l'importance de certaines affiches dans la vie culturelle de la ville³², elle a lieu au moment même où un durcissement de la réglementation sur la propreté



à Montréal exacerbe le caractère indompté et polluant d'autres types d'affiches. Cette tension paradoxale entre la réglementation municipale et l'initiative de BANQ est intéressante : au moment où une institution nationale prend l'initiative de pérenniser notre culture graphique, et par le fait même d'offrir une certaine légitimité aux affiches, la Ville affirme d'autant plus fermement l'aspect polluant de ce même artéfact urbain.

Effectivement, en 2006, la Ville de Montréal se dotait d'un Programme officiel sur la propreté (2007-2010) qui visait notamment à « lutter contre l'affichage sauvage » et à « bâtir un plan d'action pour le contrer », sans pour autant prévoir de solutions de rechange aux pratiques d'affichage illégales. La Ville a décidé de passer de l'affichage sauvage à un affichage libre qu'elle contrôlerait. En 2008, dans son plan d'action, le Service de police de la Ville de Montréal (SPVM) identifiait l'affichage sauvage comme une « incivilité³³ ». Le résultat a été une augmentation du nombre de saisies d'affiches et de constats d'infraction³⁴, ce à quoi l'Association des petits lieux d'art et de spectacle (APLAS), en tant que représentante des scènes alternatives, a riposté avec le contre-rapport intitulé *Quand l'affiche devient sauvage ! Rapport sur la problématique de l'affichage sauvage sur le mobilier urbain*³⁵.

33. Voir www.spvm.qc.ca/fr/documentation/publications-plans-action.asp.

34. Données du SPVM, citées par l'Association des petits lieux d'art et de spectacle (APLAS), *Quand l'affichage devient sauvage ! Rapport sur la problématique de l'affichage sauvage sur le mobilier urbain*, mars 2010, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_APLAS_201003.PDF [consulté le 3 juin 2012].

35. Ibid.

36. En mars 2010, les bars et salles de spectacle Katacombes, le Divan Orange et le Café Chaos cumulaient individuellement 12 000 \$ en constats d'infraction liés à l'affichage.

37. Selon l'APLAS, les contrats signés entre les salles et les producteurs stipulent que la responsabilité de la promotion des événements (dont l'affichage) revient au producteur/artiste.

38. Décision rendue à l'issue du procès opposant l'artiste Kenneth Ramsden à la Ville de Peterborough. Ramsden avait été accusé d'infraction au règlement municipal à deux reprises par la Ville de Peterborough pour avoir placardé sur le mobilier urbain des affiches promotionnelles d'un spectacle de son orchestre. Le cas s'est rendu en Cour suprême du Canada. Le verdict rendu réaffirmait le droit constitutionnel à l'affichage tout en permettant aux municipalités de baliser ce dernier sans l'interdire. Voir <http://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/1038/index.do> [consulté en janvier 2014].

39. Voir la section sur la liberté de pensée, de croyance, d'opinion et d'expression, y compris la liberté de la presse et des autres moyens de communication, à l'alinéa 2b de la Charte des droits et libertés du Canada, 1998, <http://publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/CIR/8416-f.htm>.

40. « Affichage sauvage ? », *La Presse*, 20 juillet 2010.

En 2009, plus de 400 constats d'infraction portant sur l'affichage ont été donnés, dont 85 % étaient destinés au milieu culturel. La Ville estimait entre 400 000 \$ et 600 000 \$ la valeur des constats d'infraction relatifs à l'affichage illégal pour les arrondissements du Plateau-Mont-Royal et de Ville-Marie seulement³⁶. Pour les petites salles, qui recevaient souvent à tort ces constats³⁷, la contestation légale de ceux-ci représentait une importante perte de temps et d'argent. En 2009, l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal estimait à 100 000 \$ le coût annuel du nettoyage des fûts de lampadaire lié à l'affichage. En outre, les autorités étaient pressées d'offrir des lieux d'affichage libre pour maintenir le règlement d'interdiction municipal tout en se conformant à la décision suivante, rendue par la Cour suprême en 1993³⁸ : « (...) il a été décidé que la pose d'affiches sur la propriété publique, y compris sur les poteaux d'électricité, est incluse dans le mot "(libre) expression", parce qu'on essaie ainsi de communiquer une opinion. En encourageant le processus de décision politique et social, la pose d'affiches sert au moins l'une des valeurs figurant à l'alinéa 2b), lesquelles ont été restreintes du fait que la municipalité s'était opposée à cette pratique. De l'avis du tribunal, l'objectif de l'interdiction, bien qu'ayant une certaine valeur, ne justifie pas l'interdiction complète de la pose d'affiches³⁹. » Au Canada, l'affiche se trouve dans un certain flou juridique, puisque les villes n'ont pas le droit de bannir l'affichage, mais ont celui de réglementer cette pratique à leur guise. Concrètement, cela signifie que les municipalités sont tenues de respecter le droit à l'affichage édicté par la Cour suprême, mais qu'elles conservent tout de même le droit de légiférer en la matière. Les administrations municipales se retrouvent donc à assumer la délicate mission de « [...] tracer une ligne afin d'éviter que la liberté d'expression ne devienne pollution visuelle. En un mot, elles doivent encadrer l'affichage sauvage afin qu'il ne le soit pas trop⁴⁰. »

Plus récemment, en juillet 2010, la décision de la Cour d'appel en faveur de Jaggi Singh, un activiste pour les droits de la personne et le mouvement altermondialiste qui contestait la validité du règlement municipal 469 (interdiction d'afficher ailleurs que sur une surface prévue à cette fin) n'a fait que renforcer la nécessité de doter la ville de plus de lieux d'affichage libre⁴¹.

Comme le règlement municipal ne concerne officiellement que les affiches, il fait obstacle, par ricochet, aux activités culturelles et artistiques ainsi qu'aux activités de mobilisation citoyennes en plus d'avoir un effet suffoquant sur les scènes indépendantes, nous dit C.O.L.L.E., une coalition d'organisations pour la culture indépendante à Montréal qui croient que la Ville de Montréal devrait protéger leur liberté de parole et d'expression publique⁴². L'APLAS réagit elle aussi à cette problématique de l'affichage dit sauvage et défend son rôle primordial dans la survie de lieux et de scènes indépendantes locales.

Une partie de la bataille entre les autorités et ces regroupements se fait par rapports interposés et se joue sur le plan technico-légal autour des constats d'infraction, ainsi que des ennuis juridiques et financiers que ces derniers occasionnent aux petits lieux d'art et de spectacle. La réglementation municipale amalgame l'affiche et le graffiti dans une même catégorie à laquelle elle colle l'étiquette de pollution urbaine. Ces dernières années, la Ville a d'ailleurs resserré son contrôle, distribuant contravention sur contravention. À Montréal, comme nous l'avons déjà mentionné, il existe très peu d'espace d'affichage pour les groupes communautaires, les artistes de toutes disciplines, les organismes à petit budget ou les mouvements sociaux, et la réglementation récente les pénalise encore davantage. D'autres villes canadiennes ont choisi des approches plus conciliantes : à Toronto, l'affichage est légal ; Vancouver installe autour des lampadaires des moules de plâtre amovibles qui sont remplacés toutes les semaines ; Calgary offre d'abondants espaces d'affichage, tels des kiosques et des murs complets sur certaines rues centrales.

L'affiche est donc porteuse de tensions : d'une part, elle incarne le dynamisme et la créativité de la ville, mais de l'autre, elle est qualifiée de pollution visuelle et d'incivilité. Dans ce contexte, C.O.L.L.E.⁴³ prend position contre la nouvelle réglementation municipale à travers un discours alliant le droit à l'expression et le droit à la ville et exige l'amnistie des amendes concernant l'affichage sauvage. « Bien plus qu'un geste de promotion pour un spectacle ou pour une activité communautaire, la pose d'affiches sur le mobilier urbain représente un geste de liberté. La liberté de s'approprier l'espace public pour transmettre de l'information utile à tous. C'est une réalité qui dépasse la promo

41. Jaggi Singh, activiste altermondialiste très connu, a contesté une amende de 2000 \$ qui lui avait été imposée pour avoir placardé une affiche sur une surface non désignée par le règlement municipal (469). Il a obtenu gain de cause et la Cour d'appel a émis un jugement forçant la Ville de Montréal à réviser ledit règlement concernant l'affichage public, le déclarant composante fondamentale du droit à l'expression protégé par la Charte des droits et libertés. Voir <http://cobp.resist.ca/sites/cobp.resist.ca/files/2010qcca1340.pdf> [consulté le 20 janvier 2014].

42. Site internet de C.O.L.L.E., <http://collemontreal.org/> [consulté le 10 avril 2012].

43. C.O.L.L.E. regroupe : Pop Montréal, Casa del Popolo, Cagibi, Sala Rossa, Fringe, Théâtre Mainline, Il Motore, APLAS, Drawn and Quarterly, Death of Vinyl, Comité des citoyens du Mile End, Centre des travailleurs et travailleuses immigrants de Montréal, festival Suoni Per Il Popolo, Mauro Pezzente (GYBE), Ghislain Poirier et Win Butler (Arcade Fire). C.O.L.L.E. s'est initialement positionnée contre l'interdiction d'afficher à Montréal et contestait la réglementation municipale sur l'affichage ; elle a ensuite donné son appui au projet de module d'affichage présenté par la Ville en juillet 2010.



44. Voir <http://collemontreal.org/> et <http://www.facebook.com/pages/COLLMontreal/125313017494648> [consultés en avril 2012].

45. Bien que l'association ait été créée officiellement seulement en 2006, des représentants de petits lieux d'art et de spectacle participaient déjà en 2004 à l'élaboration du projet pilote des modules d'affichage du Quartier des spectacles. L'affichage s'est donc imposé comme le premier dossier de l'APLAS. Adoptant une approche pragmatique de la question de l'affichage, l'association travaille depuis 2006 à défendre les petits lieux face aux constats d'infraction qui leur sont adressés.

46. Voir l'introduction de *Quand l'affichage devient sauvage! Rapport sur la problématique de l'affichage sauvage sur le mobilier urbain*, op. cit., p. 1.

d'événements culturels. Qu'en est-il des annonces de quartier pour des ventes de garage, des campagnes de financement des causes importantes ou des animaux perdus ? Ces gestes méritent-ils d'être pénalisés ou méritent-ils un espace bien à eux ? Peut-on continuer à judiciariser un geste comme celui-ci⁴⁴ ? » L'APLAS⁴⁵ choisit une approche plus pragmatique et adopte un discours sur les nécessités promotionnelles des petites salles de spectacle⁴⁶ incluant des espaces libres et gratuits.

L'intégration de pratiques autogérées et informelles dans un système bureaucraté ne se fait jamais sans heurts. Il ne fait aucun doute que la Ville et ses partenaires ont agi de bonne foi dans l'élaboration du projet de modules d'affichage ainsi que dans le cadre du règlement municipal sur l'affichage. Il reste que la problématique de l'affichage révèle comment peuvent s'user le dynamisme et la spontanéité au cœur même de l'affichage et de l'expérience urbaine, dans les rouages d'une administration municipale. Elle révèle également comment la Ville tient les rênes de lignes de tension délicates entre créativité et ordre, entre liberté d'expression et pollution visuelle.

FORMES MÉDIALES, VILLE ET CULTURE URBAINE

Les affiches de divers types « fonctionnent en écho les unes avec les autres et instaurent un colloque, pièce maîtresse d'une architecture sociale, mouvante et quotidienne, dans une sorte de défilement, de projection, de superposition, entre espace économique et espaces de pouvoir, dans des liens non seulement contextuels mais avec des enjeux situationnels⁴⁷. » Elles portent également la mémoire et les traces de la vie culturelle de la ville : « Les affiches sont en quelque sorte des récits de voyage, des métaphores décrivant les espaces urbains. Elles s'accumulent sur le mobilier de la ville, révélant et dissimulant des activités, identifiant des lieux de spectacle et dévoilant les goûts des habitants d'un territoire donné. Les affiches urbaines forment un véritable palimpseste. Elles sont continuellement effacées, recouvertes, abîmées, et pourtant elles persistent, construisent couche sur couche – écrivent et écrasent – l'histoire d'une culture locale⁴⁸. »

La circulation et le renouvellement incessant des affiches et de leur contenu représentent des forces organisatrices de la vie urbaine. Les affiches, qu'elles soient artisanales, institutionnelles ou commerciales, façonnent l'urbanité ; elles contiennent, conservent et transmettent la singularité montréalaise. Plus encore, les tensions, controverses et équilibres éphémères entre les différents types de placards manifestent la formation-transformation de Montréal.

L'affichage se fait support de transmission et lieu de formation de la ville par son inscription dans le paysage visuel, par la diffusion et la promotion de la vie culturelle, comme expression d'une esthétique urbaine et également comme expression d'un droit d'appropriation des espaces publics de la ville. En somme, on peut faire l'histoire de l'affiche, mais à travers elle, c'est d'abord l'histoire de la ville qui nous est racontée.

Palissade avec affiches de Publicité Sauvage.

PHOTO : LOLA HAKIMIAN,
© PUBLICITÉ SAUVAGE

47. Martine Joly, op. cit.

48. Sandra Jensen, Cynthia I. Hammond et Danielle Lewis, « Writing on the Main: Tracing Street Posters in the Red Light District of Montreal », *Montreal as Palimpsest II: Hauntings, Occupations, Theatres of Memory*, Montréal, Concordia University, Department of Art History, 2009, p. 1. [Trad. libre]

LE KIOSQUE À JOURNAUX DE LA

WILL STRAW

GARE CENTRALE DE MONTRÉAL

« Les gares apparaissent comme de grands espaces à la fois sur-organisés et désordonnés. Elles sont un entrelacs de parcours déterminés, à tous les sens du terme, mais aussi un kaléidoscope de fragments imprévus. Elles mêlent les flux directionnels et les errements aléatoires, les déplacements sous contraintes et les états de flottement stationnaires, la bousculade excédée mais efficace du transport urbain et l'ouverture vagabonde et sans objet d'un lieu où la ville est "trouée", où ça passe et ça se passe¹. »

Dans un coin de la gare Centrale de Montréal – principal terminus ferroviaire de la ville voué au transport des voyageurs –, on trouve quelques vestiges de ce qu'il a été convenu d'appeler, depuis 150 ans, le « kiosque à journaux ». Des journaux en langue anglaise et en langue française sont placés sur des étagères qui se prolongent dans la vaste salle où les passagers attendent leur train. Cette excroissance donne l'impression que les étagères sont un point de vente de journaux autonome, mais celles-ci constituent, en fait, le prolongement externe d'un espace semi-fermé dont la structure est celle d'un dépanneur. À l'extrémité opposée de cet espace, plusieurs centaines de magazines sont disposés en rangées horizontales pour en faciliter le repérage. Comme les boulangeries et les cafés adjacents, le kiosque à journaux est conçu pour permettre l'achat rapide d'articles qui seront consommés au cours d'un déplacement.

Dans le présent article, je me propose d'examiner le kiosque à journaux des gares comme une forme de médium urbain se trouvant à une étape bien précise de sa mutation et de son déclin. Cela nécessitera un examen distinct des deux grandes institutions réunies ici, soit le kiosque et la gare, à partir de leurs histoires, de leurs fonctions et de leurs significations respectives. Le kiosque à journaux et la gare constituent tous deux des points importants dans la trajectoire des médias et celle des personnes, et tous deux ont émergé à peu près au même moment de l'histoire, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du 19^e siècle². Le kiosque à journaux, que l'on voyait jadis couramment le long des principales artères urbaines vouées à la circulation humaine, trouve dorénavant, dans les grands centres de transport comme la gare et l'aéroport, quelques-uns de ses derniers

1. Antoine Hennion, « La gare en action. Hautes turbulences et attentions basses », *Communications*, n° 90 (janvier 2012), p. 189.

2. Selon les recherches du Musée McCord de Montréal, les kiosques à journaux auraient fait leur apparition à Montréal au cours des années 1870. Dans leur histoire des gares autour du monde, Richards et MacKenzie indiquent que les plus importantes gares modernes du Canada ont été construites dans les années 1880. Marie-Hélène Vendette, « Lire dans la rue – 1^{re} partie », Musée McCord, www.mccord-museum.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=101__true&contentlong [consulté le 30 juin 2013]. Jeffrey Richards et John M. MacKenzie, *The Railway Station: A Social History*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986, p. 56.

Kiosque à journaux à la gare Centrale, Montréal, 1944.

PHOTO : © MUSÉE DES SCIENCES ET DE LA TECHNOLOGIE DU CANADA

3. David Wellbery, « Forward », dans Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1990, p. xii. [Trad. libre]

lieux d'existence. La gare, qui réunit en son sein des médias anciens et nouveaux, abrite le kiosque à journaux d'une façon qui ne manque pas de faire ressortir l'attrait vieillot et nostalgique de cette structure. Même les gares plus récentes, comme la gare Centrale de Montréal, en viennent à faire figure de patrimoine d'une ère industrielle dont elles étaient censées exprimer les réussites.

LE KIOSQUE À JOURNAUX EN TANT QUE FORME MÉDIALE

Il serait facile d'imaginer le kiosque à journaux comme un simple lieu neutre servant à contenir et à vendre des produits médiatiques, mais son rôle ne se limite pas à cela. Le kiosque à journaux lui-même est une forme médiale, en ce sens qu'il remplit certaines des fonctions d'un médium. Reprenant l'idée du théoricien allemand des médias Friedrich Kittler, nous désignons comme un média toute forme ou technologie qui permet d'assurer « l'entreposage, le traitement et la transmission de connaissances³ ». Le kiosque à journaux est l'un de ces lieux où des mots et des images, produits à l'intérieur des institutions du journalisme et de la publicité, sont entreposés à une étape précise de leur cycle de vie. À cet égard, le kiosque à journaux est un dépositaire de la production culturelle, même si le matériel qu'il contient est constamment déplacé et remplacé. Par leur répétition d'un périodique à l'autre, les thèmes dominants, les styles visuels et les formules rhétoriques propres à un moment l'histoire prennent un visage public dans un kiosque à journaux et présentent une vague cohérence. Les photographies des kiosques à journaux des décennies précédentes montrent avec une clarté frappante à quel point les styles caractéristiques d'une époque se retrouvent dans toutes sortes de périodiques de genres et de formats différents.

En même temps, le kiosque à journaux est un maillon dans la chaîne de transmission des médias imprimés, un point où ces médias, en provenance de différents lieux de production, font une pause avant d'être emportés par



les voyageurs et disséminés dans toutes les directions. Acheminés aux kiosques à journaux par des systèmes de distribution bien coordonnés, les périodiques sont ensuite transportés de manière désordonnée par les usagers des systèmes de transport, entre les mains de qui ils vivront les derniers moments de leur cycle de vie avant d'être jetés. Dans la mesure où il rassemble un grand nombre de périodiques, le kiosque à journaux constitue une affirmation involontaire de ce qui subsiste de la signification culturelle de l'imprimé. D'autre part, la dispersion des périodiques qui seront tantôt mis au rebut, tantôt abandonnés sur les bancs des salles d'attente ou les banquettes de trains est un rappel constant de leur caractère éphémère.

LA GARE EN TANT QU'ENVIRONNEMENT MÉDIATIQUE

Le kiosque à journaux dont il est question dans ces lignes s'inscrit aussi dans l'environnement médiatique global de la gare. Comme les aéroports, les gares font partie des derniers endroits publics où l'on vend des journaux et des magazines en grande quantité. Comme la plupart

4. Julie Kleinman, « The Gare Du Nord: Parisian Topographies of Exchange », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 3 (2012), p. 575. [Trad. libre]

5. Voir, par exemple, Paul Heyer et David Crowley, « Introduction », dans Harold Innis, *The Bias of Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. xvi.

des environnements médiatiques modernes, la gare se caractérise par un enchevêtrement complexe de médias de différentes formes et issus de différentes périodes de l'histoire. Ainsi, les journaux et les magazines que l'on trouve à la gare Centrale de Montréal se disputent l'attention des voyageurs avec les messages vocaux transmis par les systèmes d'annonces publiques caractéristiques du 20^e siècle, les appels des conducteurs et des porteurs de bagages (les fameux « Red Caps ») qui semblent venir du passé, les conversations intimes où se succèdent les mots d'accueil et d'au revoir, les téléphones publics, les écrans d'affichage à diode électroluminescente (DEL), les affiches publicitaires, les enseignes commerciales et la grande variété d'appareils de communication munis d'un écran utilisés par tout un chacun.

À travers ces différents médias, nous percevons dans les gares modernes une tension entre le chemin de fer, inévitablement associé à un moyen de transport ancien (et vaguement romantique), et une panoplie de nouvelles technologies (de l'information et de surveillance) qui sont davantage en phase avec le moment présent et ses priorités. Comme le suggère Julie Kleinman dans son texte sur la Gare du Nord de Paris, en parlant des gares en général, « la gare est aussi un palimpseste dont les traces architecturales sont révélatrices d'attitudes envers la temporalité et le patrimoine historique ; et au-delà de la forme du bâtiment, ses couches narratives initiales se rapportant au présent peuvent être enlevées afin d'illuminer des processus plus anciens, qui continuent de converger vers cet espace d'aujourd'hui, en particulier ceux qui concernent l'inclusion et l'exclusion sociale dans l'espace public, le développement de la surveillance et de la sécurité modernes et les pratiques de contrôle et de maintien de l'ordre qui ont émergé depuis la soi-disant démocratisation des espaces publics⁴ ».

Plus que la plupart des autres espaces publics, la gare met en évidence le lien étroit entre le transport et les communications qui est souvent relevé dans les études savantes anglo-canadiennes à propos des médias⁵. La gare ferroviaire est une machine vouée au déplacement des personnes, des marchandises et de l'information ainsi que des formes d'expression ou de sensibilité culturelle qui sont parfois véhiculées par ces trois groupes. (Par exemple,

le chemin de fer a joué un rôle de premier plan dans l'introduction du jazz à Montréal.) Les différents médias présents dans une gare, comme le suggère Antoine Hennion (dans la citation qui ouvre le présent article), agissent sur les gens de multiples façons contradictoires. Certains ont pour fonction d'assurer l'efficacité des déplacements et l'orientation des passagers, contraignant ceux-ci à emprunter des trajectoires spatiales déterminées et à respecter une ponctualité temporelle ordonnée. D'autres servent de distractions qui fragmentent l'expérience des voyageurs, les incitant à faire un achat ou attirant leur attention vers de l'information qui ne présente aucun lien direct et fonctionnel avec leur voyage.

Dans le cadre de l'expérience du voyage, les médias tels que les journaux ou les écrans d'affichage électronique peuvent fournir de l'information (sur la météo, l'activité économique ou l'état du monde en général) qui est considérée comme essentielle au voyageur. En même temps, les magazines ou les lecteurs mp3 peuvent simplement servir de remèdes à l'ennui souvent associé aux longs voyages en train. Ils ont pour fonction de transporter les voyageurs vers des espaces imaginaires, dans le sens métaphorique du terme, ou de servir de boucliers aux interactions sociales non désirées.

LE KIOSQUE À JOURNAUX ET LE DÉPANNEUR

Le commerce où les journaux et les magazines sont vendus à la gare Centrale de Montréal est une succursale de la chaîne de dépanneurs québécoise Couche-Tard. Cette bannière n'est pas clairement évidente depuis la salle d'attente de la gare, où la multitude de journaux est déployée comme si elle appartenait à une unité commerciale distincte. (Les personnes qui en sont à leur première visite au kiosque à journaux supposent souvent qu'il est exploité par une entreprise indépendante.) Toutefois, lorsque l'on pénètre dans ce commerce de détail à partir de la Galerie des Halles, corridor piétonnier bordé de commerces qui

**Couche-Tard de la gare Centrale,
Montréal, 2014.**

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

relie le centre commercial Place-Ville-Marie à la gare, on peut apercevoir le logo de Couche-Tard, bien connu dans le paysage urbain montréalais. Peu d'autres magasins de cette chaîne possèdent une aussi vaste collection de journaux et de magazines, et ce Couche-Tard assure encore un grand nombre des fonctions traditionnelles des kiosques des gares. Contrairement aux autres dépanneurs, il vend peu de produits alimentaires de base (comme du lait, du pain et des articles d'épicerie), mais davantage d'articles nécessaires aux activités typiques des voyageurs d'aujourd'hui (piles, cartes téléphoniques, casques d'écoute destinés aux appareils de divertissement portables, etc.). Même si une portion importante de l'espace est consacrée à des produits non imprimés, comme les tablettes de chocolat, les boissons embouteillées et les sucreries, cette offre variée s'inscrit dans la longue histoire du kiosque à journaux en tant qu'institution commerciale.

L'éventail d'articles offerts dans le Couche-Tard de la gare Centrale de Montréal reflète une période de l'histoire des médias. Jadis vendus dans des présentoirs ou au comptoir, les CD et les DVD ont pratiquement disparu du magasin car les voyageurs, à qui ils étaient destinés, sont de plus en plus rares à posséder un lecteur CD portable ou un ordinateur muni d'un lecteur DVD. De même, le nombre de journaux en vente a chuté au cours des dernières années, parallèlement au déclin de popularité du journal imprimé en général. Les kiosques à journaux des gares étaient auparavant remplis de journaux de l'extérieur, que les voyageurs en transit pouvaient se procurer pour prendre connaissance des nouvelles de leur ville de départ ou d'arrivée. Avec la montée d'Internet, le besoin d'information en version papier a considérablement baissé, et l'impossibilité de se renseigner sur le monde autrement qu'aux points de départ et d'arrivée d'un voyage en train est maintenant chose du passé.

Les journaux qui sont encore vendus aujourd'hui à la gare Centrale sont entre autres les quatre quotidiens montréalais établis de longue date, c'est-à-dire *The Gazette*, *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Journal de Montréal* – un nombre de journaux locaux supérieur à ce qu'on retrouve dans la plupart des villes du Canada et des États-Unis – ainsi que les titres distribués dans le monde entier comme *Le Monde* ou *The Wall Street Journal*, dont on suppose qu'ils intéressent



toujours les professionnels à la recherche d'information. Les journaux sont étalés à plat plutôt que placés à la verticale et, en raison de la similarité de leur format et de leur apparence, les gens doivent s'approcher des étagères pour bien voir les titres. La section du kiosque réservée aux magazines est plus fournie. Elle comporte des publications très prisées et d'autres moins connues en provenance de plusieurs pays et couvrant un grand nombre de genres. Les magazines sont placés verticalement et se chevauchent, leurs titres apparaissant en rangées superposées.

6. Anne Jarrigeon, « Les Halles, Paris sous sol. Flux et regards sous contrôle », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 3 (2012), p. 553.

7. Ibid., p. 553.

LA GARE CENTRALE ET LA VILLE SOUTERRAINE

Comme les Halles à Paris, l'ensemble des structures qui abritent la gare Centrale de Montréal est « à la fois espace d'interconnexion des réseaux et centre commercial⁶ ». Néanmoins, si le statut des Halles en tant que « [p]oint névralgique de la métropole parisienne⁷ » découle en partie de la fonction historique de l'endroit, qui était le « ventre de Paris » (le marché alimentaire séculaire chargé d'approvisionner la ville), la gare Centrale de Montréal n'a pas ce

8. Ibid., p. 553.

9. Pour une analyse, voir Will Straw, « The Palace, the Terminal and the Park: Three Blocks in the Middle of Montreal », dans Will Straw et Douglas Tallack (dir.), *Global Cities/Local Sites*, Melbourne, University of Melbourne Press, 2009, livre numérique, www.u21onlinebooks.com/index.php?option=com_u21&task=essay&act=tablecontents&book_id=1 [consulté le 5 janvier 2013].

type de résonance. Ouverte en 1943, après des retards de construction causés par la Grande Dépression, elle était censée unifier le système de terminaux très éparpillé qui desservait alors la ville. Cette fonction a été rendue plus facile, au fil du temps, par le déclin graduel des déplacements en train. Étant donné que le transport ferroviaire est actuellement surtout associé à la classe moyenne au Canada, une caractéristique essentielle des Halles parisiennes – son statut de « lieu mythique associé aux cultures urbaines et en particulier au mouvement hip-hop et à la “banlieue” pour d’autres⁸ » – est totalement absente de la gare Centrale de Montréal. Ces éléments de la culture montréalaise sont plus visiblement présents aux abords de la gare d’autocars, sise près de la station de métro de correspondance Berri-UQAM⁹.

La gare Centrale fait partie de la célèbre ville souterraine de Montréal. Elle est à la fois souterraine (par rapport à l’hôtel Reine Elizabeth et au centre commercial Place-Ville-Marie, d’où l’on peut descendre pour y accéder) et au niveau de la rue (à ce point obscur où elle s’ouvre sur la rue De La Gauchetière). Conçus en partie pour permettre aux hordes de voyageurs et de personnes qui font leurs emplettes d’échapper aux hivers glaciaux de Montréal, les espaces intérieurs de la ville souterraine servent aussi à aplanir les différences topographiques entre la principale artère commerciale de la ville (la rue Sainte-Catherine) et les installations de transport et de tourisme situées le long de la pente descendante menant au fleuve. Les tunnels qui courent sous la gare Centrale relient celle-ci au centre commercial et à la salle d’exposition de la Place Bonaventure ainsi qu’à sa station de métro très achalandée. D’autres passages souterrains mènent à un terminus d’autobus de banlieue et à des tunnels allant jusqu’au Vieux-Montréal ou menant aux complexes commerciaux du centre-ville, situés en haut de la pente. Contrairement à d’autres importantes gares ailleurs dans le monde, la gare Centrale de Montréal est à peine visible de l’extérieur. Cette situation s’explique par le fait que, au cours des années 1960, elle s’est trouvée graduellement masquée par les nouveaux centres commerciaux, hôtels et immeubles d’affaires construits tout autour.

Le kiosque à journaux de la gare Centrale se trouve au bout d’un couloir piétonnier intérieur (les Halles de la Gare)

conçu pour évoquer l'ambiance d'un marché extérieur européen. Comme une rue urbaine grouillante d'activité, ce passage entretient une tension perpétuelle entre le désir qu'éprouvent les piétons de circuler et leur envie de s'arrêter devant la myriade de produits de consommation qui attire leur regard. Cette imitation d'une rue urbaine demeure limitée, toutefois, en raison de l'absence de commerces qui ne sont pas liés à des marques établies ou de toute trace de sollicitation ambulante ou indépendante des grandes chaînes. Alors que les kiosques à journaux typiques du 20^e siècle étaient situés à l'angle de rues très fréquentées ou près des entrées des installations de transport en commun, le kiosque à journaux qui se trouve à l'intérieur de la gare Centrale de Montréal est emblématique du rôle que jouent dans la vie montréalaise les vastes espaces intérieurs souterrains contrôlés.

LE KIOSQUE À JOURNAUX ET LA RUE URBAINE

Le kiosque à journaux urbain du 20^e siècle est récemment devenu un objet d'attachement nostalgique, en partie en raison de ses qualités photogéniques¹⁰. Lorsque l'on tape « kiosque à journaux » ou « newsstand » dans la fonction de recherche Images de Google, on obtient des centaines de photos qui en illustrent la riche diversité architecturale, culturelle et linguistique. Au Canada, l'affection qu'inspire le kiosque à journaux en tant qu'artéfact historique est confirmée par les diverses expositions accessibles en ligne montrant des photographies issues de collections privées ou municipales¹¹. Ces photographies mettent en valeur l'ingéniosité architecturale qui caractérisait le kiosque du milieu du 20^e siècle, dont l'efficacité structurelle compacte est vue comme l'expression d'un engagement moderniste envers une fonctionnalité minimaliste. En même temps, les surfaces de ces kiosques, couvertes de périodiques multicolores, suggèrent une richesse sémiotique qui contraste avec le petit espace comprimé où les vendeurs s'assoient et recevaient l'argent des clients. Avec leurs rangées colorées

10. Voir, par exemple, « The Newsstand Project », <http://the-newsstandproject.org/history/> [consulté le 30 juin 2013].

11. Voir, par exemple, « Arthur Goss' News Boxes », *The Grid*, www.thegridto.com/city/places/arthur-gosss-news-boxes/ [consulté le 30 juin 2013]; il s'agit d'une série de photographies des « news boxes » que l'on trouvait à Toronto au début du 20^e siècle. Voir également Christopher DeWolf, « Montreal's Vanished Newsstands », *Spacing Montreal*, www.spacing.ca/montreal/2007/08/12/montreals-vanished-newsstands/ [consulté le 30 juin 2013] et la collection de photos des kiosques à journaux de Montréal en 1966, entreposées aux Archives de la Ville de Montréal et affichées en ligne sur Flickr : Archives de la Ville de Montréal, « Kiosques à journaux de Montréal, 1966 », www.flickr.com/photos/archivesmontreal/sets/72157630434858338/ [consulté le 30 juin 2013]. Voir aussi Kristian Gravenor, « Montreal's Newsstand Heroes », www.flickr.com/photos/archivesmontreal/sets/72157630434858338/ [consulté le 30 juin 2013].

**Kiosque à journaux,
Montréal, 1966.**

PHOTO : © ARCHIVES DE LA VILLE DE
MONTRÉAL (VM94-UD24-036)

**Kiosque à journaux « Metropo-
litan News » au 1248 rue Peel,
près de la rue Sainte-Catherine,
Montréal, 1966.**

PHOTO : © ARCHIVES DE LA VILLE
DE MONTRÉAL

12. David M. Henkin, *City Reading: Written Words and Public Spaces in Antebellum New York*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 1-5.

13. Auteur inconnu, cité dans Benoît Lenoble, « Les kiosques parisiens », *Le Tigre* (mai-juin 2008), p. 100.

14. Gregory Shaya, « The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, Circa 1860-1910 », *The American Historical Review*, vol. 9, n° 1 (2004), p. 65-66.

de périodiques, les kiosques à journaux du milieu du siècle dernier sont un reflet de cette longue période de la modernité urbaine marquée par la naissance et la généralisation de ce que David Henkin a appelé la « ville textuelle », un environnement urbain rempli de mots et d'images¹².

La complexité visuelle du kiosque à journaux est manifeste dans les photographies prises à Montréal en 1966, que l'on peut voir en ligne. En tant que nœuds faisant partie de systèmes extrêmement efficaces et à caractère hautement technologique conçus pour permettre la circulation de l'expression culturelle, ces « nouveaux » kiosques se voulaient représentatifs d'une culture québécoise en expansion intimement liée aux circuits de communication internationaux. En revanche, ces structures en forme de hutte abritant des vendeurs solitaires pouvaient parfois paraître presque médiévales, comme des vestiges d'époques beaucoup plus anciennes de l'histoire commerciale. Plus particulièrement, les kiosques à journaux évoquaient le commerce informel des cireurs de chaussures ou des vendeurs de fruits qui s'installaient dans les rues. Comme nous le verrons plus tard, Jean Drapeau, qui a longtemps été maire de Montréal (il a occupé ce poste de 1954 à 1957, puis de 1960 à 1986), considérait les kiosques à journaux, ainsi que la plupart des commerces de rue d'ailleurs, comme des structures qui enlaidissaient et encombraient l'espace urbain. Toutefois, pendant une grande partie de son histoire, le kiosque à journaux a été perçu comme un élément décoratif dans les rues de la ville. Ainsi, lorsque les kiosques à journaux se sont répandus dans Paris, au 19^e siècle, dans le sillage de la reconfiguration des boulevards de la ville réalisée par le baron Haussmann, les gens considéraient qu'ils égayaient le paysage urbain, y injectant ce qu'un journaliste non identifié a appelé « une note gaie et chatoyante qui continue à donner à nos boulevards leur physionomie si animée¹³ ». Gregory Shaya a montré comment le kiosque parisien est devenu un lieu propice aux rassemblements publics et aux interactions sociales, en particulier lorsque les journaux étaient porteurs de nouvelles sensationnelles. Alors qu'auparavant les citoyens avaient l'habitude d'accourir sur les scènes de crime ou de drame, ils se précipitaient dorénavant vers les kiosques pour se procurer des journaux qui rapportaient ce genre d'événements¹⁴. L'historien de la presse Gideon Reuveni, dans ses écrits sur l'Allemagne du





début du 20^e siècle, suggère qu'en attirant des clients issus de différentes classes sociales qui ne se côtoyaient à peu près pas, les kiosques à journaux sont devenus d'importants lieux de mixité sociale¹⁵.

LES CONCURRENTS DU KIOSQUE À JOURNAUX

Depuis la fin du 19^e siècle, l'histoire du kiosque à journaux a croisé celle de plusieurs autres systèmes et pratiques voués à la circulation des nouvelles imprimées. L'un des plus emblématiques d'entre eux était le camelot, vendeur de journaux solitaire dont les cris annonçant les dernières nouvelles et les éditions spéciales nous sont connus par les films hollywoodiens des années 1930 et 1940. Au début du 20^e siècle à Montréal, comme l'a montré Bernard Dansereau, les jeunes enfants des ménages de la classe ouvrière devenaient souvent vendeurs de journaux pour augmenter le revenu familial¹⁶. Ce type de vente à la criée, suggère Henkin, prolongeait les traditions orales plus anciennes des annonceurs et des vendeurs publics, comme celle du crieur des villes médiévales¹⁷. À la fin des années 1980, à Montréal, on pouvait encore voir au petit matin des individus (habituellement des hommes d'âge mûr) vendre des journaux locaux aux gens qui se rendaient au travail ou qui rentraient d'une longue nuit dans les bars. Au début des années 2000, avec l'arrivée des journaux gratuits distribués dans les transports en commun, comme les éditions montréalaises de *Métro* et de *24 heures*, le vendeur de journaux est revenu en force dans les rues de la ville. Regroupées autour des installations de transport en commun (comme les entrées des stations de métro), les personnes qui distribuent ces journaux réaffirment la relation étroite entre voyage et information que nous avons abordée précédemment¹⁸. Elles se distinguent cependant des vendeurs de journaux du début du 20^e siècle principalement parce que – du moins à Montréal – elles demeurent silencieuses, la réglementation et l'usage les empêchant de crier les grands titres des journaux.

**Camelot pour le journal
Métro, métro Mont-Royal,
Montréal, 2014.**

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

15. Gideon Reuveni, op. cit., p. 275.

16. Bernard Dansereau, « L'organisation des petits vendeurs de journaux à Montréal, 1903-1917 : comme quoi la jeunesse et la précarité ne sont pas des obstacles infranchissables à la syndicalisation », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 21, n° 2 (2013), p. 161-168.

17. David M. Henkin, op. cit., p. 111.

18. Pour une étude plus approfondie des journaux gratuits distribués dans les transports en commun, voir Will Straw, « Hawkers and Public Space: Free Commuter Newspapers in Canada », dans Derek Briton Bart Beaty et coll. (dir.), *How Canadians Communicate III: Contexts of Canadian Popular Culture*, Athabasca (Alberta), Athabasca University Press, 2010.

19. « Drapeau Asked to Reconsider City Ban on Street Newspaper Vending Boxes », *Montreal Gazette*, 9 mars 1971, p. 29. [Trad. libre]

20. Arthur Burrows et Jean Palardy, *Métropole/Montreal by Night*, Montréal, Office national du film, 1947. On peut visionner le film en ligne au www.nfb.ca/film/montreal_by_night/ [consulté le 30 juin, 2013].

21. Phyllis Carter, « Metropolitan News Agency – at the Crossroads of the Nation », <http://phylliscartersjournal.blogspot.mx/2011/03/metropolitan-news-agency-at-crossroads.html> [consulté le 28 juin 2013].

Au milieu du 20^e siècle, le « camelot » qui vendait à la criée a été presque partout remplacé, au Canada et aux États-Unis, par le « paper boy », un adolescent (et parfois une adolescente) qui livrait les journaux à domicile en suivant un trajet prescrit. À la même époque, on se mit de plus en plus souvent à distribuer les journaux dans des boîtes de métal installées le long des rues, où les passants pouvaient se procurer un exemplaire en insérant des pièces. Ces boîtes ont disparu des espaces extérieurs en 1970, lorsque le conseil municipal de Montréal a adopté un règlement interdisant leur présence dans les rues de la ville. Le maire Drapeau affirmait qu'elles étaient « laides, et [qu'elles] constituaient une nuisance pour les piétons, une cible pour les vandales et une concurrence déloyale pour les exploitants de kiosques à journaux¹⁹ ». Les machines distributrices de journaux, qui ont connu un regain de popularité avec l'arrivée des hebdomadaires culturels « alternatifs » gratuits (tels que le *Voir* et le *Mirror*), ne pouvaient être placées qu'à l'intérieur des bâtiments, comme dans les bars. Même les kiosques à journaux extérieurs allaient bientôt disparaître des rues de la ville, l'administration municipale ayant décidé de les interdire, les considérant comme des obstacles disgracieux à la circulation humaine. En outre, étant donné la diminution des ventes de journaux, ils n'étaient plus rentables.

Le recoupement entre les fonctions du kiosque à journaux et celles du vendeur de journaux est bien illustré dans l'introduction du court-métrage documentaire sur Montréal intitulé *Métropole* (le titre anglais est *Montreal by Night*)²⁰, réalisé en 1947 et produit par l'Office national du film. Nous entraînant à vive allure dans les rues du centre-ville de Montréal, la caméra s'arrête brièvement à un kiosque à journaux situé à l'angle des rues Peel et Sainte-Catherine. Il s'agit sans doute du Metropolitan News Agency, qui, dans sa promotion, se vantait d'être situé « au carrefour de la nation et du monde²¹ ». Un bref plan du film nous montre une affiche en langue anglaise offrant « des journaux en provenance du monde entier », alors que nous entendons le vendeur crier « *Home Town Newspapers!* » (« Journaux de partout au Canada! »). Nous entendons aussi des clients demander tour à tour « *La Presse*, s'il vous plaît » et « *Star*, please », pendant qu'à l'écran, deux paires de mains laissent tomber des pièces de monnaie et s'emparent

respectivement de *La Presse* et du *Montreal Evening Star*, un quotidien disparu depuis longtemps. Le bilinguisme des vendeurs et la proximité entre les journaux des deux langues sont montrés comme des illustrations de la dualité linguistique de la ville, qui constitue une préoccupation (et presque une obsession) du film.

Nous trouvons ici la confirmation du sentiment de Pierre Sansot, qui décrivait le client type du kiosque à journaux comme « l'homme pressé, l'homme sans racines » qui saisit son journal après une transaction ne durant que quelques secondes au cours d'un trajet rapide le menant d'un point à un autre²². Dans cette relation entre les journaux de langues différentes, nous pouvons également discerner une ambivalence politique qui, selon Siegfried Kracauer, s'incarnait dans le kiosque à journaux : sur ses étagères, des journaux en langues différentes et exprimant différents points de vue sont étalés côte à côte, dans une paisible harmonie et une parfaite indifférence²³. La particularité du kiosque à journaux de Montréal, bien sûr, est qu'il offre des publications dans deux langues ayant des statuts culturels très différents. L'une de ces langues (le français) est au centre d'une vibrante industrie locale de l'édition, et l'autre (l'anglais) tire son poids particulier de l'autorité culturelle dont sont auréolées les publications venant d'ailleurs, notamment des États-Unis. Contrairement aux librairies, les kiosques à journaux de Montréal ne se spécialisent habituellement pas dans l'une ou l'autre des deux langues dominantes de la ville, ce qui en fait des emblèmes utiles de ces « trajectoires entrecroisées de la proximité physique et de la distance sociale » qui, comme l'a suggéré l'historien de l'art Adrian Rifkin, caractérisaient les kiosques à journaux parisiens des années 1930²⁴.

Le Metropolitan News Agency, qui apparaît brièvement dans le film *Métropole*, a cessé d'être un kiosque extérieur au milieu des années 1980, lorsqu'il a déménagé sur la petite rue Cypress, en face de l'hôtel Windsor. Il est demeuré à cet endroit jusqu'à sa fermeture, en 2007. À cette époque, le Metropolitan News n'était plus un kiosque extérieur, mais il était toujours bien connu dans la ville pour son abondance chaotique de journaux en provenance de tous les coins du monde. Comme l'indique Christopher DeWolf, le dernier kiosque à journaux extérieur de Montréal a cessé ses activités en 1996. Le maire de Montréal

22. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 183.

23. Siegfried Kracauer, « Analysis of a City Map », dans Thomas Y. Levin (dir.), *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995 [1926], p. 43.

24. Adrian Rifkin, *Street Noises: Parisian Pleasure 1900-40*, Manchester, Manchester University Press, 1993, p. 109.

Étalage de journaux.

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

25. Christopher DeWolf, op. cit.

26. « Encombrement des égouts », éditorial, *Relations*, n° 10 (1941), p. 253. Je tiens à remercier Mathieu Lapointe pour cette référence. Voir aussi, pour un examen détaillé des campagnes de moralité menées à Montréal dans les années 1940 et 1950, la thèse de doctorat de Mathieu Lapointe intitulée *Le Comité de moralité publique, l'enquête Caron et les campagnes de moralité publique à Montréal, 1940-1954*, Toronto, York University, Department of History, 2010.

27. « Encombrement des égouts », op. cit., p. 253.

28. Pour une étude en profondeur de ces campagnes, voir Viviane Namaste, « La réglementation des journaux jaunes à Montréal, 1955-1975. Le cadre juridique et la mise en application des lois », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 1 (2007), ainsi que Pierre Hébert et Yves Lever, *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 314.

Jean Drapeau avait rendu ces kiosques illégaux dans les années 1970, dans le cadre d'une longue campagne visant à éliminer les commerces de rue. (La vente de nourriture dans des kiosques extérieurs à Montréal était déjà interdite depuis 1947.) Le règlement de Drapeau exigeait que les kiosques à journaux existants ferment leurs portes dès que leurs locataires initiaux cesseraient de les exploiter. L'article en ligne de DeWolf, intitulé « Montreal's vanished newsstands », s'accompagne d'une photographie de 1991 représentant l'un des kiosques extérieurs dont les gens se souviennent le mieux, soit celui situé à l'angle du boulevard Saint-Laurent et de l'avenue des Pins²⁵, qui ferma boutique peu de temps après.

Le kiosque à journaux de Montréal a longtemps fait l'objet de pressions d'ordre moral et judiciaire. Le maire Jean Drapeau appartenait à une longue lignée de dirigeants politiques montréalais qui condamnaient le kiosque à journaux parce qu'on y vendait prétendument du matériel pornographique ou subversif et parce qu'il constituait un pôle d'attraction pour les bandes de jeunes en mal de sensations fortes. En 1941, dans un éditorial de la revue catholique *Relations*, l'auteur se désolait qu'« [o]n continue à vendre les revues sales comme par le passé ; autour des kiosques indécents, la jeunesse voltige comme les mouches qui vont se poser sur la charogne²⁶ » ; il dressait ensuite la liste des divers groupes sociaux qui étaient considérés comme profitant ou souffrant de la profusion de lectures immorales offerte dans les kiosques à journaux de Montréal : « [I]l le commerçant qui distribue à l'enfance et la jeunesse les revues corrompues, la fille qui se laisse séduire, le monsieur respectable qui accorde son patronage, même secret, à ces horreurs, le législateur qui se lave les mains, tout ce monde pêche non seulement contre la société humaine, mais aussi contre la Majesté divine²⁷. »

À Montréal, comme dans d'autres villes au milieu du 20^e siècle, le kiosque à journaux est devenu l'un des principaux fronts de la bataille judiciaire contre l'obscénité. Le nécessaire étalage public des produits offerts était considéré comme un facteur de contamination des champs visuels de l'espace urbain²⁸. Si on n'associe plus aujourd'hui les kiosques à journaux avec les lectures interdites, c'est en partie parce que la pornographie a dorénavant investi les médias audiovisuels, mais aussi parce que, à mesure



que les supermarchés, les pharmacies et les épiceries, avec leurs étalages de magazines, sont devenus les principaux endroits où l'on peut se procurer du matériel imprimé, tout ce qui risque d'offenser a cessé d'être exposé à la vue de tous.

LES MUTATIONS DU KIOSQUE À JOURNAUX

Le kiosk à journaux de la gare Centrale, étant situé à l'intérieur, n'est donc touché par aucune interdiction municipale sur les commerces de journaux extérieurs. Néanmoins, comme nous l'avons vu, il participe, avec les autres commerces des Galeries des Halles, à une entreprise d'imitation d'une rue urbaine. Comme nous l'avons mentionné, cette simulation est étroitement contrôlée, et il ne s'y déroule aucune activité informelle ou ambulante de sollicitation commerciale. Les journaux étalés ici n'ajoutent

29. Pour une étude sur le sujet, voir Jérôme Monnet, Angela Giglia et Guénola Capron, « Ambulantage et services à la mobilité : les carrefours commerciaux à Mexico », *Cybergeo: European Journal of Geography*, www.cybergeo.revues.org/5574 [consulté le 15 juillet 2013].

30. Ricardo Lopez, « Newsstands Suffer from City Ordinance, Digital Age », *Los Angeles Times*, 17 janvier 2011, www.articles.latimes.com/2011/jul/17/local/la-me-newsstands-20110717 [consulté le 30 juin 2013].

rien au paysage visuel de la gare. Ils ne sont pas accompagnés de la communication orale d'autrefois, c'est-à-dire de la voix du vendeur annonçant les nouvelles sur un ton dramatique ou insistant.

Contrairement à d'autres gares ferroviaires (comme la gare Montparnasse à Paris, la gare Termini à Rome ou l'Union Station à Toronto), la gare Centrale de Montréal ne s'ouvre pas sur une rue urbaine cacophonique marquée par la sollicitation commerciale et d'autres éléments visuels et sonores typiques du chaos urbain. Pour quitter la gare, il faut soit se faire prendre en voiture dans l'espace semi-fermé qui contient un stationnement et où les automobilistes viennent chercher les voyageurs, soit emprunter l'un des tunnels étroitement surveillés qui mènent à d'autres parties de la ville souterraine. Du point de vue architectural, la gare de Montréal ne possède pas ces qualités qui en feraient une porte d'entrée cérémoniale dans la ville comme c'est le cas pour la Grand Central Station, à New York, ou pour la St Pancras Station, à Londres. Ce sentiment de transition tenu vers la ville est accentué de façon plus diffuse par l'absence de commerçants offrant de la nourriture ou de l'information aux portes de la gare. À mesure que le nombre de journaux vendus à la gare Centrale continuera de décliner, les vestiges de la relation historique entre voyage et informations imprimées s'amenuiseront encore davantage.

Ailleurs dans le monde, le kiosque à journaux fait face à un destin incertain. À Mexico, il continue d'alimenter un marché dynamique, mais constitue aussi un important point de vente où l'on peut se procurer des bonbons, des boissons gazeuses et des cigarettes à l'unité²⁹. À Los Angeles, par contre, où il est interdit aux exploitants des kiosques de vendre des marchandises autres que du matériel imprimé, ces derniers connaissent un déclin parallèle au rétrécissement du marché des périodiques³⁰.

Cependant, dans nombre de ces villes où le kiosque à journaux traditionnel risque de disparaître, de nouvelles structures de diffusion originales ont émergé dans les rues urbaines. Ainsi, des installations artistiques et des boutiques branchées offrent aujourd'hui des livres ou des revues alternatives le long des voies publiques ou à l'intérieur des terminus de transport. À Brooklyn, au cœur de New York, un kiosque à journaux abandonné dans la station

de métro Metropolitan Avenue abrite aujourd'hui une boutique d'objets éclectiques où l'on vend des revues littéraires indépendantes et des livres publiés par de petites maisons d'édition³¹. À Montréal, une petite structure rappelant une cage d'oiseau située juste en face de chez moi offre un étalage de livres gratuits que les passants peuvent emporter à loisir. Modestes et légèrement guindées, ces initiatives réaffirment néanmoins le lien qui existe depuis toujours entre les déplacements urbains et les petites structures créées pour disséminer la chose imprimée.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

31. Erika Allen, «No Porn, Just Books and Zines», *New York Times*, 2 juillet 2013, p. C5.

LE SILO

MORGAN CHARLES

N° 5

À leur arrivée à Montréal, quand ils s'engagent dans le premier corridor du terminal international de l'aéroport Pierre-Elliott-Trudeau, les voyageurs sont accueillis par une photo du Silo n° 5. Le sujet de ce panoramique aurait paru invraisemblable il y a quelques années : le silo, abandonné de longue date, n'avait aucun potentiel touristique jusqu'à ce qu'il soit acheté en 2010 par la Société immobilière du Canada (SIC), une société d'État dont les intentions à l'égard du site n'ont pas encore été précisées. Inoccupé depuis 1994, l'imposant élévateur à grains en béton hante les rives de la ville depuis plus d'un siècle, vestige de la gloire passée du port, considéré comme le plus grand exportateur de grains « de l'univers¹ » dans les années 1920. Malgré la désignation de bâtiment « reconnu » que le Bureau d'examen des édifices fédéraux du patrimoine a accordée au Silo n° 5 en 1995 et malgré l'intérêt que lui ont porté par vagues successives des groupes de conservation du patrimoine, des artistes et des universitaires, le silo reste aujourd'hui désaffecté. À vrai dire, son abandon a même pour effet de stimuler l'intérêt. Compte tenu de la fascination que suscitent les ruines urbaines, les bâtiments délaissés comme le Silo n° 5 sont devenus les symboles d'une nostalgie moderniste.

Le Silo n° 5 a été construit par phases dans le port industriel, autrefois isolé de la ville. Il s'agit en réalité d'un complexe composé de quatre structures interconnectées érigées entre 1903 et 1959. Depuis le tout début, les relations souvent tendues entre le Silo n° 5 et la Ville de Montréal ont été en grande partie teintées par une certaine interprétation du bâtiment, faisant de celui-ci un phénomène d'abord visuel. Que l'on pense aux cartes postales anciennes présentant l'élévateur à grains comme une merveille de technologie ou à l'utilisation de ses flans de béton ondulé comme gigantesques surfaces de projection dans le cadre de projets photographiques d'envergure à la fin des années 1990², c'est avant tout à l'apparence du site, au demeurant inaccessible physiquement, qu'est reliée la perception publique de celui-ci. Il a été dit de la structure qu'elle entachait le paysage urbain et qu'elle bloquait un point de vue pittoresque des rives, des doléances qui rappellent le rôle que le silo a joué dans le façonnement des angles et des perspectives de Montréal. Ironiquement, c'est cette stratégie qui a été reprise par la SIC dans ses projets

1. *Annual Reports*, Archives du Port de Montréal, Montréal, 1924, p. 61.

2. *Projections et La machine à voir*, des projets d'Atelier in situ, Montréal, 1997 et 2000.

Vue aérienne de Montréal montrant le Silo n° 2 bloquant la vue de la rivière, v. 1925.

PHOTO : PHOTOGRAPHIES AÉRIENNES
DE FAIRCHILD AERIAL SURVEYS, INC.,
© ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL
(VM97-3_01-054)

3. Nathalie H. Senécal, *The No. 5 Terminal Grain Elevator in the Port of Montreal: Monument in a Shifting Landscape*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, Montréal, 2001, p. 8-9.

4. *Grain Elevators*, Montréal, John S. Metcalf Co., 1926, p. 116.

5. Stephen Leacock, *Montreal, Seaport and City*, Toronto, McClelland & Stewart, 1948, p. 241. [Trad. libre]

6. Walter Benjamin, « On Some Motifs in Baudelaire », *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 2007, p. 175.

de réaffectation. Il est en effet question de transformer l'élévateur en un belvédère d'où l'on pourrait enfin unifier la vision fracturée de la ville.

MONTRÉAL : UNE LIGNE D'HORIZON EN TRANSFORMATION

Le port industriel de Montréal fonctionne avec plus ou moins d'autonomie par rapport à la Ville depuis 1830, année de la création de la Commission du Havre³. Quand les élévateurs de bois – peu élevés – du port sont graduellement remplacés par des silos monumentaux au début du 20^e siècle, l'imposante présence visuelle du port ne peut plus être ignorée. L'élévateur B, construit en 1903, fait douze étages ; structure la plus ancienne du Silo n° 5, il n'est pas touché par la limite de hauteur établie à l'époque à dix étages par la Ville. Construit sept ans plus tard, le Silo n° 2 devient à son tour le plus grand édifice de la ville, et sans doute le plus grand bâtiment de béton jamais érigé à l'époque⁴, dépassant les clochers d'église qui avaient dominé la ligne d'horizon jusqu'alors.

L'industrialisation généralisée du port suscite chez les citoyens des réactions partagées. Selon les plaintes les plus vives, les gigantesques élévateurs créent une barrière physique et visuelle, un mur de béton et d'acier entre la ville et l'eau. Pour Stephen Leacock, les structures sont un mal nécessaire, « une tache sur le paysage, une défiguration de l'œuvre de la nature » qui symbolise cependant « tant de choses pour la vie et l'industrie au Canada, pour la sécurité de l'Empire, que le regard qui se pose sur elles s'accoutume à une nouvelle organisation⁵ ». Un mécanisme qui n'est pas sans rappeler cette espèce d'acclimatation complexe⁶, décrite par Walter Benjamin, par laquelle passe la perception humaine quand elle se heurte à la modernité, et qui se trouve officialisée et prescrite par l'émergence, à la même époque, de médias représentationnels comme la photo et la carte postale.



ICONOGRAPHIE INDUSTRIELLE : LE SILO, SYMBOLE DE MODERNITÉ

Ainsi que l'explique Nathalie Senécal, au début du 20^e siècle, la carte postale devient un puissant outil de diffusion de l'image des élévateurs à grains, mis en scène comme des curiosités architecturales des temps modernes, emblèmes du progrès technologique. Sur ces images, la « sublimité » et la simplicité monumentales des structures sont exacerbées, et leur complexité, reléguées au second plan afin d'en faire des « symboles transcendants de la technologie⁷ » – les « magnifiques prémices du nouveau temps⁸ », dans les mots de Le Corbusier. Les plus anciennes représentations des silos sur carte postale tendent à montrer les bâtiments détachés de leur contexte urbain : dans *Vers une architecture*, Le Corbusier va jusqu'à retirer la coupole du Marché Bonsecours d'une photo originale du Silo n° 2 pour ne rien perdre de la silhouette grandiose de l'élévateur⁹.

Selon Réjean Legault, ces images continuent à hanter l'architecture et forment une sorte de mythe de la création du modernisme¹⁰. Dans la métropole, elles revêtent une iconicité importante : en 1926, J. P. O'Shea crée une série de vitraux pour la salle du conseil municipal ; dans l'un d'eux,

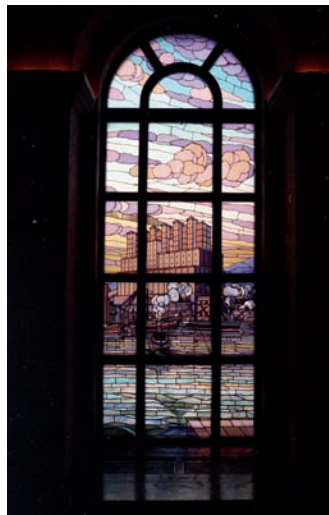
7. Nathalie H. Senécal, op. cit., p. 35. [Trad. libre]

8. Le Corbusier, *Vers une architecture : Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, G. Crès et Cie, 1924, p. 20.

9. Ibid., p. 18.

10. Réjean Legault, « La circulation de l'image », *Le béton en représentation : La mémoire photographique de l'entreprise Hennebique 1890-1930*, Paris, Hazan, Institut français d'architecture, 1993, p. 77-95.

One Million Bushel Grain Elevator, Windmill Point, Montreal



il intègre une représentation quasi religieuse du Silo n° 2 – tirée de la carte postale reproduite par Le Corbusier – qu’il choisit même de placer au-dessus du fauteuil du maire. Des artistes montréalais comme Adrien Hébert et Marian Dale Scott peignent des portraits héroïques des élévateurs et du port industriel pendant les années 1920 et 1930, et le gouvernement fédéral s’inspire de cette même architecture pour l’Exposition universelle de 1937, à Paris, où le pavillon canadien est conçu pour ressembler aux silos de béton dans le but de donner au pays une nouvelle image associée à la modernité et au progrès technologique. Les élévateurs représentent la promesse d’un avenir prospère. On le constate en lisant *Bonheur d’occasion* (1945), le roman de Gabrielle Roy, où Jean Lévesque, le protagoniste, se tourne vers les silos pour y trouver la validation de ses propres aspirations : « À sa droite, s’élevaient les massives rangées du silo à céréales. Il les regarda avec une amitié qui datait de loin, avec un nouvel intérêt et avec insistance, comme s’il lui fallait obtenir des murs impérieux, des tours de ciment, orgueilleuse œuvre de l’homme, une dernière confirmation de sa destinée¹¹. »

ANGLE MORT : LE SILO COMME OBSTACLE

À l’ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent en 1959, les silos géants deviennent de plus en plus obsolètes, et vers le milieu des années 1960, la grogne s’amplifie vis-à-vis de l’accès bloqué au port, ceinturé d’une clôture permanente depuis la Seconde Guerre mondiale. Dans les journaux, on s’en prend aux structures, présentées comme un obstacle visuel et physique entre les Montréalais et « leur » fleuve¹². La présence des colosses de béton gêne aussi les responsables du dossier de candidature de Montréal pour l’Expo 67 ; par opposition au triomphalisme technologique associé à l’Expo, les silos, abandonnés et anachroniques, constituent une fâcheuse marque d’obsolescence. Les structures vieillissantes sont alors peintes en gris pour atténuer, en les fondant dans le paysage

Carte postale montrant l’élévateur B, Windmill Point, Montréal, v. 1910.

PHOTO : © THE VALENTINE & SONS’ PUBLISHING CO. LTD., MONTRÉAL ET TORONTO

Vitrail de J. P. O’Shea montrant le port de Montréal et le Silo n° 2, salle du conseil municipal, hôtel de ville de Montréal, v. 1926.

PHOTO : © ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL (U-1145-12)

11. Gabrielle Roy, *Bonheur d’occasion*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993, p. 221.

12. Roger Champoux, « Le fleuve derrière un mur », *La Presse*, 12 novembre 1966.

Silo n° 5, Montréal, 2014.

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

13. Gilles Lesage, « L'apparence du port sera améliorée pour l'Expo », *Le Devoir*, 11 novembre 1966.

14. Melvin Charney, « The grain elevators revisited », *Architectural Design*, vol. 37 (juillet 1967), p. 328-331.

15. Reyner Banham, « Megacity Montreal », *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Londres, Thames and Hudson, p. 117.

16. Nicolas Kenny, « Patrimoine ou monstruosité ? S.O.S. silo ! », *La Presse*, 4 octobre 2004.

17. Atelier in situ (Annie Lebel, Geneviève L'Heureux, Stéphane Pratte), *Projections* et *La Machine à Voir* (1997 et 2000), www.atelierin-situ.com [consulté le 10 décembre 2013].

18. Emmanuel Madan et Thomas McIntosh, *Silophone* (2000), www.silophone.net [consulté le 10 décembre 2013].

urbain, l'impression de discontinuité visuelle que leur vue provoque¹³. Cela n'empêche pas les éleveurs de capter l'attention pendant l'Expo : l'architecte Melvin Charney publie un article à leur sujet dans *Architectural Design*¹⁴ et le critique Reyner Banham observe que les silos de Montréal font soudainement partie des édifices qui suscitent le plus de commentaires¹⁵.

En 1964, le Vieux-Montréal fait l'objet d'une réaffectation et est classé arrondissement historique. Les silos, toujours coupables de bloquer la vue de l'eau depuis la vieille ville, sont une fois de plus perçus comme comme une nuisance pour le patrimoine montréalais. Certes, quelques voix s'élèvent pour défendre leur préservation, faisant valoir qu'il s'agit d'édifices historiques, mais la plupart sont pour la démolition du Silo n° 1 et du Silo n° 2, rasés respectivement en 1983 et en 1978. Le sort du Silo n° 5 est lui aussi incertain, bien que son appartenance au patrimoine soit reconnue dès 1995. Les journaux de l'époque témoignent des débats, faisant état d'une opinion publique divisée entre « patrimoine » et « monstruosité »¹⁶.

VU D'ICI : LE SILO N° 5 AUJOURD'HUI

Inoccupé pendant près de vingt ans, l'élévateur est au tournant du siècle le théâtre d'interventions artistiques, notamment *Projections*, une ambitieuse installation lumineuse d'Atelier in situ, en 1997 ; *Machine à voir*, du même collectif¹⁷, en 2000 ; et *Silophone*, en 2000¹⁸. Ces projets mettent à l'honneur le monument urbain abandonné et, ce faisant, donnent au béton de l'élévateur ses lettres de noblesse et reconnaissent tant sa légitimité culturelle que son appartenance au patrimoine. Pour l'heure, la SIC n'a pas révélé de plans précis, mais elle a fait connaître son intention de donner une nouvelle vocation à la structure, et non pas de la démolir. Tout porte donc à croire que le Silo n° 5 continuera d'être abordé comme un objet historique, et avant tout comme un phénomène visuel. En 2005, Marc Mayer, le directeur du Musée d'art contemporain





de Montréal, attire l'attention des médias en proposant de transformer le silo en musée d'art moderne¹⁹, mais à ce jour, l'unique changement majeur survenu sur le site constitue l'installation, en 2011, d'un système d'éclairage extérieur à la base de l'élévateur B-1 dans le but de mettre en valeur la structure. Récemment, la SIC a avancé l'idée de créer un observatoire au sommet du silo²⁰, sans toutefois fournir de confirmation. Cela dit, en janvier 2011, la société a affiché sur YouTube une vidéo montrant un tour d'horizon complet capté du haut de l'élévateur B-1²¹.

La transformation de sites industriels désaffectés en promenades urbaines a gagné en popularité au cours des dernières années, comme en témoigne le succès du parc urbain High Line, à Manhattan, et des Tanks, la nouvelle salle de la Tate Modern, à Londres. La réappropriation des ruines d'une ville est une manière efficace d'injecter du pittoresque dans d'anciens quartiers industriels, tout en forçant le regard à se détourner de la structure elle-même pour se poser sur la ville, d'une manière toute semblable à celle dont parle Maupassant quand il recommande de déjeuner à la base de la tour Eiffel pour éviter d'avoir à la regarder²². Stratégie puissante – et déconcertante de simplicité – pour reprendre possession de sites mystérieux, jadis inaccessibles, cette approche de reconversion exploite avec efficacité la « ruïnophilie contemporaine²³ » et la nostalgie industrielle pour stimuler le tourisme et l'embourgeoisement dans des zones sous-exploitées de la métropole.

Depuis plus d'un siècle, le Silo n° 5 nargue Montréal de par son caractère « anormal » : symbole de modernité que la ville n'a pas voulu intégrer, tache sur le paysage encensée par la critique internationale, pilier du patrimoine détournant l'attention de l'histoire de la ville, obstacle visuel depuis tous les points de vue de la métropole. Dans le projet de la SIC de créer un belvédère au sommet du Silo n° 5, cette tare sur la ligne d'horizon se métamorphose et parvient à sceller l'ultime réconciliation, invitant les citoyens à contempler les espaces et les histoires fracturés de la modernité et de l'urbanité de Montréal, rassemblés en un fantasme de plénitude visuelle.

Élévateur B, Silo n° 5, Montréal, 2014.

PHOTO : JEAN-CLAUDE CÔTÉ

in situ atelier d'architecture, Caryatides Projections, installation sur le Silo n° 5 dans le cadre de Panique au Faubourg organisé par Quartier Éphémère, Montréal, 1997.

PHOTO : JEAN-FRANÇOIS LENOIR

19. Isabelle Paré, « Le Musée des beaux-arts du Canada veut relancer le projet du Silo n° 5 », *Le Devoir*, 26 février 2009, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/236024/le-musee-des-beaux-arts-du-canada-veut-relancer-le-projet-du-silo-no-5> [consulté le 10 décembre 2013].

20. Kaj Huddart et Cory Lesk, « The former glory of grain: Investigating a relic of Montreal's industrial past », *The McGill Daily*, 17 octobre 2011, www.mcgilldaily.com/2011/10/the-former-glory-of-grain/ [consulté le 10 décembre 2013].

21. « Pointe-du-Moulin, Montreal – Silo No. 5 – 360 view », *YouTube*, 6 janvier 2011, www.youtube.com/watch?v=fsNKt8sDsiE [consulté le 10 décembre 2013].

22. Roland Barthes, « The Eiffel Tower », *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, New York et Londres, Routledge, 2003, p. 172.

23. Svetlana Boym, *Architecture of the Off-Modern*, New York, Princeton Architectural Press, 2008, p. 28.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

LES TRACES MÉMORIELLES : TÉMOIGNAGE

MARIE-LAURENCE BORDELEAU-PAYER

DU MUSÉE POINTE- À-CALLIÈRE

Lorsqu'on s'attarde au développement urbain et au tissu qui compose la ville d'aujourd'hui, c'est souvent pour saisir comment les nouvelles technologies reconfigurent l'identité urbaine de même que les pratiques quotidiennes des citoyens. De fait, l'univers cybernétique contribue à façonner la manière dont chacun s'identifie au cadre bâti et l'expérimente, entre autres parce que le régime numérique offre l'occasion de vivre la ville virtuellement de façon à permettre aux usagers de s'approprier l'espace au moyen de nouvelles stratégies. Il s'ensuit une métamorphose de l'interaction entre les citoyens et leur environnement : la frontière entre espace privé et espace public s'estompe alors qu'une temporalité en « temps réel » accélère la circulation des images, la diffusion des événements de même que l'expérience des lieux¹. Ainsi, non seulement les conditions d'existence de la ville changent-elles, mais la configuration géographique de celle-ci se transforme à travers un encodage numérique sur lequel repose l'archivage de cette réalité urbaine que chacun a le loisir de s'approprier selon ses propres modalités et qui participe d'un nouveau rapport au présent et au passé².

Pourtant, au même moment, et au-delà du rôle cardinal que joue cette réalité numérique, certains médiums traditionnels de transmission du sens des lieux et de l'histoire de la ville persistent. Parmi ceux-ci, Pointe-à-Callière, cité d'archéologie et d'histoire de Montréal, occupe une position et une pertinence uniques de par sa vocation, mais aussi de par son emplacement géographique. En effet, le musée Pointe-à-Callière est indissociable de son site, en raison du fait qu'il est localisé à même le lieu de naissance de l'histoire qu'il raconte, c'est-à-dire sur la pointe où la ville de Montréal fut fondée.

LE LIEU DE FONDATION DE MONTRÉAL

À l'heure actuelle, le complexe muséal de Pointe-à-Callière comprend la crypte archéologique et trois bâtiments dont l'édifice de l'Éperon, construit en 1992 à l'occasion de la

1. Les nouvelles technologies tendent même à détacher les individus de l'espace, puisqu'elles font abstraction du lieu que ceux-ci occupent, de sorte que les usagers se voient davantage liés à un réseau qu'à un lieu. De surcroît, la « position » que les individus occupent se pense suivant une logique symbolique plutôt que matérielle. À ce sujet, je me permets de proposer la lecture suivante où j'analyse plus en détail le rapport entre les individus et une cartographie virtuelle : M. Darroch et J. Marches (dir.), « Where are we? Who am I? Self Identification with(in) the city », *Cartographies of Place: Navigating the Urban*, Toronto, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 117-140.

2. Je pense ici en particulier aux outils de géolocalisation tels GPS ou WiFi et au portail web Google Street View au moyen desquels de nouvelles stratégies d'appropriation de l'espace sont constamment à l'œuvre.



commémoration du 350^e anniversaire de la ville. Ce dernier fut érigé sur les vestiges d'un ancien monument phare de la métropole, l'édifice de la compagnie Royal Insurance (vers 1860), dont les bâtisseurs de l'Éperon ont d'ailleurs en partie repris les plans. Cet édifice du 19^e siècle avait été, quant à lui, construit sur le premier cimetière catholique de la colonie datant de 1643, de même que sur les piliers de l'entrepôt-magasin Berthelet construit entre 1805 et 1809. Les plans se sont donc superposés les uns aux autres, et les vestiges de la vie d'autrefois se sont trouvés enfouis sous le sol à la suite, notamment, d'un changement de niveau de la rue qui s'explique par la construction du port de Montréal. Au sein du complexe muséologique se trouve également l'édifice de l'Ancienne-douane de Montréal, adjacent à la première place publique de la ville, la place Royale, qui fut pendant 250 ans le foyer du développement de Montréal. Les artefacts découverts lors des fouilles et les traces physiques de cette place témoignent des nombreuses mutations (activités marchandes, d'échange et militaires) qu'a connues ce premier cœur urbain montréalais, dont la vocation de place publique a d'ailleurs été restituée avec l'édification du musée. Sous le pavement de la place Royale, la crypte archéologique préserve les traces mémorielles de ces transformations grâce à de surprenants vestiges archéologiques qui témoignent de six siècles d'histoire et auxquels le public a désormais accès. En somme, les fragments matériels sur lesquels reposent les divers bâtiments du musée Pointe-à-Callière racontent l'histoire d'un lieu qui, depuis sa fondation, a joué un rôle de carrefour pour l'activité urbaine et le développement de la métropole.

En mettant en scène le passé en couches superposées, le musée Pointe-à-Callière déploie une spatio-temporalité montréalaise qui permet non seulement de préserver une histoire, mais aussi de la faire apparaître, de la faire voir au public. En fait, en agissant comme lieu médial, par l'intermédiaire du témoignage artefactuel et de la narration in situ, le musée propose une configuration sans pareille de la temporalité montréalaise. Il s'agit d'une temporalité que je qualifierais ici d'« intra-temporalité », en reprenant les mots de Paul Ricœur, mais pour en donner un sens quelque peu différent, c'est-à-dire une manière « d'occuper et d'être-dans-le-temps³ ». En exprimant le récit dans le lieu de son histoire, le musée Pointe-à-Callière préserve une mémoire

Le Montreal Sailors' Institute (1875-1953).

PHOTO : © COLLECTION
POINTE-À-CALLIÈRE

Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

PHOTO : RODERICK CHEN

3. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983. Je précise ici que chez Ricœur, l'intra-temporalité est une forme d'être dans le temps qui se vit par le récit et qui n'implique pas de faire l'expérience du temps raconté dans le « lieu matériel » de sa configuration.

4. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, 1950, p. 106-107, <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm> [consulté le 25 septembre 2013].

vivante et donne accès au temps vécu depuis l'intérieur; cet accès privilégié au moyen d'une intra-temporalité urbaine fait en sorte que le lieu et l'histoire racontée « s'inter-signifient ». Pour le dire autrement, le rapport entre le dispositif matériel (les monuments, la collection artéfactuelle, les vestiges, etc.) et la mémoire collective qu'il porte, diffuse et transmet, fait du musée un lieu médial qui contribue à la production du savoir de la ville sur elle-même. En ce sens, et par ce contexte muséal particulier, la transmission (au sens patrimonial de « transmettre un héritage ») est balisée, non pas simplement parce qu'elle encadre le savoir, mais parce qu'elle oriente matériellement l'expérience localisée d'une origine. Et puisque l'histoire ne circule pas indépendamment du support qui la porte, le berceau dans lequel elle nous est livrée influe sur la teneur du récit et le souvenir qu'on en conserve « ensemble ». Le rôle de la matérialité dans la construction d'une mémoire collective et dans la préservation d'un souvenir commun dévoile ainsi toute sa profondeur et son importance. Maurice Halbwachs en a d'ailleurs fait une éloquente démonstration dans ses écrits sur la mémoire collective : « Ainsi, il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet par le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace – celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire –, qu'il faut tourner notre attention ; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaissent telle ou telle catégorie de souvenirs⁴. »

TEMPS ET ESPACE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Or, à une période historique où les nouvelles technologies font l'objet d'une démocratisation et où l'on assiste à la survalorisation de ce qui est mobile, portable et éphémère, la



pertinence de l'expérience proposée par le musée Pointe-à-Callière s'inscrit en quelque sorte à contre-courant, puisqu'elle suggère une transmission enracinée dans un territoire et dans la durée, soit dans un lieu où la « remémoration » est rendue matériellement présente⁵. L'espace physique, la stabilité du lieu et le témoignage artéfactuel, bien qu'appelés à se développer et à se transformer sous l'élan de nouveaux projets, composent une forme de transmission qui peut être qualifiée de traditionnelle. En fait, en proposant une déambulation dans les profondeurs du passé, le musée offre une expérience active de la ville dans un lieu où les catégories d'espace et de temps conservent une physicalité et un rythme à l'échelle humaine⁶. De surcroît, à un moment où les musées, en tant qu'institutions, sont « souvent perçus comme figés et sans vie⁷ », le musée Pointe-à-Callière présente un dynamisme qui n'est pas tributaire des technologies médiatiques, bien que celles-ci soient intégrées avec parcimonie au parcours proposé, mais plutôt intrinsèque à la vocation du lieu, qui est de remonter le cours du temps et d'investir un emplacement

5. À ce sujet et dans la suite de la pensée de Halbwachs sur la mémoire collective, la position entre l'histoire et la mémoire ainsi que l'expression d'une histoire de la mémoire ancrée matériellement et symboliquement dans un lieu est bien définie par Pierre Nora dans *Les lieux de la mémoire*.

6. Je n'entre pas ici dans la transformation du contexte de transmission auquel nombre de musées font actuellement face et qui impose de nouvelles stratégies muséales, sinon pour mentionner que la numérisation des collections est appelée à imposer une réinterprétation des frontières du cadre bâti des musées de même qu'une justification de la pertinence de l'expérience in situ.

7. Janine Marchessault, « Activer les archives », *Ciel Variable*, n° 95 (septembre 2013-janvier 2014), p. 44-48.



8. Maurice Halbwachs, op. cit., p. 120.

9. Je note ici au passage la vocation du musée telle que décrite par l'institution elle-même : « Musée d'un site, d'une histoire et d'une ville, Pointe-à-Callière puise dans les racines du temps pour ouvrir le débat sur des problématiques urbaines tant à l'échelle locale qu'à l'échelle internationale et pour susciter des réflexions sur l'avenir. » www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/musee/historique-du-projet [consulté le 24 septembre 2013].

à l'intention du public. En creusant le passé à la recherche des vestiges de notre histoire, c'est donc le site fondateur de Montréal que le musée aborde comme élément dynamique. Un site qui a le pouvoir de faire durer la mémoire et d'agir comme point de rencontre d'un temps collectif dont la somme est celle de notre passé, de notre présent et de notre avenir. Pour le dire avec Halbwachs : « Lorsque nous touchons à l'époque où nous ne nous représentons pas encore, même confusément, les lieux, nous arrivons aussi à des régions du passé où [sic] notre mémoire n'atteint plus. Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisqu'au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire ; et l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties⁸. »

Mais parce que le temps est mouvement, l'histoire de Montréal ne serait pas fidèle si elle restait figée dans son passé. C'est pourquoi le musée travaille à développer le lien entre le passé et l'avenir en tentant de réinvestir le passé et de l'actualiser vers de nouveaux horizons⁹. Parmi les projets de développement du musée, la mise en valeur du premier égout de la ville de Montréal, le collecteur

William, est prévue pour 2017. L'usage de cet ancien égout qui forme un réseau souterrain de 350 mètres de long sera redéfini sous peu afin d'offrir au public un espace de déambulation. Le dévoilement d'une partie des viscères de la ville permettra de faire l'expérience du réseau par une « intra-temporalité » et par une navigation attachée à la matérialité (revisitée) du lieu.

En somme, dans un contexte socio-historique où l'image (et ses modalités numériques de circulation) semble supplanter les conditions traditionnelles de présence et de témoignage, il est réconfortant de constater que les formes architecturales et artéfactuelles montréalaises qui rendent compte de l'histoire et du passé de la ville font l'objet d'une valorisation et d'une préservation sans pareilles. Les nouvelles politiques municipales de même que les divers organismes qui travaillent à la conservation du patrimoine témoignent éloquentement de ce souci de conserver, au-delà d'un archivage par l'image, les formes matérielles et mémorielles qui façonnent le cadre bâti de la ville de Montréal¹⁰. Cette préservation paraît d'autant plus judicieuse qu'elle ne s'inscrit pas dans un attachement nostalgique au passé, mais dans le respect de ce qui a été, c'est-à-dire de notre histoire matérielle collective. C'est en ce sens que le musée agit comme une courroie de transmission et nous permet de constater les différentes strates qui se sont déposées et accumulées à travers le temps, et ce de manière à mettre en lumière la richesse du vécu de Montréal. La sédimentation dont rendent compte les couches superposées de l'histoire de la ville et l'accès que nous en donne le musée Pointe-à-Callière agissent ainsi comme formes médiales de notre mémoire urbaine.

Vue panoramique de la Pointe-à-Callière.

PHOTO : CAROLINE BERGERON

10. La Ville de Montréal a adopté la Politique du patrimoine en 2005; <http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/politique.htm> [consulté le 24 septembre 2013].

LA MÉDIALITÉ DU THÉÂTRE AUX ÉCURIES :

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

**DE
L'AVANT-GARDE À
L'ARRIÈRE-GARDE**

Le Théâtre Aux Écuries, inauguré à l'automne 2011 dans le quartier Villeray, à Montréal, est constitué par le regroupement de cinq compagnies de théâtre qu'on pourrait dire « de la relève », qui viennent d'acquérir ainsi une reconnaissance institutionnelle en faisant de ce lieu théâtral, entièrement rénové, un nouvel espace-temps de création et de diffusion¹. Je m'intéresse ici à la médialité de ce théâtre, c'est-à-dire à sa définition en tant que « média », ou « médium », en essayant de cerner ce que sont les caractéristiques essentielles de cet organisme – ou de cet organe de communication – d'un type tout à fait particulier. Car l'inauguration du théâtre, le 23 novembre 2011, a donné lieu à la lecture d'un « manifeste », dans le plus pur style de cette forme d'énoncé qu'avaient privilégiée à d'autres époques les artistes d'avant-garde du futurisme, du surréalisme, ou de l'automatisme du *Refus global*, marquant les jalons de projets artistiques révolutionnaires. Le manifeste lancé en octobre clamait notamment : « Chaque génération est un théâtre de révolutions. Par-delà les générations, il y a des filiations à trouver. Et par-delà les filiations, il y a une société à inventer². »

Le double enjeu entretenu par les avant-gardes, qui était de révolutionner l'art et la société, se retrouve clairement articulé ici. Mais si les avant-gardes sont aujourd'hui dépassées, selon le diagnostic posé par bon nombre de critiques d'art depuis les années 1960, comment peut-on toujours envisager de se réclamer d'elles ? En effet, si l'expression du postmodernisme a désormais déclassé les modèles d'expérimentation révolutionnaire du modernisme, comme le pose explicitement Peter Bürger, et si le contexte de la société de masse a absorbé les velléités révolutionnaires de l'art au sein de la société, comme le pense Andreas Huyssens (à la suite de nombreux autres, tels Renato Poggioli, Daniel Bell et Jean-Pierre Cometti – en passant par Diana Crane et Rosalind Krauss), comment devrait-on envisager aujourd'hui la question d'un théâtre « d'avant-garde » dont la portée artistique et sociétale serait « révolutionnaire »³ ? Si je parle d'« avant-garde » pour caractériser le projet du Théâtre Aux Écuries (mais je préférerais situer cette expérience en termes d'« arrière-garde »), c'est entre autres parce que, au-delà de son manifeste, la « mission » que ce dernier s'est donnée s'énonce comme suit : « Dans le désir de développer le

1. « En 2005, sept compagnies émergentes se réunissent : le Théâtre de la Pire Espèce, L'Activité, le Festival du Jamais Lu, le Théâtre du Grand Jour, le Théâtre I.N.K., le Magnifique Théâtre et le Théâtre les Porteuses d'Aromates. Ensemble, huit artistes aidés d'un administrateur incorporent le théâtre Aux Écuries. » www.auxecuries.com/mis-sion-historique [consulté le 9 février 2014]. La composition du Théâtre Aux Écuries a évolué depuis, passant de sept compagnies à cinq (avec le retrait du Théâtre du Grand Jour et du Magnifique Théâtre), et de huit artistes à six sur le plan de la direction artistique.

2. www.auxecuries.com/espace-public?manifest=true#/uid-10 [consulté le 9 février 2014].

3. Peter Bürger, *The Decline of Modernism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1986; Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981; Daniel Bell, *The Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1996; Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999; Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.



4. www.auxecuries.com/mission-historique [consulté le 9 février 2014].

5. Voir Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, et Jean-François Oôté, « *Persona, skénè, drama* : la grande transformation du théâtre et de la sociologie », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 51 (automne 2011), p. 97-114.

6. Je parle ici de *canaux* en référence à la dimension matérielle des *conduits* qui permettent l'expression de tout médium (comme on parle d'un canal de télévision en tant que conduit spécifique), de même que des *conduites* qui représentent la manière par laquelle agissent les acteurs au sein de tels conduits de communication.

théâtre québécois, les Écuries s'appliquent à soutenir les pratiques alternatives et originales, en accordant une attention particulière aux jeunes artistes. Notre théâtre prône, ce faisant, une culture de la coopération et de la transmission des savoirs⁴. »

En dehors des nombreuses questions que peut poser l'énoncé de principes et à la lumière des intentions formulées dans le mandat des Écuries, ne faudrait-il donc pas en effet plutôt parler d'« arrière-gardes » pour caractériser ces entreprises qui tentent de sauvegarder le sens des expériences des avant-gardes – voire d'établir ce sens dans une *tradition*, oblitérant ainsi l'idée de révolution ? Il y aurait là un paradoxe évident, mais qui trompe peut-être justement par sa trop grande évidence – nous y reviendrons.

Le théâtre est un lieu de sédimentation, c'est-à-dire qu'on y trouve une accumulation d'expériences qui constituent son histoire. Une certaine transmission s'établit ainsi à travers lui, qui va chercher dans toutes sortes de directions, mais qu'on rattache souvent et seulement à ses origines grecques⁵. Le théâtre est un lieu de sédimentation et de tradition, mais également de transformation, de circulation à travers des formes et des formats divers, nouveaux et inédits – il est en lui-même littéralement, dans ce sens, une *métaphore* – soit un *transport*, à travers des canaux spécifiques, des conduits et des conduites qui relient son esthétique et son sens social⁶. Cela seul serait amplement suffisant pour entrer en matière, puisqu'on reconnaît alors la plasticité inhérente à l'expérience théâtrale, en tablant sur ses virtualités infinies.

Mais une précision supplémentaire s'impose, qui tient à la pleine reconnaissance institutionnelle qu'a reçue le

Théâtre Aux Écuries par le truchement du soutien considérable – 5 millions de dollars – que les divers ordres de gouvernement (fédéral, provincial et municipal) ont accordé à son projet de rénovation et à son fonctionnement⁷. Cette reconnaissance institutionnelle appelle, aux vues des implications du projet artistique défendu se définissant notamment à travers une « révolution » pour la génération qu'il représente, une interrogation supplémentaire : peut-on vraiment parler d'une « institution révolutionnaire » (ou d'une « révolution institutionnelle » ou « institutionnalisée ») ? Les termes « institution » et « révolutionnaire » ne sont-ils pas, par définition, antithétiques ? Une institution, au sein d'une société, est en effet chargée de transmettre et de reproduire des pratiques établies de manière pleinement légitime, alors qu'une révolution est plutôt associée au changement radical, sinon à la rupture, ainsi qu'aux transformations majeures. La dynamique même développée par les différentes avant-gardes artistiques au 20^e siècle montre éloquemment que les pratiques, conduits et conduites artistiques, en empruntant la voie révolutionnaire, voulaient s'opposer, de manière assez radicale, souvent provocatrice ou même parfois violente, aux institutions en place ou, en tout cas, à l'académisme. Entrons donc dans le vif du sujet de la « nouvelle institution théâtrale révolutionnaire » des Écuries par cette voie.

Direction artistique du Théâtre Aux Écuries : (de gauche à droite) Olivier Choinière (L'Activité), Annie Ranger et Marilyn Perreault (Théâtre I.N.K.), Francis Monty et Olivier Ducas (Théâtre de la Pire Espèce) et Marcelle Dubois (Théâtre Les Porteuses d'aromates).

PHOTO : © THÉÂTRE AUX ÉCURIES

7. David Lavoie, entrevue accordée à l'auteur le mercredi 13 juin 2012, alors qu'il occupait le poste de directeur général.

PRÉSENTATION DU PROJET RÉALISÉ DU THÉÂTRE AUX ÉCURIES : UNE INSTITUTIONNALISATION

Situer le théâtre comme « institution », c'est le définir en tant que symbole éminent de transmission : une institution, en effet, sanctionne les pratiques, les établit comme étant légitimes ou illégitimes, et assure ainsi la reproduction des pratiques légitimes dans l'espace et le temps. Pour le Théâtre Aux Écuries, l'institutionnalisation signifie donc la reconnaissance d'un certain type de pratiques théâtrales (issues de « la relève » ou de l'« expérimentation ») qu'elle accueillera en son sein, qu'elle sanctionnera de son sceau et auxquelles elle permettra une expression, une diffusion

et peut-être même une possibilité de reproduction. Les expériences théâtrales deviendront, par leur passage dans ce théâtre, marquées d'une certaine « qualité » (que ce théâtre partage avec d'autres théâtres à Montréal, tels le Théâtre de Quat'Sous, Espace libre, Espace Go, le Théâtre Prospero, La Licorne ou le MAI [Montréal, arts interculturels] – tous des lieux de production et de diffusion d'une scène théâtrale située en marge des « grands théâtres »). Une institution signale également que toute la communauté est prête à reconnaître (entre autres par le biais du soutien des organismes gouvernementaux) la pertinence et la pleine légitimité des expressions artistiques développées dans ce contexte.

Bien entendu, la façon dont une institution théâtrale fonctionne se démarque également d'autres types d'institutions, du fait de la spécificité des pratiques qui y ont cours. De manière générale, et cela depuis ses fondements anthropologiques, le théâtre fait intervenir une intense intermédialité par les ressources multiples qu'il mobilise (paroles, musiques, chants, danses, masques, costumes, pantomimes, actions représentées en genres – comique, tragique –, etc.). Dans le contexte contemporain, cette capacité qu'il a de mobiliser de multiples médias est encore redoublée (dans l'usage de la vidéo, du cinéma, des projections holographiques et d'autres techniques et technologies), afin que le spectacle qu'il développe et diffuse rencontre toutes les possibilités et exigences de la « représentation » contemporaine. En cela, et parce qu'il participe de la représentation, le théâtre travaille toujours en son cœur la « théâtralité », c'est-à-dire la manière par laquelle on fait apparaître, littéralement, les choses au regard et à la perception en général. La théâtralité, comme l'a rappelé Samuel Weber, est en elle-même un médium complexe et surtout fondé sur une capacité à établir une séparation (entre la scène et les spectateurs), une distance (entre la représentation et son objet), à travers laquelle l'insertion de la fiction est censée nous permettre une perception souvent plus précise de la « réalité » ou de la « vérité » – si tant est que l'on veuille utiliser ces oppositions commodes pour mettre en exergue le paradoxe qui émerge du *theatron* (c'est-à-dire de cet « endroit où l'on voit⁸ »). Comme le souligne Jean-François Morissette dans un texte récent, le jeu de la théâtralité est ici fortement logé à l'enseigne des

nécessités de l'exercice de la connaissance, et même du parcours obligé d'une phénoménologie (c'est-à-dire d'une logique du développement phénoménal et de sa manifestation à travers une suite de figures) qui doit passer par les apparences et leur dépassement, afin d'arriver à ses fins⁹.

Dans ce sens où le théâtre fait voir et montre, l'institution qu'il représente est également et enfin un miroir. Pierre Legendre a rappelé en effet comment toute société crée ses institutions pour « montrer » et « voir », ou plutôt même pour « se montrer » et « se voir ». Le rapport spéculaire que déploie l'institution est un rapport de la société à elle-même, où les individus apprennent à se reconnaître en fonction de l'image qui est projetée de la communauté dont ils sont membres¹⁰. Ce miroir qu'est l'institution semble aller de soi pour le théâtre, où la communauté peut encore une fois se découvrir, se mettre à nu – « dans son plus simple appareil » serait-on tenté de dire, du fait de ce que le théâtre lui propose comme vision d'elle-même –, sachant bien, évidemment, qu'interviennent là tous les artifices qui permettent à la fois les formations, déformations et transformations de son identité, médiée par la différence de ses représentations. Le caractère narcissique du théâtre, soit cette autoreprésentation qu'il offre à la communauté et aux individus, tient finalement à l'exigence fondamentalement humaine d'une capacité de reconnaissance de soi dans l'autre (de la représentation), à travers l'exercice spéculaire de la théâtralité.

L'institution théâtrale dans sa médialité apparaît donc ici finalement comme appareil de communication, et cela au sens strict du terme : elle est, comme nous le rappelle le dictionnaire *Le Robert* dans sa définition d'« appareil », un « déploiement extérieur des apprêts », sur le plan des apparences et de l'apparat que représentent la bâtisse elle-même et tous les équipements qui rendent techniquement possibles la production et la diffusion d'un message.

9. Jean-François Morissette, « Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance », *Cahiers de recherche sociologique*, loc. cit., p. 115-138.

10. Pierre Legendre, *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994.

MIROIR, MIROIR... DIS-MOI QUI JE SUIS : LE MANIFESTE KALÉIDOSCOPIQUE

Le miroir que constitue le Théâtre Aux Écuries est donc institué par la geste théâtrale, et celle-ci se déploie en tout premier lieu dans le manifeste qui a été lu le soir de l'inauguration officielle du théâtre. Ce qui frappe dans ce manifeste, ce sont les questions de départ : « Qui sommes-nous ? Qui êtes-vous ? Qui êtes-vous, pour nous ? » Le miroir qui est ainsi institué s'érige dans et par ce questionnement, et par les échos qui se réverbèrent dans la parole des sept directeurs artistiques alors présents (Sylvain Bélanger, Olivier Choinière, Marcelle Dubois, Olivier Ducas, Francis Monty, Marilyn Perreault et Annie Ranger), et du directeur général (David Lavoie) chargés d'apporter des réponses, fragmentaires, contradictoires, elliptiques, énigmatiques, chargées à travers les « je », « nous » et « vous » qui cherchent à appréhender le sens du « message » que cet appareil théâtral porte en lui-même, et que transporte l'instrument de communication qu'il devient à travers les créateurs. Dans une suite de négations et d'affirmations, le message prend corps, récité en chœur – un chœur qui est tout autant le destinataire que le messenger et le destinataire : « VOUS N'ÊTES PAS LE COMMUN DES MORTELS. VOUS N'ÊTES PAS LA PLUPART DES GENS. VOUS N'ÊTES PAS LA MINORITÉ VISIBLE. VOUS N'ÊTES PAS LA MAJORITÉ. VOUS N'ÊTES PAS LA MASSE SILENCIEUSE. VOUS N'ÊTES PAS UN QUIDAM. VOUS N'ÊTES PAS UN CITOYEN LAMBDA. [...] VOUS N'ÊTES PAS LE CONSOMMATEUR TYPE. VOUS N'ÊTES PAS LE COMPORTEMENT DU JEUNE 18-35. VOUS N'ÊTES PAS SERGE. VOUS N'ÊTES PAS UN CLIENT. [...] VOUS N'ÊTES PAS LE GRAND PUBLIC. VOUS N'ÊTES PAS LE PUBLIC CIBLE. VOUS N'ÊTES PAS UN INITIÉ. VOUS N'ÊTES PAS LE MILIEU. [...] VOUS NE CONSOMMEZ PAS DE L'ART PARCE QUE LA VIE N'EST PAS UN PRODUIT. BIENVENUE AUX ÉCURIES. [...] VOUS ÊTES L'INSAISSISSABLE MULTITUDE. VOUS ÊTES L'INVINCIBLE MYSTÈRE. VOUS ÊTES CE QUI N'EXISTE PAS ENCORE. VOUS ÊTES LE SEUL À LE DIRE ET PLUSIEURS À LE PENSER. VOUS ÊTES LE SILENCE AVANT LE CRI. VOUS ÊTES LA COLÈRE QUI MONTE. VOUS ÊTES LES YEUX FERMÉS.



VOUS ÊTES LE RÊVE ÉVEILLÉ. VOUS ÊTES L'IMPOSSIBLE IMAGINÉ. VOUS ÊTES LA NÉCESSITÉ DE CRÉER. VOUS ÊTES L'UTOPIE D'UN LIEU. VOUS ÊTES LE CŒUR DE LA CITÉ. VOUS ÊTES LE FIL D'ARRIVÉE À JAMAIS FRANCHI. BIENVENUE AUX ÉCURIES. **ICI TOUT COMMENCE**¹¹. »

L'adresse initiale située, instituée, voire constituée (comme c'est le propre des institutions) un message qui forme un public – ou qui transforme les destinataires en public. Négations et affirmations sont des jeux de rhétorique bien ficelés, qui permettent à la fois de défaire et de faire, de « dé-signer » des individus anonymes en leur assignant des identités, qu'on devrait plutôt associer pour cette raison à des jeux de rôles. Le miroir permet de faire voir, et aussi de montrer qui l'« on » est. Il ne s'agit pas tant de rompre avec l'anonymat que de permettre qu'il devienne le moyen par lequel peuvent s'interchanger les places dans la représentation, en intervertissant les rôles. Les interjections de « vous n'êtes pas » ceci ou cela, qui jouent sur des clichés et des catégories couramment utilisés dans notre société pour classer de manière commode des individus anonymes au sein de la masse tout aussi anonyme, montrent bien comment joue déjà l'autorité institutionnelle théâtrale dans la détermination de ce qu'elle est et de qui est le « public »

11. www.auxecuries.com/espace-public?manifest=true#/uid-10 [consulté le 9 février 2014].



auquel elle s'adresse – en le formant littéralement à travers son message et ses catégories, cette fois dans la pleine positivité du « vous êtes ».

Dans ce contexte, chaque individu touchant à la direction du théâtre décline sa propre identité, faite elle aussi de négations et d'affirmations. Ainsi, Marcelle Dubois (directrice du Théâtre Les Porteuses d'aromates) : « Aux Écuries est ce désir qui m'envahit. [...] Je suis le réceptacle de ce qui s'agite et se gonfle : un quartier, une ville, une identité, un rassemblement ancré dans le temps. [...] Je suis Nous. [...] Nous sommes une aspiration joyeuse et dansante où Je Nous occupons le territoire par la force du rassemblement » ; Sylvain Bélanger (directeur du Théâtre du Grand Jour) : « Je suis insatisfait et obsessif, alarmé et insouciant, changeant, épars et inquiet. [...] Je n'écoute plus les nouvelles, seulement les voix discordantes auxquelles se mêlent la mienne et la vôtre. [...] Je suis prêt à troquer un futur personnel pour un avenir collectif » ; Francis Monty (codirecteur du Théâtre de la Pire Espèce) : « Nous sommes sept, mais nous ne parlons pas d'une seule voix. Nous ne sommes pas un chœur. Je ne cherche pas le consensus. Je ne fonde pas une église. Je ne fonde pas un parti politique. Je fonde une agora, une arène, un terrain de rugby » ;

Olivier Ducas (codirecteur du Théâtre de la Pire Espèce) : « Les artistes : ah ! Non, nous ne sommes pas différents. Nous sommes comme la boulangère, l'architecte, la neuro-psychologue, le plombier, le chercheur et le mineur : nous sommes des spécialistes. [...] Mon travail, c'est la parole, la forme, le sens. [...] Je ne cherche pas à faire disparaître les fils. Je cherche à montrer les engrenages, ces drôles de ressorts qui nous animent » ; Olivier Choinière (directeur du Théâtre L'Activité) : « Le contenant dit quelque chose. Les murs parlent. Ce théâtre se doit d'être un porte-voix et non un joli bâillon de briques et de verre. [...] Je suis convaincu d'une seule chose : les mots, les gestes, les silences, les regards, la présence nous transforment – biochimiquement, intimement, infiniment. [...] Dans notre budget, le calcul est simple. Plus de coups de poing sur scène, moins de violence dans les rues. Plus de radicalité dans nos textes, moins de despotes au pouvoir. Plus d'imaginaire au théâtre, moins de vide dans nos vies » ; Annie Ranger (codirectrice du Théâtre I.N.K.) : « [...] Je ne rêve pas de posséder des objets. Je ne suis pas ce que je possède. Je ne mange pas de publicité. Je me nourris d'éphémère, d'intensités, de profondeurs, de déséquilibres, de surprises et de respirations collectives. Je marche parmi la foule, d'où je parle de nous, à vous, en moi » ; Marilyn Perreault (codirectrice du Théâtre I.N.K.) : « Je suis là où j'ai espéré être sans le savoir. J'y ai trouvé plus que ce que j'espérais. Ici, je ne suis déjà plus celle que j'étais. Pourtant Je ne m'appelle pas Céline Dion. Je ne m'appelle pas Britney Spears. [...] Je ne m'appelle pas Bill Gates. [...] Je ne m'appelle pas Occupation double. Je ne m'appelle pas Che Guevara. Je ne m'appelle pas Walt Disney. [...] Ici, je suis à la bonne place pour voir le monde en face » ; et David Lavoie (directeur général du Théâtre Aux Écuries) : « [...] Je suis en quête des idéaux que nous avons égarés. Je marche pour retrouver les fondements de notre collectivité. [...] L'individualisme, le conformisme et la passivité sont les fléaux de notre époque. Qu'attendons-nous ? Que craignons-nous ? Que faisons-nous ? Chaque génération est un théâtre de révolutions. Par-delà les générations, il y a des filiations à trouver. Et par-delà les filiations, il y a une société à inventer. La coopération est le moteur de notre cohésion. La langue française est notre fierté. Le monde dans lequel nous vivons est complexe et changeant. L'art nous est nécessaire pour l'appréhender.

Lecture du manifeste des fondateurs *Ici tout commence*, 14 octobre 2011.

PHOTO : MARIE-EVE GAGNON

12. www.auxecuries.com/espace-public?manifest=true#/uid-10 [consulté le 9 février 2014].

13. Marcel Henaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008 ; Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Paris, Circé, 2006, p. 166.

14. Un des projets en cours est l'identification et la construction de la « Ligne bleue », qui réunit plusieurs lieux de diffusion à partir de la configuration de la ligne de métro du même nom, soit celle qui parcourt Montréal d'est en ouest (alors que la ligne orange, elle, conduit au centre-ville).

Il y a un théâtre de possibilités à explorer. Il y avait un théâtre à fonder. Bienvenue aux Écuries¹². »

Le miroir aux mille éclats que nous tendent ces créateurs du Théâtre Aux Écuries rend à la fois facile la saisie de leur message, et difficile l'identification complète aux vues exprimées. Ou alors, il se rend exactement à sa tâche, en présentant une réflexion à caractère kaléidoscopique de ce que le projet de théâtre entend réaliser comme production et diffusion de formes théâtrales inédites – dans l'« observation de beaux aspects » (*kalos + eidos + skopos*). Mais ce faisant, et par la circulation de ce message théâtral établie à travers le public, le Théâtre Aux Écuries met tout aussi bien en forme un public : c'est dans ce sens qu'il « informe » théâtralement, en exploitant la plasticité des rapports entre son statut d'appareil et d'instrument, soit de médium de communication, et la matière sociale (tout aussi meuble que résistante).

C'est en prenant au pied de la lettre la nouvelle définition de la ville médiatique, telle que l'ont décrite par exemple Marcel Henaff dans *La ville qui vient* et Vilém Flusser dans *La civilisation des médias* – qui propose que la ville est l'endroit « où se distribuent les masques » permettant que l'individu se forme comme « l'Autre des autres » –, que l'on saisit la dynamique de ce nouveau théâtre montréalais¹³. Il s'établit en effet en tant que pôle d'attraction (et, simultanément, pôle de répulsion). Il inscrit de nouvelles possibilités réticulaires en voulant rayonner dans une communauté, en jouant de la plasticité de son message, des rôles et des réseaux qu'il mobilise et construit¹⁴. La transformation qui s'effectue ici, dont l'ampleur est difficile à prévoir, est déjà toutefois perceptible au moyen du manifeste : ce théâtre sera le miroir d'une communauté virtuelle, formée à l'image des possibilités médiales qui se déploient en son sein, et dont on peut présumer qu'elle sera relativement restreinte ou, du moins, qu'elle ne sera pas « populaire » ou « de masse », au sens attribué à d'autres médias (telle la télévision, par exemple, qui rassemble en certaines occasions un public de centaines de milliers, voire de millions de téléspectateurs). En suivant en cela les grandes lignes de l'expérience esthétique du théâtre, devenue aujourd'hui assez marginale par rapport aux pratiques culturelles de la population en général – de nouveau, par rapport à d'autres médias –, le médium du Théâtre Aux Écuries apparaît



comme spécialisé et susceptible de rejoindre un public tout aussi « spécialisé¹⁵».

LES AVANT-GARDES ET L'EXPÉRIMENTATION : DU MANIFESTE À L'INCUBATEUR

J'attire maintenant l'attention sur un élément important présenté comme caractéristique essentielle du Théâtre Aux Écuries, qui est son statut d'« incubateur ». Ce terme, utilisé dans la définition de la mission du théâtre, me semble particulièrement révélateur du travail effectué dans ce cadre. L'incubation, c'est la couvaison, c'est-à-dire la période qui prépare l'avènement de quelque chose. Le théâtre se présente ainsi comme un lieu qui favorise la couvaison de projets de théâtre, jusqu'à leur éclosion sur scène.

Cette possibilité même participe d'une socialisation de l'expérimentation artistique découlant directement de la transformation des avant-gardes à travers leur institutionnalisation. En effet, ce n'est que dans la mesure où le

15. Ce qui ne veut pas dire un public de « spécialistes » ou, en tout cas, pas un public composé uniquement de spécialistes. Comme le rappelait un flash médiatique du 31 août 2010 du Conseil québécois du théâtre, en s'appuyant sur des statistiques de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, les 577 spectacles de théâtre présentés au Québec pendant l'année 2009 (tous genres confondus) avaient donné lieu à 6282 représentations et attiré 1 609 904 spectateurs (en générant des revenus de 33 millions de dollars). Lorsqu'on sait qu'une émission télévisuelle populaire comme *Le Banquier*, diffusée à TVA, peut attirer jusqu'à 1 821 000 spectateurs en une seule occasion, on se rend compte de la disproportion entre la diffusion de masse et la diffusion spécialisée.



théâtre est reconnu comme une institution collective qu'il peut se permettre de se présenter comme un lieu où des projets de théâtre seront élaborés, se substituant alors en partie à la subjectivité artistique individuelle qui avait eu, pendant tout le développement de la modernité esthétique et des divers projets des avant-gardes, la responsabilité pratiquement exclusive de considérer son propre « for intérieur » comme le lieu d'incubation, comme le dépositaire de l'imagination créatrice. Il est vrai toutefois que ce for intérieur de la subjectivité individuelle s'était déjà ouvert à la socialisation, du fait des regroupements qui participaient normalement de la logique inhérente aux avant-gardes ; le génie individuel était déjà ainsi conjugué au génie social de la clique, du groupement ou du mouvement dont l'avant-garde prenait la figure. Il n'en reste pas moins que l'imagination créatrice, au sein de sa période d'incubation, est maintenant ouvertement confiée, en bonne en partie, au soutien d'une équipe qui en permettra la réalisation, en offrant aux artistes certaines conditions par lesquelles leur travail sera facilité mais, par le fait même, compartimenté. En effet, il y a dans les moyens de production un équivalent de la logique de l'industrie, désignant au départ une capacité individuelle (celle de l'industriel) et devenue

aujourd'hui une capacité sociale (celle de l'entreprise industrielle). Cela est patent dans l'équipement technique dont dispose le théâtre (salles de répétition, studio, etc.), ainsi que dans les activités composant la vie du théâtre – dont la location de locaux (de répétition, de création, etc.) devient un des éléments importants.

Bien entendu, le statut d'incubateur apparaît comme le relais d'une chaîne où l'on retrouve, dans les maillons antérieurs, les conditions de création et de soutien institutionnel périphériques, mais néanmoins nécessaires, voire vitales : les demandes de subvention, par exemple, qui permettent à un créateur ou à une compagnie d'envisager la préparation d'un spectacle, participent très activement, et en amont, du processus de création contemporain. Mais cela signifie que la créativité artistique, celle-là même dont pouvaient se réclamer les artistes d'avant-garde, est maintenant reconnue au niveau institutionnel comme quelque chose de pleinement légitime. Elle peut elle aussi recevoir la sanction d'organismes ayant la responsabilité de reconnaître la validité d'un parcours ou d'un projet artistique ; les différents conseils des arts (du Canada, du Québec et de Montréal) participent donc très directement au soutien de la création artistique. Ils font en sorte de permettre, par le biais des subventions et des bourses offertes, que les artistes de théâtre obtiennent un certain financement (qui n'est cependant pratiquement jamais à la hauteur des attentes et qui, surtout, ne peut répondre à l'augmentation du nombre de demandes).

Les techniques d'incubation sont donc élaborées en fonction de dispositions d'une imagination artistique qui, si elle peut compter sur une certaine reconnaissance institutionnelle, est par contre contrainte à des démarches qui la rendent justement susceptible d'être validée par les organismes chargés de soutenir les arts dans la société. Cette problématique, mise en place depuis la fin des années 1950 et le début des années 1960 à peu près partout dans le monde occidental, coïncide précisément avec la fin des avant-gardes historiques. On peut se demander alors si la reconnaissance institutionnelle ainsi mise en place vis-à-vis des arts n'a pas, en validant les pratiques artistiques à travers un soutien financier, complètement transformé la donne de tout le monde des arts – comme du reste de la société, puisqu'il s'agissait bien en l'occurrence

Joe Jack et John, *Avale*, 2014.

PHOTO : A. SURPRENANT

16. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.

17. www.auxecuries.com/equipe [consulté le 9 février 2014].

18. www.auxecuries.com/partenaires [consulté le 9 février 2014].

d'une « victoire » de la légitimité des pratiques artistiques issues des avant-gardes dans la perspective de leur juste valorisation au sein de cette société, comme il s'agissait tout aussi bien d'une reconnaissance que les expressions artistiques n'y étaient pas (ou plus) « menaçantes » pour l'ordre établi. Cette problématique, que Rainer Rochlitz a mise en exergue dans son ouvrage *Subversion et subvention*, paraît donc être la toile de fond de la présente situation dans laquelle évolue le Théâtre Aux Écuries – puisque ce dernier semble prôner un attachement aux valeurs des avant-gardes artistiques tout en bénéficiant d'un soutien institutionnel¹⁶.

Pour bien comprendre ce que cette nouvelle condition artistique peut signifier concrètement, soulignons que la structure de fonctionnement du Théâtre Aux Écuries procède d'une assemblée générale, qui désigne par vote les membres du conseil d'administration du théâtre, lui-même responsable de la gestion des activités de l'entreprise. Or, ce conseil d'administration est composé de bénévoles qui proviennent de milieux professionnels de tous les horizons de la société¹⁷. Du reste, une liste de donateurs montre le soutien élargi que reçoit le projet du Théâtre Aux Écuries de la part du milieu des affaires, d'entreprises diverses et de syndicats, ainsi que d'individus contribuant volontairement au financement des infrastructures du lieu¹⁸. Une telle intégration d'horizons professionnels divers, et de donateurs corporatifs et individuels, montre bien comment les pratiques artistiques sont maintenant admises comme étant pleinement légitimes. Elle montre aussi en contrepartie comment la société, et la professionnalisation, font maintenant partie de l'organisation des pratiques artistiques.

Ce dernier aspect a soulevé, très récemment, les réactions d'un des membres fondateurs du Théâtre Aux Écuries, qui dans un texte assez corrosif a attaqué ce rapport pernicieux entre l'administration et la création. Olivier Choinière a ainsi mis en ligne, le 26 mars 2012, sur le site web du Théâtre Aux Écuries, dans la section « Espace public », un texte intitulé « L'administration nous ronge », dont je livre ici quelques extraits : « Quand je dis Nous, je veux d'abord dire nous les amis du théâtre, nous les comédiens, les musiciens, nous les artistes et les poètes, nous tous dont c'était pas la job a priori de faire des budgets équilibrés. L'administration nous ronge. Elle nous scinde, nous fractionne. Dans mon corps il y a : un



MOMMY



metteur en scène et un directeur de compagnie, un auteur et un demandeur de subvention professionnel, un codirecteur artistique et un administrateur, un gestionnaire de projets et un spectateur. Tu me dis : Ça s'appelle la réalité de la survie. Je dis : Cette réalité porte un nom : trouble de la personnalité multiple. Quand sur scène quelqu'un se parle tout seul, ça s'appelle un soliloque. Sinon, ça s'appelle de la schizophrénie. L'administration nous désintègre. Elle nous fait perdre notre intégrité. [...] Or l'administration ne fait pas que nous enlever du temps de création. Elle nous empêche de penser comme des artistes. [...] 99 % des pièces que je vois sont de bons produits professionnels qui ne mettent pas en scène des textes, mais des demandes de subvention. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que 99 % des pièces que je vois sont l'explication d'une intention et donc la mise à mort de la surprise, de l'étonnement et de la vie. 99 % des pièces que je vois ne sont que leurs affiches, ne sont que leurs mots dans le programme, ne sont que leurs pré-papiers, ne sont que leurs demandes de subvention selon les lignes directrices, c'est-à-dire que ces pièces ne sont et ne sont seulement que ce qu'on avait dit qu'elles seraient un jour. Et puis l'administration me fait vomir quand je demande 5000 \$ au Conseil des arts de Montréal et que j'ai l'impression que je ne serai pas jugé sur la qualité artistique du projet, mais sur ma compréhension du logiciel Excel. [...] Si seulement l'administration pouvait nous ronger comme la rouille ronge le métal, de l'extérieur, en surface, en nous laissant des taches rouges et rugueuses, palpables et bien visibles. Les malades seraient immédiatement reconnus. On pourrait les mettre en quarantaine et les soigner. Mais l'administration nous ronge comme les termites rongent l'arbre, en le traversant de part en part, en le vidant de toute substance, de toute consistance, de toute vie, en le laissant debout, mais mort¹⁹. »

Cette charge à fond de train menée contre les conditions définissant la situation artistique au sein de la société contemporaine, qui appellerait bien entendu de nombreux commentaires – et en particulier un approfondissement de ce qui est sous-entendu par la définition de la création et de la subjectivité artistique dans ce contexte – témoigne éloquentement à mon sens du paradoxe évoqué plus haut concernant le passage de l'avant-garde à ce que j'appellerais pour ma part l'« arrière-garde ». Il s'agit de conditions faites à

L'Activité, Mommy, 2013.

PHOTO : EUGENE HOLTZ

19. www.auxecuries.com/espace-public/#/uid-34 [consulté le 9 février 2014].

20. Je parle ici d'une « institutionnalisation consacrée », pas seulement sur le plan des politiques gouvernementales de soutien direct aux arts, mais également au sein de toutes les institutions chargées de former (collèges, universités, conservatoires, etc.), de diffuser (musées, théâtres, etc.) et de comprendre (critiques, revues spécialisées, revues savantes, etc.) les pratiques artistiques en fonction de l'héritage laissé par les avant-gardes.

21. « C'est nous, artistes, qui vous servons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce []. La scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive, et si, aujourd'hui, notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale. » Henri de Saint-Simon, « L'artiste, le savant et l'industriel », dans *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, 1825, repris dans *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, PUF, 2012, p. 3121.

la création artistique qui, arrivant tout juste à la fin des avant-gardes, au moment où leur institutionnalisation a été consacrée, doit elle aussi en assumer sa juste part, soit poursuivre le travail d'expérimentation en fonction des exigences radicales de la création artistique et de l'expérience esthétique²⁰. C'est donc finalement sur la signification du « message » de l'arrière-garde, sur l'instrument de sa diffusion et l'appareil de sa mise en forme, soit sur ce qui constitue à travers tout cela, dans la somme des médiations sociales lui permettant d'exister, soit sur la médialité du théâtre contemporain, qu'il faut maintenant s'interroger.

MÉDIALITÉ DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN : EXPÉRIENCE ARTISTIQUE ET ARRIÈRE-GARDE DES ÉCURIES

L'utilisation du terme « arrière-garde » pour désigner le sens de l'expérience artistique contemporaine est sans doute assez lourde de sens. Pour en prendre la mesure exacte, il faudrait en fait retourner aux écrits du philosophe français Henri de Saint-Simon, qui s'est servi du terme militaire « avant-garde » vers 1824 pour promouvoir l'idée que les artistes devaient être considérés comme ceux qui montraient la voie de l'avenir dans la société, en étant aux avant-postes de l'imagination dans une guerre livrée à l'ancienne culture²¹. Dans cette conception de l'avant-garde, Saint-Simon mettait sur le même pied les artistes, les scientifiques et les industriels. Il anticipait donc une alliance naturelle ou une convergence spontanée des vues de ces trois catégories sociales d'individus, qui n'allaient pourtant pas tarder à s'opposer les uns aux autres – et de là, la « guerre culturelle » livrée par les avant-gardes artistiques du milieu du 19^e siècle au milieu du 20^e. Le contexte contemporain donne toutefois raison à Saint-Simon, du moins dans une certaine mesure. Il semble en effet que nous assistions à une fusion des horizons entre l'art, la science et l'industrie dans la société actuelle, ce dont le

cas d'espèce du Théâtre Aux Écuries me paraît réfléchir les paramètres et les contradictions.

En prenant la question du point de vue des rapports entre la science et l'art, je soutiendrais que la volonté de persévérer dans la voie de l'expérimentation est précisément celle qui montre une certaine convergence de vues entre ces deux domaines. Dans ce que l'on peut considérer comme une « recherche », à travers la mise à l'épreuve des conditions de l'expression esthétique, l'art rejoint en effet la science sur le plan des principes de sa pratique. D'un côté, c'est par l'expérimentation que se définit le caractère indéterminé du processus de recherche, et les « découvertes » qui se font semblent poser des équivalences aux possibilités de reconnaissance des nouvelles conditions d'existence des différentes dimensions de l'expérience ; d'un autre côté, bien entendu, la science continue de privilégier une recherche dont le caractère « rationnel » prime le caractère disons « intuitif » de la démarche artistique. L'art et la science ne peuvent être tout simplement confondus, du fait de leurs destinations respectives.

Je soutiendrais également que la volonté de « rassemblement » montre une certaine convergence entre l'industrie et l'art. En effet, à travers la socialisation de la production économique, l'industrie a fait passer le talent individuel de l'artisan à un stade d'organisation du travail où l'ouvrier est inséré dans une structure qui distribue les capacités d'exercice des pratiques. Le passage de l'industriel à l'industriel marque cette transformation. Or, nous avons avec l'institutionnalisation du Théâtre Aux Écuries un rassemblement qui établit une telle structure permettant la distribution des capacités d'exercice des pratiques théâtrales – dans tout ce que cela implique à travers l'appareil de production et de diffusion qui est ainsi déployé.

La médialité du théâtre contemporain s'exprime donc ici dans le partage de l'expérimentation artistique issue de l'arrière-garde artistique opéré à travers un médium théâtral qui permet, promeut et promet une expérience esthétique spécifique au sein d'une société qui en accepte largement les paramètres, et cela même si la spécificité du médium se tient dans l'espace marginal d'une expérience artistique dont l'écho se répercute parmi un public relativement restreint. Telle me paraît être présentement la signification de la médialité du Théâtre Aux Écuries.

LE

HEATHER GIBB

RIALTO

Dans le quartier Mile End, à Montréal, une ancienne salle de cinéma fait aujourd'hui figure de monument de l'histoire locale. Vestige de la culture du début du 20^e siècle, le cinéma Rialto a vu le jour à une époque où les salles de cinéma luxueuses occupaient une place centrale dans la vie quotidienne des citoyens. À l'heure actuelle, le Rialto, qui fait l'objet d'un projet de restauration à long terme, affiche fièrement sa nouvelle vocation contemporaine en tant que salle de spectacle commerciale¹. Toutefois, avant d'en arriver à cette étape sereine de sa trajectoire, le Rialto a dû traverser une période marquée par la précarité. Enjeu central d'un feu croisé d'opinions divergentes quant à la façon d'en assurer la préservation, ce lieu bien connu du quartier a pendant longtemps été une source de discord. Pour survivre, il a dû accepter d'assumer une double identité : celle d'un lieu public perpétuant la mémoire collective, désigné monument historique par les gouvernements municipal, provincial et fédéral, et celle d'une propriété privée dotée de son propre plan de développement².

La controverse entourant le Rialto a atteint son point culminant en 1999, alors que s'amorçait une campagne passionnée dont l'objectif était de sauver le cinéma d'une « monstrueuse métamorphose visant à le transformer en une méga-discothèque³ ». Entreprise l'année précédente, la croisade pour protéger le Rialto avait pour but de s'opposer à une série de rénovations effectuées par son propriétaire de longue date, ces rénovations étant perçues par certains habitants du quartier comme un affront au statut historique du bâtiment. Monument architectural de l'avenue du Parc, en activité depuis son ouverture en 1924, le Rialto avait, quelques années plus tôt, été désigné immeuble historique par les trois ordres de gouvernement. Toutefois, les désignations patrimoniales ne résolvaient pas la question de la vocation du bâtiment, qui relevait essentiellement de l'autorité de son propriétaire, dont les intérêts penchaient pour le développement. À la recherche d'une vocation commerciale durable pour l'auditorium principal, le propriétaire du Rialto avait décidé de transformer l'espace en une combinaison de bar et de discothèque qu'il avait rebaptisée « The Rex ». Pour contrecarrer ce projet, les activistes locaux ont fait circuler des pétitions, écrit des lettres aux autorités municipales et manifesté dans les rues du Mile End. Ensemble, ils ont demandé à la Ville d'intervenir et de mettre un frein à la « profanation⁴ » du Rialto.

1. Ezio Carosielli, Sabrina Painchaud et Chantal Grise, *Le projet de restauration du Théâtre Rialto*, Le Rialto, Montréal, 1^{er} octobre 2011.

2. Le Rialto a été cité monument historique par la Ville de Montréal en 1988, classé immeuble patrimonial par le gouvernement provincial en 1990 et désigné lieu historique national par le gouvernement fédéral en 1993.

3. Helen Fotopulos, *Letter to Louise Harel*, Théâtre Rialto, Montréal, Québec, 3 novembre 1999, dossier documentaire, Fonds Société des salles historiques (SSH), collection du Centre canadien d'architecture. [Trad. libre]

4. Helen Fotopulos, « Profanation du Rialto, prise deux », communiqué de presse, 11 mars 1999, Théâtre Rialto, Montréal, Québec, dossier documentaire, Fonds Société des salles historiques (SSH), collection du Centre canadien d'architecture.

**Théâtre Rialto, avenue du Parc,
1^{er} avril 1936.**

PHOTO : © ARCHIVES DE LA VILLE DE
MONTREAL (VM94-Z119)

**Extérieur du Théâtre Rialto,
1973.**

PHOTO : THE (MONTREAL) GAZETTE © 1973

5. Madeleine Forget, « Cinéma Rialto », *Les chemins de la mémoire : monuments et sites historiques du Québec*, tome 2, Québec, Les Publications du Québec, 1990, p. 136.

6. Susan Bronson, « Rialto Future Still Far From Certain », *The Gazette*, 26 mai 2001, p. J6.

7. Alois Riegl, « The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development », dans Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley et Alessandra Melucco Vaccaro (dir.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1996, p. 80. [Trad. libre]

8. Ibid., p. 80. [Trad. libre]

9. Ibid., p. 80. [Trad. libre]

Une bonne partie des propos corrosifs qui ont été échangés à propos du Rialto portaient sur la vocation que devrait avoir le cinéma, les protagonistes cherchant à déterminer comment transformer une relique architecturale en un lieu historique « utile ». Le Rialto a changé de vocation à de nombreuses reprises au cours de son histoire, fait attribuable à sa conception initiale « multifonction ». L'édifice de trois étages contenait à l'origine une grande salle de 1300 places, des boutiques, des bureaux, une salle de danse, une salle de quilles et une toiture-terrasse avec jardin. Ses différents espaces avaient été intégrés afin de « maximiser » la rentabilité de l'endroit⁵. Par la suite, le Rialto a servi à divers usages. L'auditorium principal, par exemple, a été tour à tour une combinaison entre un théâtre de vaudeville et une salle de cinéma, un cinéma présentant des programmes doubles de films hollywoodiens, un cinéma grec, un cinéma de répertoire, un théâtre et, pendant une brève période, une grilladerie. Les autres salles et étages ont rempli moult fonctions, du local maçonnique au studio de danse, en passant par le gymnase, le club de boxe, le terrain de mini-golf et la salle de billard⁶.

UTILITÉ

Alois Riegl, dans ses écrits du début du 20^e siècle sur la préservation architecturale, affirme que l'évaluation du patrimoine bâti exige de faire une distinction non seulement entre les structures anciennes et nouvelles, mais aussi entre « les monuments qui peuvent être utilisés et ceux qui ne le peuvent pas⁷ ». Riegl avance que, contrairement aux ruines architecturales, c'est-à-dire à ces structures abandonnées depuis longtemps où « l'activité humaine ne nous manque pas », les bâtiments « utilisables » demeurent étroitement associés à la pratique sociale. Lorsqu'elle est vide, une structure utilisable – qui a servi à l'activité humaine il n'y a pas si longtemps – est invariablement perçue comme étant « déficiente ou déstabilisée⁸ ». Et tant qu'une quelconque pratique sociale ne lui redonnera pas vie, un monument utilisable restera dénué de toute « valeur actualisée⁹ ». Cela est vrai pour une ancienne salle de cinéma comme le Rialto. Toute discussion concernant





10. Manuel J. Martín-Hernández, « Architecture from Architecture: Encounters between Conservation and Restoration », *Future anterior*, vol. 4, n° 2 (hiver 2007), p. 66. [Trad. libre] Martín-Hernández mentionne l'Italie, la Grèce et l'Espagne comme exemples de villes manifestant cette tendance urbaine.

11. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994, p. 373. [Trad. libre]

la signification contemporaine du bâtiment doit nécessairement aller au-delà des considérations esthétiques – le maintien de la façade originale ou du décor intérieur – et aborder la question de son utilisation. Ainsi, à la fin des années 1990, l'une des questions fréquemment discutées était la fonction que pourrait avoir le Rialto pour la communauté environnante et, plus largement, dans la sphère publique montréalaise. La revalorisation à long terme du Rialto allait, semble-t-il, nécessiter de dépasser sa caractérisation en tant que lieu historique et de réfléchir à sa réanimation sociale. Cette approche, en conséquence, présuppose qu'un espace tel que le Rialto est en soi une force vivante et changeante, non une entité fixe et statique, et que les bâtiments patrimoniaux ne peuvent se contenter de se reposer sur leurs lauriers historiques. En trouvant une utilité au Rialto, Montréal se distinguerait de cette tendance que l'on constate dans certains centres urbains et qui consiste à embaumer l'architecture historique dans un « façadisme pur » qui enlève aux bâtiments toute vie et toute « fonctionnalité¹⁰ ». En se voyant investi d'un rôle pratique dans la ville contemporaine, le Rialto serait revigoré plutôt que réduit à une « simple décoration¹¹ ».

ANTÉCÉDENTS CINÉMATO- GRAPHIQUES

L'étroite association entre le Rialto et le cinéma est venue compliquer l'identité moderne du bâtiment. Même après le déclin des grandes salles de cinéma, dans les années 1960 et 1970, époque où le Rialto a cessé de faire partie d'une importante chaîne de salles, il est resté un lieu où l'on projetait des films. Dans les années 1970, il appartenait à des intérêts indépendants et on y présentait surtout des films grecs. Lorsqu'un nouveau propriétaire a acheté l'édifice au début des années 1980, il a tenté, sans succès, de maintenir cette vocation. Par la suite, le Rialto est tombé dans l'obscurité. Mais sa présence demeurait imposante. Occupant un vaste terrain sur l'avenue du Parc, le Rialto ressortait nettement parmi les immeubles commerciaux plus petits et plus trapus qui l'entouraient et faisait penser, pour reprendre les mots d'un journaliste, à « un gâteau de noces au milieu d'une rangée de boîtes de carton¹² ».

Comme la plupart des grandes salles de cinéma, le Rialto a été construit à l'origine pour se démarquer de son environnement, pour attirer l'attention des passants. Conséquence de ses dimensions imposantes et de sa riche ornementation, cet effet de contraste était la raison d'être du théâtre. Conçu par l'architecte montréalais Joseph Raoul Gariépy dans le style beaux-arts, orné d'une façade inspirée de l'Opéra de Paris et décoré par l'architecte d'intérieur Emmanuel Briffa, également de Montréal, le Rialto frappait le regard et suscitait l'exaltation. Au milieu des années 1980, le bâtiment demeurait une entité saisissante, mais pour des raisons différentes : géant vieillissant, il impressionnait non seulement grâce à ses dimensions et à son ornementation, mais aussi en raison de son déclin. Montrant des signes de négligence, il était devenu un espace où « la poussière et le ranci étaient chez eux¹³ ». Si le Rialto avait déjà été un cinéma de quartier, le fait qu'il soit dorénavant vide et dans un état de délabrement contribuait à miner ses liens avec la vocation cinématographique et rendait son identité nébuleuse. À cette époque, le bâtiment était ouvert à la réinterprétation.

Vue depuis le parterre vers l'arrière de l'auditorium du Théâtre Rialto, 1930.

PHOTO : BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA, ARCHIVES AUDIOVISUELLES, NÉGATIF N° 3969

12. Robert Lévesque, « Au coin de Parc et de Bernard : le Rialto sur les traces de l'Outremont », *Le Devoir*, 26 septembre 1988, p. 5.

13. Ibid., p. 5.

**Entrée du Théâtre Rialto,
Montréal.**

PHOTO : JOHN KOO, PERMISSION DU
THÉÂTRE RIALTO

14. Susan Bronson, loc. cit., p. J6.

15. John Griffith, « Rialto Cinema
to Close its Doors », *The Gazette*,
29 janvier 1993, p. A1.

16. « Rialto Protests Stonewalled »,
The Gazette, 10 novembre 1999,
p. A6. [Trad. libre]

REDÉFINITION

Un tournant est survenu en 1987, lorsque le propriétaire du Rialto a annoncé sa décision de raser l'intérieur de l'immeuble dans le but de transformer les lieux en ce qu'un activiste a appelé péjorativement un « mini Centre Eaton¹⁴ ». Mais ces plans n'ont pas pu se concrétiser, car une campagne locale pour protéger le cinéma a donné lieu à une citation du bâtiment, par la Ville, à titre de monument historique. Forcé de trouver une autre solution, le propriétaire a confié la gestion du Rialto à trois intrépides membres de la communauté qui, en 1988, ont relancé le lieu en en faisant un cinéma de répertoire. Malheureusement, cette vocation n'a pu être maintenue à long terme. Face à des auditoires de plus en plus restreints et à une dette grandissante, le cinéma a de nouveau dû fermer ses portes en 1993, laissant le Rialto devant un avenir incertain¹⁵.

L'établissement d'une nouvelle vocation à long terme pour le Rialto allait nécessiter une rupture concrète du lieu avec ses racines cinématographiques, car les tentatives d'en refaire une salle de cinéma s'étaient toutes révélées infructueuses. Le cœur de l'argumentation contre ce que le propriétaire avait voulu faire du Rialto à la fin des années 1990 était que sa proposition, cette discothèque, menaçait d'éloigner *trop* radicalement le bâtiment de son identité initiale. De plus, les défenseurs du Rialto avaient formulé des critiques à l'endroit du propriétaire et de son penchant pour les rénovations, affirmant que le théâtre ne pourrait pas survivre à une gestion axée sur le développement. Dans le but d'obtenir un large soutien à la cause, le mouvement visant à sauvegarder le Rialto a modifié sa rhétorique, qui est passée d'une préoccupation première pour l'intégrité physique du bâtiment à un souci de maintenir le caractère du quartier dans son ensemble. De nombreux résidents se sont alors dits inquiets que la nouvelle direction envisagée pour le Rialto fasse du cinéma non plus un problème visuel isolé – un immense bâtiment à l'avenir indéterminé –, mais une source insidieuse de perturbation sociale. L'incarnation du Rialto sous le nom de Rex, affirmaient-ils, allait avoir de vastes répercussions : transformer « une chose qui choque la vue en une autre qui casse les oreilles » et contaminer un quartier autrement fort tranquille¹⁶. Ce type de préoccupation d'ordre moral a été

RIALTO
NOV 4 FESTIVAL DU
FILM GREC PRESENTE
NEVER ON SUNDAY

5723





17. Comité des citoyens du Mile End, « Manifestation publique! Sauvons le Rialto! », dépliant imprimé, 1999, Théâtre Rialto, Montréal, Québec, dossier documentaire, Fonds Société des salles historiques (SSH), collection du Centre canadien d'architecture.

repris par les militants pour la sauvegarde du patrimoine qui souhaitent défendre le Rialto contre toute nouvelle transformation.

Le projet qui a été le plus souvent proposé par les activistes locaux pour le Rialto est la conversion du bâtiment en un centre de ressources communautaires au service de la population multiculturelle du Mile End¹⁷. Voyant dans cet exploit une occasion de faire en sorte que l'activité du Rialto demeure liée à la sphère socialement acceptée de la « culture » et de la « communauté », les activistes ont affirmé que cette vocation permettrait de maintenir la relation entre le Rialto et le quartier, tout en assurant la préservation matérielle du bâtiment. Dans le cadre de ce projet, et si les circonstances s'avéraient favorables, le Rialto pourrait aussi partiellement retrouver sa fonction d'origine en redevenant un théâtre.

RÉSOLUTION

Les plans visant à convertir le Rialto en discothèque ont été temporairement stoppés par la Régie des alcools, des courses et des jeux du Québec, qui a rejeté la demande de permis d'alcool du propriétaire¹⁸. Près de deux ans plus tard, ce dernier a réussi à faire infirmer la décision de la Régie, et la discothèque a pu ouvrir ses portes. Finalement, le projet a été de courte durée et la boîte de nuit a fermé au bout de dix-huit mois¹⁹.

Les plus récentes activités du Rialto ont contribué à apaiser les inquiétudes manifestées depuis longtemps sur la façon de protéger cet important artéfact de la mémoire urbaine. Les nouveaux propriétaires du Rialto l'ont converti en un lieu au service de la culture locale des arts et du divertissement, et le bâtiment a fait l'objet de méticuleux travaux de restauration. Ainsi, le Rialto constitue un témoignage matériel du développement culturel de Montréal. Dans sa structure ancienne est imbriquée l'histoire du cinéma, de l'architecture et des pratiques sociales, préservée pour la postérité. En conservant son statut de lieu public patrimonial, tout en maintenant son statut commercial privé, le Rialto a réussi, pour le moment, à assumer sa dualité.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

Vue intérieure depuis le balcon vers la scène, Théâtre Rialto, Montréal.

PHOTO : JOHN KOO, PERMISSION DU THÉÂTRE RIALTO

18. Régie des alcools, des courses et des jeux du Québec, *Décision [demande 589938]*, Québec (Québec), Régie des alcools, des courses et des jeux, 31 octobre 2000, p. 15.

19. Rene Bruemmer, « City Landmark is Owner's Albatross », *The Gazette*, 16 décembre 2007, p. A3.

CONSTELLATION RECORDS ET LA SCÈNE

FRANÇOIS MOUILLOT

MUSICALE EXPÉRIMENTALE MONTREALAISE

L'ÉTIQUETTE INDÉPENDANTE, POINT DE CONVERGENCE DE LA MUSIQUE INDÉPENDANTE À MONTRÉAL

Dans son étude du label indépendant montréalais *Derivative Records*, Geoff Stahl note que « l'appareil culturel qui sous-tend les scènes de rock indépendant doit être compris comme une matrice de sites, de routines, de réseaux, d'événements et de participants, un complexe d'activités et d'acteurs qui produisent des cadres discursifs mettant en avant le sens du "lieu"¹ ». Selon lui, une telle matrice articule l'expérience socio-musicale anglophone à Montréal au sein « d'un dense amas d'activités musicales formées par des contingences démographiquement déterminées² ».

La maison de disques étudiée par Stahl n'existe plus aujourd'hui, mais l'appareil culturel qu'il décrit ainsi que le rôle déterminant des structures de production et de distribution indépendantes restent proéminents au cœur des scènes de musique expérimentale montréalaises. Cette matrice se manifeste notamment dans *Constellation Records*, l'étiquette-phare de la musique populaire expérimentale anglophone de Montréal.

Comme le suggère l'étude de Stahl, une maison de disques indépendante apporte une forme de cohésion aux éléments hétérogènes qui constituent la scène musicale contemporaine. D'après Will Straw, même si elle reste toujours partiellement insaisissable, une scène culturelle « nous invite à cartographier le territoire de la ville de nouvelles façons tout en désignant certains types d'activités dont la relation à ce territoire n'est pas aisément établie³ ». Dans cette topographie urbaine, le modèle de l'étiquette indépendante fonctionne comme un espace métaphorique intermédiaire entre les différents acteurs (qu'il s'agisse de personnes, d'activités ou bien de lieux) qui constituent la scène musicale et son mouvement. Par le biais des labels indépendants, les musiciens, les promoteurs de concerts, les dirigeants de lieux de spectacle, les journalistes ou les auditeurs trouvent des points de contact, d'ancrage et de propulsion sur la carte mouvante des scènes musicales.

1. Geoff Stahl, « 'It's Like Canada Reduced: Setting the Scene in Montreal », dans Andy Bennett et Keith Kahn-Harris (dir.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Houndmills (R.-U.) et New York, Palgrave Macmillan, 1996, p. 55. [Trad. libre]

2. Ibid., p. 56.

3. Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société*, vol. 27, n° 2 (automne 2004), p. 412. [Trad. libre]

Thee Silver Mt Zion Memorial Orchestra, œuvre et pochette du disque *Fuck Off Get Free We Pour Light On Everything*, 2014.

PHOTO : © SMZ ET CONSTELLATION RECORDS

Colin Stetson, affiche et pochette du disque *New History Warfare Vol. 3: To See More Light*, 2013.

PHOTO : © CONSTELLATION RECORDS

4. Andrzej Lukowski, « Label Focus #29: Constellation; part three – music/ In Depth », *Drowned in Sound* (septembre 2009), http://drownedinsound.com/in_depth/4137830-label-focus-29—constellation-part-three-music [consulté le 28 février 2014]. [Trad. libre]

5. L'étiquette alloue la majorité de son budget de production à l'emballage ainsi qu'à la création de l'art qui accompagne ses disques. Les CD et les vinyles des artistes de Constellation sont emballés, étiquetés et scellés à la main dans son entrepôt montréalais, dans des pochettes sur mesure en carton à fort grammage. Ibid.

6. Ce n'est que depuis peu et après de nombreux débats qu'Ilavsky et Wilkie ont décidé de rendre le catalogue du label disponible au format mp3 payant. Ibid.

7. Alan O'Connor, « Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY », Lanham (Md.), Lexington Books, 2008, p. 6. [Trad. libre]

CONSTELLATION RECORDS ET L'HÉRITAGE DU PUNK

Constellation Records est une petite entreprise emblématique du milieu musical du Mile End. Fondée en 1997 par Ian Ilavsky et Don Wilkie, elle exerce une influence importante dans le milieu du post-rock et de la musique populaire expérimentale en général. Suivant une éthique anticorporatiste et anticapitaliste qui se veut critique de la mondialisation néolibérale, l'équipe de Constellation Records distribue la musique d'artistes principalement locaux tout en collaborant avec un réseau d'artistes visuels ou d'acteurs affiliés de près ou de loin au label.

D'après les fondateurs de l'étiquette, ce n'est pas tant un style de musique expérimentale spécifique qui caractérise le lien entre les différents artistes de Constellation, mais avant tout une approche punk définie par une réflexion politique subtile alliant critique et idéalisme⁴. Dans la pratique, le personnel et les musiciens suivent des principes de mise en commun des ressources et de partage du travail et assurent par ce biais l'autonomie de l'organisation.

L'attachement des membres de Constellation à l'approche « do-it-yourself » (DIY) ou artisanale qui est propre à l'esprit punk ainsi que leur insistance sur les interactions personnelles entre les différents acteurs engagés dans les processus de création et de diffusion musicale se reflètent également dans la « matérialité » des parutions musicales de l'organisation : au fil du temps, les emballages (de conception unique⁵) et les affiches sérigraphiées (créées par des artistes locaux) qui accompagnent les sorties aux formats CD et vinyle de chaque artiste⁶, ainsi que les remerciements manuscrits envoyés avec chaque commande passée directement sur leur site web, ont établi la marque de commerce de Constellation Records. Ces pratiques artisanales rappellent l'élaboration des pochettes (collées et pliées à la main) des premiers disques parus sous l'étiquette américaine de punk Dischord Records qui, grâce à des prix abordables et à une gestion de diffusion simple et efficace, a largement contribué à façonner la scène DIY « hardcore » américaine dans les années 1980⁷.

Kanada 70, Pacha et Hangedup & Tony Conrad, pochette du disque *Musique Fragile Volume 02*, 2012.

PHOTO : CONSTELLATION RECORDS

8. David Hesmondhalgh, « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade », *Popular Music*, vol. 16, n° 3 (octobre 1997), p. 261-262. [Trad. libre]

9. Et ce, en stricte proportion avec le nombre d'exemplaires vendus. Cette approche ne reflète pas la pratique actuelle la plus courante de l'industrie du disque, qui consiste à verser des redevances aux artistes (sous contrat) uniquement une fois que les frais généraux avancés par l'étiquette sont remboursés par les profits générés grâce à la vente de leur musique via de multiples plateformes (disques, mp3, sonneries téléphoniques, etc.).

10. Andrzej Lukowski, loc. cit..

11. Stévanee effectue une distinction entre le terme « Musique actuelle » qui renvoie au mouvement musical originaire du Québec, et celui de « musique actuelle » (employé dans le milieu universitaire en France) qui désigne un ensemble de styles de musique populaire contemporaine.

12. Sophie Stévanee, *Musique actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 187-189.

Adoptant une éthique semblable à celle des étiquettes de post-punk britanniques Rough Trade, Mute ou encore Factory, Constellation ne signe pas de contrat avec ses artistes. David Hesmondhalgh explique qu'à la fin des années 1970, au sein de Rough Trade, les contrats à long terme étaient rejetés en faveur d'accords basés sur la confiance mutuelle. En faisant le choix de s'affilier à une étiquette indépendante plutôt qu'à une étiquette « major », les musiciens troquaient une sécurité financière à court terme contre un sens de la collaboration et de la coopération plus développé, ainsi qu'une culture musicale partagée⁸. Dans le même esprit, Constellation paie systématiquement des redevances à ses artistes⁹. La totalité des revenus provenant des droits de licence cinématographique ou télévisuelle est également reversée aux musiciens. De plus, le catalogue complet de Constellation est maintenu en stock sans qu'aucune modification ne soit apportée aux emballages ou à la présentation afin d'éviter de créer un phénomène de rareté qui augmenterait le prix des disques plus anciens¹⁰. Par certains principes partagés avec des étiquettes de musique indépendante innovatrices, Constellation Records s'inscrit donc dans une culture d'avant-garde plus large.

BARS, RESTOS, LOFTS : LES LIEUX DE L'EXPÉRIMENTATION MUSICALE

Bien qu'elle soit influencée par des styles anglo-américains, l'esthétique de Constellation trouve également sa place au sein d'une tradition expérimentale propre à Montréal. L'exemple le plus emblématique de cette tradition est celui du mouvement québécois (montréal-centrique) de Musique actuelle issu de la Révolution tranquille, de la « contre-culture » américaine des années 1970, ainsi que du croisement entre la musique contemporaine (tant populaire qu'artistique) et l'improvisation. Selon la musicologue Sophie Stévanee, la Musique actuelle¹¹ s'établit ainsi comme une forme d'identité-résistance spécifique au Québec¹².



Constellation Records n'est pas directement affiliée à la Musique actuelle, mais cette dernière (notamment par l'entremise de l'étiquette Ambiances Magnétiques) partage avec l'étiquette du Mile End un certain nombre de points esthétiques communs. Par exemple, on peut distinguer la mise en avant de musiques basées sur la déconstruction et la fusion de styles musicaux, tant populaires qu'expérimentaux, qui se positionnent en marge des structures du commerce musical traditionnel. Sur le plan idéologique, Constellation Records et Ambiances Magnétiques se rejoignent par leur éthique DIY et leur résistance sociopolitique et économique, au sens large, au climat conservateur canadien et aux phénomènes de mondialisation issus du néolibéralisme. De ce fait, plusieurs membres de Constellation collaborent régulièrement avec des musiciens fondateurs de la mouvance de la Musique actuelle montréalaise et l'organisation du Mile End est reconnue comme faisant partie du réseau d'Ambiances Magnétiques¹³.

L'existence de ces collaborations doit également beaucoup à la spécificité des liens professionnels étroits qui existent entre les infrastructures soutenant la scène expérimentale montréalaise. Sur cette carte, les lieux de spectacle tels que la Casa del Popolo/Sala Rossa, la Casa Obscura, l'Usine C, le Cagibi et, plus récemment, la Brasserie Beaubien ou d'autres espaces moins officiels (tels

13. « Liens (étiquettes) », Ambiances Magnétiques, www.ambiancesmagnetiques.com/doc/f/link.etiquette.html [consulté le 28 février 2014].



que les lofts de La Plante ou de La Tour Prisme) jouent un rôle essentiel. La pluralité des usages (salles de spectacle, bars/restaurants, parfois même lieux d'habitation) et des programmations artistiques (allant de la musique populaire quasi *mainstream* aux musiques émergentes ou marginales) de ces espaces augmente le degré de socialisation et d'interaction entre les différents acteurs de ces scènes musicales et facilite les croisements d'esthétiques musicales. De la même manière, la fréquentation régulière de certains lieux d'enregistrement (tel le studio Hotel2Tango) favorise la rencontre et la collaboration entre les musiciens, les ingénieurs et les producteurs de musique expérimentale à Montréal.

Ainsi, il n'est pas rare que des musiciens de Constellation travaillent temporairement à la Casa del Popolo (un établissement tenu par un des membres du groupe Godspeed You! Black Emperor affilié à l'étiquette), qu'llasky et Wilkie finalisent une entente de distribution avec un artiste au cours d'un concert à la Brasserie Beaubien ou à la Sala Rossa à quelques pas des locaux de Constellation, ou encore qu'un de ses artistes soit enregistré aux studios Hotel2Tango par un ingénieur qui est lui-même musicien dans un des groupes de la maison de disques.

EXPÉRIMENTATION MUSICALE, INTIMITÉ ET TISSU URBAIN

De telles interactions découlent en partie des combinaisons spécifiques entre les infrastructures molles (étiquettes et autres organismes culturels) et dures (salles de spectacle, studios d'enregistrement, etc.), ainsi que d'une forme « d'ambiance communautaire¹⁴ » en partie façonnée par les principes d'autonomie, de confiance mutuelle et de travail partagé qui définissent l'approche DIY des étiquettes de musique indépendante à Montréal.

Dans son livre *The Imaginative Structure of the City*, Alan Blum suggère que le concept de scène culturelle représente la manière dont la ville montre que « son "expérience vécue" du partage et du fait d'être partagé peut être vu comme sa propre forme spécifique de créativité¹⁵ ». Par son réseau étroit de personnes, de lieux et d'activités, Constellation Records constitue une scène au sens où l'entend Blum, c'est-à-dire un espace d'intimité créé dans la vie collective de la ville. Étant interconnectée avec un ensemble d'organismes de petite taille qui sont eux-mêmes en contact avec d'autres scènes culturelles de la ville (comme le milieu de la Musique actuelle), Constellation Records est un point d'ancrage et de transit sur la carte de la musique expérimentale de la ville qui, en tant que scène culturelle, contribue plus généralement au processus complexe de production de la culture montréalaise.

Affiche, festival Suoni Per Il Popolo, 2013.

PHOTO : © CONSTELLATION RECORDS

14. Geoff Stahl, op. cit., p. 56.

15. Alan Blum, *The Imaginative Structure of the City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 179. [Trad. libre]

LES

AUTEURS

Analays Alvarez Hernandez est candidate au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et récipiendaire d'une bourse de recherche doctorale du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC). Sa thèse porte sur les enjeux contemporains de l'art monumental, en particulier en contexte multiethnique. Elle maintient aussi une pratique de critique d'art et de commissaire d'exposition.

Anouk Bélanger est professeure au Département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches et son enseignement portent sur les transformations des cultures populaires urbaines et des médias de masse depuis la période industrielle. Elle est membre du Centre de recherche interdisciplinaire sur la communication, l'information et la société (ORICIS) et du Laboratoire art et société, terrains et théories (l/as/tt).

Marie-Laurence Bordeleau-Payer est doctorante en sociologie à l'UQAM. Sa thèse porte sur le concept de mimésis comme médiation symbolique intrinsèque au processus de formation de soi. Dans le cadre du projet Médias et vie urbaine à Montréal, elle s'intéresse notamment aux transformations du rapport à l'espace qui découlent de l'usage des nouvelles technologies. Elle a récemment publié sur les nouveaux modes d'identification à la ville à l'ère du numérique.

Jenny Burman est professeure agrégée en communication à l'Université McGill. Elle écrit et enseigne sur les thèmes de l'immigration, des transformations urbaines et du multiculturalisme. Ses publications récentes incluent *Transnational Yearnings: Tourism, Migration, and the Diasporic City* (UBC Press, 2010) ainsi que de nombreux articles traitant de questions urbaines et de migration.

Nathalie Casemajor est professeure en communication au Département des sciences sociales de l'Université du Québec en Outaouais. Elle détient un doctorat en communication de l'Université du Québec à Montréal et un doctorat en sciences de l'information et de la communication de l'Université Lille 3. Elle a été chercheure postdoctorante à l'INRS (Centre Urbanisation, Culture et Société) et au Département d'histoire de l'art et d'études en communications de l'Université McGill. Ses travaux de recherche portent sur la circulation numérique du patrimoine culturel, la culture libre et l'espace urbain. Au cours des dernières années, elle a travaillé comme coordonnatrice, administratrice et chercheure dans divers collectifs citoyens, organisations culturelles, administrations publiques et projets universitaires.

Morgan Charles est candidate au doctorat au Département d'histoire de l'art et d'études en communications de l'Université McGill, où elle a aussi réalisé sa maîtrise. Sa thèse, au cœur de laquelle sa recherche sur le Silo n° 5 s'inscrit comme une étude de cas, a pour objet l'histoire culturelle du béton, le matériau étant compris comme un vecteur par lequel se construisent, s'actualisent et sont contestées formes culturelles, aspirations politiques et mémoire collective.

Jean-François Côté est professeur titulaire au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal; il est également directeur de la collection Américana, aux Presses de l'Université Laval. Il a notamment publié *Le triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique* (La Lettre Volée, 2003); *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad* (Leméac, 2005). Il a codirigé avec Frédéric Lesemann *La reconstruction des Amériques aujourd'hui* (Presses de l'Université du Québec, 2009) et, avec Alain Deneault, *Georg Simmel et les sciences de la culture* (Presses de l'Université Laval, 2010).

Heather Davis est une chercheure, auteure et activiste montréalaise. Ses travaux les plus récents, conduits dans le cadre d'un stage postdoctoral à l'Université Duke (Caroline du Nord), s'intéressent à l'amitié et à la subjectivité relationnelle dans les pratiques sociales de l'art. Elle étudie et participe à des pratiques artistiques élargies, qui regroupent des chercheurs, des activistes et des membres de la communauté dans le but d'entraîner des changements sociaux et d'investir des problèmes complexes liés à la justice sociale et environnementale. Ses écrits ont été publiés dans *Camera Obscura*, *Biosocieties*, *Fibreculture*, *Public* et *No More Potlucks*.

Eleonora Diamanti est doctorante en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur la relation entre le design urbain, la culture matérielle et le discours politique dans le contexte de spectaculisation des villes contemporaines. Elle a écrit plusieurs articles scientifiques et participé à des projets artistiques d'intervention dans l'espace urbain.

Annie Gérin est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds (Royaume-Uni), elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'UQAM depuis 2006, et travaille actuellement à un manuscrit portant sur les usages de la satire dans les arts et la propagande soviétiques.

Heather Gibb est candidate au doctorat au Département d'histoire de l'art et d'études en communications de l'Université McGill. Sa thèse se penche sur l'histoire des salles de cinéma montréalaises et sur leur revalorisation au cours des dernières décennies. Elle s'intéresse aussi à l'histoire des expositions cinématographiques et à la réception populaire du cinéma, à la vie culturelle/urbaine de la modernité, et à la préservation du patrimoine et des médias résiduels.

Louis Jacob est professeur au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, où il enseigne notamment les grandes approches et les notions fondamentales de la discipline. Il participe régulièrement depuis 2006 aux rencontres du Groupe de recherche sur la médiation culturelle (Culture pour tous et Centre de recherche sur les innovations sociales). Il est également membre du Laboratoire art et société, terrains et théories (l/as/tt).

Simon Lafontaine est doctorant en sciences sociales à l'Université libre de Bruxelles et membre du Groupe de Recherche sur l'Action Publique. Il a complété un mémoire en sociologie à l'Université du Québec à Montréal sur la créativité des usages quotidiens du paysage urbain, en insistant sur les limites de sa représentation dans le discours urbanistique. Sa thèse de doctorat porte sur l'usage des identités sociales dans un monde urbain connexionniste, entre fragilisation de soi et créativité. Il s'intéresse également aux fondements phénoménologique et herméneutique des sciences humaines.

Lalai Manjikian est doctorante en communication à l'Université McGill. Ses sujets de recherche se concentrent sur les médias, la narrativité dans les productions culturelles urbaines et les processus de migration. Sa thèse, intitulée *Refugee Narratives in Montreal: Negotiating Everyday Social Exclusion and Inclusion*, est un travail interdisciplinaire ancré dans la sociologie, les études urbaines et le théâtre documentaire, basé sur des entrevues réalisées auprès de réfugiés.

François Mouillot est doctorant en communication à l'Université McGill. Il a écrit sur le rôle des pratiques musicales populaires et improvisées dans la reconfiguration de l'identité culturelle basque contemporaine. Sa thèse porte sur le rôle d'instruments musicaux spécifiques en rapport avec la formation identitaire dans les scènes musicales indépendantes de Montréal. Il collabore également au projet de recherche interdisciplinaire Improvisation, Community, and Social Practice (ICASP).

Will Straw est professeur au Département d'histoire de l'art et d'études en communications de l'Université McGill et directeur de l'Institut d'études canadiennes de McGill. Il est l'auteur de *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America* et d'une centaine d'articles portant sur la musique populaire, le cinéma et la culture urbaine. Il est codirecteur de l'ouvrage *Circulation and the City: Essays on Urban Culture* (McGill-Queens University Press, 2010) et dirige le projet Médias et vie urbaine à Montréal.

Coordination de la publication

Sylvette Babin

Coordination de la production

Catherine Fortin

Comité éditorial

Sylvette Babin, Anouk Bélanger, Katrie Chagnon, Marie-Ève Charron,
Annie Gérin, Will Straw

Révision linguistique – Correction d'épreuves

Céline Arcand, Colette Tougas

Traduction

Gabriel Chagnon (Heather Gibb; Will Straw)
Sophie Chisogne (Jenny Burman)
Isabelle Lamarre (Morgan Charles; Lalai Manjikian)

Conception graphique

FEED

Promotion-Marketing

Jean-François Tremblay

Administration

Marlène Renaud-Bouchard

Impression

Imprimerie HLN

Photo couverture

Jean-Claude Côté

Distribution pour le Québec et le Canada

Édipresse
945, avenue Beaumont
Montréal (Québec) H3N 1W3
T. 514 273-6141
F. 514 273-7021
1 800 361-1043
www.edipresse.ca
information@edipresse.ca

Distribution pour l'Europe

Dif'Pop
81, rue Romain Rolland
93260 Les Lilas
France
T. 01 43 62 08 07
F. 01 43 62 07 42
www.difpop.com
infos@difpop.com

Cette publication est soutenue financièrement par le Conseil des arts du Canada, l'Université du Québec à Montréal, l'Université McGill et le Centre interuniversitaire de recherche sur les lettres, les arts et les traditions (OÉLAT).

ISBN 978-2-9809052-7-8

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2014
Bibliothèque et Archives Canada, 2014

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN SEPTEMBRE 2014
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE HLN (SHERBROOKE)
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS ESSE

FORMES URBAINES

CIRCULATION, STOCKAGE
ET TRANSMISSION DE L'EXPRESSION
CULTURELLE À MONTRÉAL

— SOUS LA DIRECTION DE —
WILL STRAW, ANNIE GÉRIN ET ANOUK BÉLANGER

Les formes matérielles et sociales qui constituent la vie urbaine contribuent à l'élaboration, au stockage et à la transmission de l'expression culturelle. Cette « médialité » des formes urbaines, qu'elle soit émergente ou solidement établie, est examinée ici à partir des points de vue combinés de l'histoire de l'art, de la sémiologie, des études en communication et de la sociologie, des paradigmes de recherche sur la ville qui sont généralement isolés. Ciblant quatorze études de cas, *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* propose une interprétation nouvelle, médiale, d'une culture proprement montréalaise.

Comme le montrent les auteurs, les formes urbaines servent à cristalliser ou à disperser le savoir et la mémoire, à guider leur énergie créatrice ou à enfreindre leur circulation. À Montréal, une ville constamment transformée par les mouvements de population, la régénération des quartiers et les aléas politiques, la médialité des formes matérielles et sociales aiguise inlassablement les discours et les enjeux qui les sous-tendent, tout en les obscurcissant ; elle fixe, au moins temporairement, l'expression culturelle dans des lieux et des pratiques et, ce faisant, elle la fusionne aux structures physiques, économiques et sociales avec lesquelles elle interagit, de façon complexe et parfois désordonnée. Montréal est livrée ici à travers ces formes qui l'incarnent, la bâtissent, et lui donnent sa singularité.

— 30\$ - 25€ —



9 782980 905278