

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SALLES DE CONCERTS INFORMELLES À MONTRÉAL : TACTIQUES  
D'APPROPRIATION MATÉRIELLE ET SYMBOLIQUE ET PRODUCTION DE  
L'ESPACE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES URBAINES

PAR  
CATHERINE CLICHE

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de mémoire Hélène Bélanger, pour son support et sa confiance tout au long de ce projet, ainsi que pour les opportunités de travail en recherche auxquelles j'ai pu prendre part et qui ont ponctué et agrémenté mon parcours. Les apprentissages que j'ai pu en tirer dépassent en tous lieux l'ordre de la connaissance scientifique. Je t'en remercie.

Je remercie l'ensemble des répondants et participants de ce mémoire, qui se sont montrés si généreux et intéressés à partager leur réalité quotidienne.

Je remercie les membres de mon jury, qui se sont montrés généreux dans leurs commentaires, constructifs et encourageants.

Merci à mes amis, ceux qui m'ont accompagnée de près ou de loin, de l'autre bout du monde jusqu'au quartier d'à côté pour un énième café. Vous savez qui vous êtes. Votre présence et votre soutien m'ont profondément réconfortée dans les moments les plus ardues, et m'ont rappelé que mes valeurs sont à la bonne place.

Merci à ma famille, particulièrement à ma mère qui m'a offert son temps, sa patience, son support, (sa maison).

Merci.

## DÉDICACE

Quand t'es tout feu tout flamme, tu peux vivre  
avec un verre d'eau

Fleurette Veilleux Cliche

## TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	ix
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	x
RÉSUMÉ .....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LA PROBLÉMATIQUE.....	9
1.1 La culture dans le contexte de globalisation.....	10
1.1.1 La place des artistes dans la production de l'espace urbain.....	15
1.2 Les processus de gentrification.....	16
1.2.1 L'ambition de la ville créative .....	19
1.2.2 La planification du district culturel .....	21
1.2.3 La consommation culturelle planifiée et ses critiques .....	24
1.2.4 L'espace social urbain, une micro-territorialisation.....	26
1.3 Les tensions et les formes de contestation.....	27
1.3.1 La gentrification de la vie nocturne .....	30
1.3.2 Le droit à la ville (créative).....	32
1.3.3 La créativité vernaculaire, les pratiques informelles et l' <i>ethos</i> DIY .....	33
1.3.4 La production d'espaces alternatifs de créativité.....	35

1.4	L'inventivité des pratiques quotidiennes et la production de l'espace urbain...	39
1.4.1	L'inventivité quotidienne du <i>urban commoning</i> .....	40
1.5	La problématique et les questions de recherche .....	42
1.5.1	Hypothèse principale de la recherche .....	46
1.5.2	Hypothèses secondaires .....	47
1.5.3	Pertinence scientifique .....	49
1.5.4	Pertinence sociale.....	50
CHAPITRE II LE CADRE ANALYTIQUE ET LE CADRE CONCEPTUEL.....		51
2.1	Fondements critiques du cadre d'analyse : l'approche exploratoire .....	52
2.1.1	L'approche du droit à la ville .....	56
2.1.1.1	La production de l'espace : espace conçu, vécu et perçu .....	58
2.1.1.2	L'invention du quotidien : pratiques sociales de l'espace .....	61
2.2	Fondements du cadre conceptuel.....	62
2.2.1	Appropriation matérielle et symbolique.....	62
2.2.1.1	Appropriation matérielle.....	63
2.2.1.2	Appropriation symbolique .....	65
2.2.2	Pratiques quotidiennes, entre stratégies et tactiques .....	66
2.3	Schéma analytique et conceptuel.....	69
CHAPITRE III LA MÉTHODOLOGIE.....		72

3.1	Choix du type de recherche .....	72
3.1.1	Présentation de l'étude de cas : brève revue du cas de Montréal.....	74
3.1.1.1	D'un quartier à un Quartier.....	75
3.1.1.2	Le cas emblématique du Café Cléopâtre .....	77
3.1.1.3	Le Quartier des spectacles et la gentrification de la vie nocturne .	78
3.2	Choix de l'approche interprétative .....	81
3.3	La démarche exploratoire et le choix de méthodes de collecte de données .....	83
3.3.1	Méthode de collecte de données principale : l'entretien semi-dirigé....	83
3.3.1.1	L'échantillonnage .....	84
3.3.1.2	Le recrutement .....	85
3.3.1.3	Le déroulement des entretiens .....	86
3.3.2	Méthode secondaire : l'observation non-participante ouverte.....	89
3.3.2.1	L'accès complexe à l'observation des <i>informal music venues</i> .....	89
3.3.2.2	Le déroulement des observations non-participantes ouvertes .....	90
CHAPITRE IV LES RÉSULTATS DESCRIPTIFS .....		92
4.1	La pratique quotidienne .....	93
4.2	Les tactiques d'appropriation matérielle et symbolique.....	94
4.2.1	Unique source interne de menace .....	95

4.2.2	Sources externes de menaces .....	96
4.2.2.1	Propriétaires d'immeubles .....	96
4.2.2.2	Les processus de gentrification (de la vie nocturne).....	98
4.2.2.3	Le Service de Police de la Ville de Montréal .....	101
4.2.2.4	La Ville de Montréal.....	102
4.2.3	Tactiques internes d'appropriation.....	104
4.2.3.1	Tactiques liées au travail d'aménagement intérieur .....	105
4.2.3.2	Tactiques limitant les pratiques sociales indésirables.....	108
4.2.4	Tactiques externes d'appropriation .....	110
4.2.4.1	Tactiques de diffusion.....	110
4.2.4.2	Tactiques d'accessibilité au lieu .....	112
4.2.4.3	Tactiques liées à l'emplacement géographique .....	113
4.2.4.4	Tactiques liées à la gestion du bruit.....	115
4.2.4.5	Tactiques liées à la sécurité technique du bâti .....	117
CHAPITRE V LES RÉSULTATS NARRATIFS .....		122
5.1	L' <i>ethos</i> DIY et la production de l'espace : une hiérarchisation d'impératifs..	122
5.1.1	Impératifs culturels.....	124
5.1.2	Impératifs économiques .....	127

5.1.3	Impératifs sociaux .....	131
5.1.4	Impératifs symboliques .....	136
5.1.5	Impératifs politiques.....	139
5.2	Les <i>informal music venues</i> , une forme d'urbanisme? .....	140
5.3	Vers une définition des <i>informal music venues</i> .....	143
CONCLUSION .....		146
ANNEXE A CERTIFICATION ÉTHIQUE .....		153
ANNEXE B CERTIFICATION ÉTHIQUE RENOUVELÉE.....		154
ANNEXE C LETTRE D'INVITATION EN FRANÇAIS .....		155
ANNEXE D LETTRE D'INVITATION EN ANGLAIS .....		156
ANNEXE E FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN FRANÇAIS .....		157
ANNEXE F FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN ANGLAIS.....		161
ANNEXE G GRILLE D'ENTRETIEN EN FRANÇAIS .....		164
ANNEXE H GRILLE D'ENTRETIEN EN ANGLAIS .....		167
ANNEXE I GRILLE D'OBSERVATION AU DÉPART .....		170
ANNEXE J GRILLE D'OBSERVATION REMANIÉE .....		172
BIBLIOGRAPHIE .....		174

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Triplicité de production de l'espace social .....	59
2.2 Schéma conceptuel.....	71
4.1 Décoration adaptative : tissu/écran en vue de projections visuelles .....	106
4.2 État d'installations sanitaires dans une <i>informal music venue</i> .....	107
4.3 Tags et graffitis dans les installations sanitaires .....	108
4.4 Porte non-identifiée d'une <i>informal music venue</i> .....	114
4.5 Affiche réglementant l'accès à l'extérieur d'une <i>informal music venue</i> .....	117
4.6 Structures et rambardes de bois destinées à éviter des blessures .....	118
4.7 Clôtures de métal destinées à éviter des chutes de l'étage supérieur.....	118
5.1 Exposition de photographies dans une <i>informal music venue</i> .....	126
5.2 Peinture sur sculpture dans une <i>informal music venue</i> .....	126
5.3 Scène pas du tout surélevée, dans une <i>informal music venue</i> .....	135

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CERPE	Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains
DIY	Do-it-yourself
ESG	École des sciences de la gestion
SPVM	Service de police de la ville de Montréal

## RÉSUMÉ

L'économie culturelle est une manifestation de production formelle de l'espace urbain qui a la particularité d'engendrer une concentration des ressources financières, techniques et sociales dans le but d'accroître la valeur d'une section urbaine, en vue de son rayonnement culturel international, sous la figure du district culturel. Au niveau local, ceci a pour effet de transformer le rapport d'appropriation matérielle et symbolique des citoyens vis-à-vis la culture en milieu urbain, mais aussi de miner les potentialités de production de l'espace pour la diffusion culturelle. Territoire privilégié de l'économie culturelle, le district culturel fait émerger une tension entre les objectifs liés à la « ville créative » et son rayonnement à l'échelle globale, versus les politiques culturellement limitatives qui sont appliquées à l'échelle des quartiers. Notamment marqués par la gentrification de la vie nocturne, les quartiers historiquement associés à une effervescence culturelle deviennent des espaces urbains où émergent des impulsions alternatives de créativité citoyenne. Parmi elles, certaines manières de produire la ville culturelle émergent des pratiques quotidiennes de citoyens ordinaires (De Certeau, 1990) suivant le principe du droit à la ville (Lefebvre, 1967). Ce mémoire propose l'exploration du phénomène des salles de concerts informelles, ou *informal music venues* en tant que forme particulière de production de l'espace urbain par des citoyens ordinaires, en étudiant le cas de Montréal. En ce sens, il est proposé de répondre à la question de recherche principale suivante : comment et pourquoi se déploient les tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain propres aux *informal music venues* pour ses participants ? Ayant pour objectif de mieux définir les contours contextualisés de ce phénomène, ce sont les pratiques tactiques d'appropriation matérielle et symbolique qui l'actualisent, ainsi que les discours sur ces pratiques, qui sont explorés à partir de la triangulation de données d'observations non-participantes, et d'entretiens semi-dirigés auprès de participants. Les résultats montrent qu'il s'agit d'un processus de production de l'espace qui, à l'aide de tactiques internes et externes d'appropriation matérielle et symbolique, s'inscrit informellement à travers le territoire urbain.

Mots clés : droit à la ville, district culturel, économie culturelle, production de l'espace, appropriation matérielle, appropriation symbolique, gentrification de la vie nocturne, tactiques, pratiques quotidiennes, citoyens ordinaires, *informal music venues*, *urban commoning*, informalité, Montréal

## ABSTRACT

The cultural economy is a manifestation of formal production of urban space with the particularity of concentrating financial, technical and social resources available in a specific area of a city – a cultural district - in the hope of better promoting its cultural value internationally. This intensification mutates the social rapport to material and symbolic appropriation as experienced by citizens inside the territory of the cultural district. It also contributes to undermining the potential for other forms of production of urban space linked to cultural creativity and diffusion to emerge. Indeed, as the privileged territory for the expansion of a cultural economy, the cultural district catalyzes a tension between formal, municipally condoned ambitions motivating the rise of the «creative city» and its heightened potential for the city's global recognition, and manifestations of vernacular creativity in culturally-oriented neighborhoods. Affected by processes of gentrification, at the neighborhood level urban spaces for creativity are on the receiving end of limitative policies. In return, they become the terrains for many diverse impulses of producing, informally, the cultural city. Amongst them, one in particular – the *informal music venue* - emerges from everyday practices or urban commoning (De Certeau, 1990) in continuity with the principles of the right to the city (Lefebvre, 1967). This master's thesis offers an exploration of this phenomenon as a peculiar way of producing urban space by ordinary citizens, based on Montreal's contextual specificities. It wishes to answer the following question to better define informality in a specific northern context, and to shed light on the phenomenon: how and why do everyday practices of material and symbolic appropriation of urban space emerge through *informal music venues* for its participants? To better answer this interrogation, everyday tactics of material and symbolic appropriation as well as the collected discourse about them are explored via the data drawn from non-participative observations, and semi-structured interviews completed with participants. Our results reveal this phenomenon to be an everyday process of producing space through internal and external tactics of material and symbolic appropriation, embedded informally inside and through the urban territory.

Keywords : right to the city, cultural district, cultural economy, production of space, material appropriation, symbolic appropriation, gentrification of nightlife, tactics, everyday practices, urban commons, informal music venues, urban commoning, informality, Montreal

## INTRODUCTION

Depuis les deux dernières décennies à Montréal, la question de la pérennité des salles de spectacles et de concerts de quartiers est sujet à une inquiétude bien médiatisée (notamment D'Alimonte, 2015; Nightlife, 2015; Pierson, 2015 et Brunet, 2017). La fermeture successive d'établissements culturels associés à la scène musicale locale<sup>1</sup> devient un phénomène répétitif qui semble dépasser une simple logique de renouvellement commercial cyclique. Ces lieux dédiés à la production et à la diffusion culturelle, qui bénéficient le plus souvent d'une réputation positive et génèrent du profit, doivent cependant composer avec un ensemble de pressions financières, techniques et sociales afin d'être en mesure de se maintenir dans l'espace urbain. Pressions financières - notamment la hausse tendancielle du coût des loyers dans les quartiers centraux montréalais -, techniques - tel que le fardeau financier inféré par la nécessité de travaux en vue du respect des normes des bâtiments -, et sociales - telles que des relations de cohabitation difficile avec le voisinage de proximité quant à la question du bruit et de nuisances nocturnes, non seulement au centre-ville mais aussi dans les anciens quartiers ouvriers (Divan Orange, 2017).

Pour les tenants de ces établissements culturels, cette succession de fermetures « est principalement le résultat d'un manque de soutien de la part d'institutions publiques » (Muckel, 2017), qui en font des laissés-pour-compte. Le déroulement normal de leurs activités se retrouve alourdi par les effets collatéraux induits de l'introduction de

---

<sup>1</sup> Les plus médiatisés sont le Divan Orange, L'Inspecteur Épingle et Les Bobards.

politiques publiques qui promeuvent la planification stratégique du territoire à l'échelle urbaine. Dans le contexte actuel de globalisation et de néolibéralisation, la planification urbaine en vue de répondre à quelques fonctions spécifiques – technologie, communication, culture – intensifie leur concentration à l'intérieur de frontières spécifiques (Harvey, 2001a, 2001b, 2007; Sassen, 1991; Zukin, 1982, 1995, 1998). Cela donne naissance à des « quartiers » - de l'innovation, des spectacles, des affaires – poursuivant quelques orientations particulières. L'excellence et le succès de la création de ces quartiers s'appuient précisément sur l'ancrage territorial de leur fonction propre.

En ce qui concerne le domaine culturel, ceci se réalise le plus souvent par la mise en œuvre d'un district culturel où la concentration des ressources financières, techniques et sociales disponibles est perçue par les instances publiques comme étant l'avenue la plus stratégique et profitable (Chapple, Jackson et Martin, 2010). Cette territorialisation du culturel, qui matérialise l'économie de l'industrie culturelle au cœur d'un espace urbain donné et géographiquement limité, provoque cependant à contre-coups des pressions qui mettent en péril le déploiement culturel organique sur le reste du territoire urbain (Evans, 2009; García, 2004).

C'est que, pour la Ville de Montréal, l'allocation de ressources financières, techniques et sociales en vue du bon fonctionnement du Quartier des spectacles se fait dans l'optique générale d'y susciter et d'y encourager une économie basée sur la culture. Pour ce faire, elle s'appuie sur la consolidation d'un *branding*, d'une image de marque qui fonctionne à titre de carte de visite à l'échelle internationale, signale une identité propre et devient un symbole signifié et reconnaissable. Ceci favorise l'inscription stratégique de la ville sur l'échiquier global, notamment parce que c'est principalement sur elle que s'appuiera le tourisme (García, 2004; Ren et Sun, 2012). Plus encore, c'est le point d'appui à partir duquel se justifient les choix qui sont faits

dans l'optique de représenter la ville, à travers le contrôle des efforts faits en matière de production culturelle en vue de sa consommation subséquente (Bélangier, 2005).

De ce fait, ce n'est pas seulement le territoire qui est programmé, contrôlé et balisé, mais aussi son contenu pour ce qu'il a d'exportable touristiquement, pour ce qu'il contient comme potentiel de capitalisation. La stratégie de création d'un district culturel est politiquement très significative car elle incarne une économie basée sur la production et la consommation de sens (Colomb, 2012 ; Elden, 2014). Puisqu'il s'agit d'une stratégie de planification à l'échelle urbaine, les choix qui y sont pris en matière de contenu son extrêmement signifiés. Ils reflètent l'image publique qu'une ville souhaite afficher. À travers la mise en œuvre d'un district culturel, c'est l'ancrage culturel dans l'espace urbain en termes de potentialité matérielle, c'est-à-dire *où et quand doit-elle ou ne pas être*, et symbolique, en d'autres mots *qu'est-ce qui est encouragé, pour qui et par qui, et dans quel(s) but(s)*, qui est redéfini. Puisque ceci constitue une stratégie de planification à l'échelle urbaine, cette tendance s'observe à l'intérieur du territoire du district lui-même, mais touche aussi l'ensemble du territoire de la ville (Zukin, 1998).

Ceci signifie qu'en pratique, cette stratégie de planification urbaine tend à limiter la portée formelle – matérielle et symbolique - de la culture dans l'espace urbain, puisque l'allocation des ressources pour la concrétisation d'une production culturelle et sa diffusion n'est jamais neutre (Harvey, 2007). Pour une métropole comme Montréal, cela se traduit par une iniquité réelle et double quant à l'attribution des ressources liées au domaine culturel. Réelle d'abord lorsque matériellement en-dehors des limites géographiques du district culturel, puis double lorsque symboliquement en-dehors des objectifs sous-tendus par l'économie culturelle en place (Hae, 2011):

En terrains formels, c'est-à-dire au sein d'espaces culturels légalement occupés et exploités, l'économie culturelle qui émerge tend à circonscrire l'éventail des potentialités d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain. Il en résulte une plus grande vulnérabilité d'exploitation, notamment pour des espaces culturels par ailleurs rentables, mais qui en raison de réserves concernant leur contenant ou leur contenu, recevront potentiellement un accès inégalement imparti aux ressources financières, techniques et sociales disponibles (Borén et Young, 2017; Su-Jan, Limin et Kiang, 2012).

Ce mémoire s'appuie premièrement sur le constat primordial qu'il émerge à Montréal une iniquité perçue et vécue quant à l'attribution des ressources nécessaires à la vitalité et à la pérennité d'espaces culturels en territoire urbain par suite de la mise en œuvre d'un district culturel. Il s'appuie ensuite sur le constat que les fermetures d'établissements culturels sont un symptôme parmi d'autres qui permet de mettre en lumière les façons dont les stratégies de planification territoriale actuelles affectent les dynamiques d'appropriation de l'espace urbain. Finalement, il se base sur l'observation d'un phénomène moins connu et mal connu, celui des salles de concerts informelles ou *informal music venues*, qui nous ont instinctivement semblé faire office de témoins privilégiés de cette iniquité.

Ainsi, ce mémoire explore les façons dont se déploient la production et le maintien d'espaces culturels informels au sein du cadre dispensé par l'économie culturelle montréalaise, en analysant le phénomène des *informal music venues* à travers l'étude du cas de Montréal. Il ne s'agit donc pas de comprendre le processus de territorialisation du phénomène, mais plutôt de comprendre comment et pourquoi ce processus se déploie dans l'espace urbain et peut potentiellement mener à la constitution de micro-territoires. Ces salles, à la différence de celles mentionnées préalablement, ont la particularité d'être pratiquées informellement, c'est-à-dire

qu'elles sont des espaces urbains dont la fonction culturelle – qui n'est pas formalisée légalement - est actualisée à travers les pratiques quotidiennes de citoyens ordinaires. En s'appuyant sur l'exploration de leurs activités, prenant place dans des lieux résidentiels ou commerciaux qu'ils occupent par ailleurs légalement, ceux-ci actualisent et se réapproprient informellement l'espace urbain, matériellement et symboliquement. À travers cette exploration, ce sont les pratiques tactiques ordinaires et quotidiennes des citoyens qui sont décrites (De Certeau, 1990), considérant qu'elles révèlent des iniquités perçues et vécues par rapport à l'allocation des ressources financières, techniques et sociales en matière culturelle dans l'espace urbain montréalais.

Pour ce faire, le présent mémoire compte cinq chapitres – les fondements de la recherche et la problématique, le cadre analytique et le cadre conceptuel, la méthodologie, les résultats descriptifs suivie d'une réflexion sur leur signification interne et externe - suivis d'une conclusion. Le premier chapitre est une exploration des fondements menant à la problématique au cœur de cette étude, et par conséquent aux questions de recherche et hypothèses proposées. Y est d'abord évoquée l'émergence des processus de globalisation et de néolibéralisation, considérant qu'elle traduit une intensification du rapport économique au territoire qui entraîne des conséquences sur la place matérielle et symbolique qu'occupe la culture en milieu urbain (Harvey, 2007). Pour ce faire, sont discutés les impacts de la planification territoriale de la ville créative et de la création du district culturel dans l'objectif de comprendre comment les processus de gentrification (notamment de la vie nocturne) prennent ancrage dans les quartiers et affectent la place et le rôle des producteurs culturels – particulièrement les artistes (Hae, 2014). Lorsqu'elles sont le fruit d'initiatives citoyennes, il apparaît que les pratiques de création artistiques s'opposent à une consommation culturelle axée sur la rentabilité et le profit (Ley, 2002).

Dans ce contexte élargi, sont ensuite abordées les tensions et les formes de contestation qui émergent du clivage entre ces façons de voir et de faire la culture en milieu urbain. Ceci, à partir de l'exploration des impacts concrets du processus de gentrification de la vie nocturne qui précarisent le droit à la ville créative (Novy et Colomb, 2013) mettant en péril matériellement et symboliquement la place et le contenu de la culture sur l'ensemble du territoire urbain. S'appuyant sur les propos des tenants du droit à la ville, c'est ensuite la créativité vernaculaire en tant que mode de production de l'espace urbain qui est examinée, considérant qu'elle est à la source de l'émergence de divers moyens de se réapproprier la ville. Dans l'optique de comprendre comment cette créativité vernaculaire peut tendre à produire la ville différemment, sont d'abord abordés les principes qui sous-tendent l'éthique *do-it-yourself* (DIY), suivie de l'exploration de quelques conceptualisations qui en offrent des portraits à travers la littérature scientifique. Ceci guide finalement la réflexion sur le terreau analytique du *urban commoning* (Susser et Tonnelat, 2013; Harvey, 2012) qui s'interrogent sur les façons dont est produit l'espace urbain à travers l'inventivité des pratiques quotidiennes qui s'orientent autour de la reconnaissance d'une ou plusieurs ressources. Ce cheminement questionnant la place matérielle et symbolique de la culture en milieu urbain fait office de guide à la formation de notre problématique et de nos hypothèses de recherche.

Le second chapitre présente le cadre analytique et le cadre conceptuel déterminés, en proposant d'abord une réflexion sur les transformations qu'ils ont connus due à la nature exploratoire du présent mémoire. Les fondements analytiques suivent une posture proche de la discipline de la géographie critique, sur laquelle se base l'approche du droit à la ville (Lefebvre, 1967). Ainsi, la triplicité de production de l'espace - conçu, vécu et perçu – intervient en tant que lunette d'appréhension du phénomène étudié, dans laquelle est insérée l'invention du quotidien en tant qu'art de

faire, de pratiquer le droit à la ville. Sont ensuite exposés les concepts mobilisés qui ont pour objectif de répondre à la problématique proposée. Ce sont d'abord les concepts d'appropriation (Veschambre, 2004 et 2005), puis d'appropriation matérielle et symbolique (Di Méo et Buléon, 2005; Ripoll et Veschambre, 2005) qui sont présentés, suivis du concept de pratique tactique quotidienne tel que défini par Michel de Certeau (1990). En conclusion à ce chapitre, les liens entre le cadre analytique et le cadre conceptuel sont schématisés de manière à exposer visuellement la logique interne à ce mémoire.

Le troisième chapitre présente la méthodologie choisie dans l'objectif de répondre adéquatement à la question de recherche problématisée et aux hypothèses de recherche. Pour ce faire, le type de recherche choisi, soit l'étude du cas (Roy, 2003) de Montréal, est justifié à travers une brève revue des logiques de territorialisation culturelle qui ont eu lieu dans son histoire récente. Puis, c'est l'approche interprétative soutenue par la phénoménologie herméneutique telle qu'entendue par Martin Heidegger (1927) et Hans-Georg Gadamer (1996a et 1996b) qui est présentée pour sa pertinence dans la saisie complète du phénomène observé. Enfin, ce sont les qualités, l'utilité et les biais propres aux méthodes de collectes de données privilégiées dans le cadre de ce mémoire, soient l'entretien semi-dirigé et l'observation non-participante ouverte (Cossette, 2012; Mace et Pétry, 2000), qui sont décrites en laissant place à une réflexion sur les changements qui les ont marqués à travers la démarche exploratoire.

Le quatrième chapitre présente les résultats descriptifs tels qu'ils ont émergé par suite de la saisie du phénomène. Ce sont les pratiques tactiques de maintien physique et temporel des *informal music venues* qui sont décrites, considérant qu'elles remédient aux pressions ressenties par l'identification de sources internes et externes de

menaces. Une place particulière est accordée aux discours des participants sur ces pratiques, étayés d'un support visuel photographique.

Le cinquième chapitre présente sous format narratif les impératifs culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques qui sont dépeints à travers le recueil des discours des participants. Ceci, dans l'objectif de comprendre les perceptions contextualisées qui animent les pratiques tactiques décrites préalablement. En guise de conclusion à ce chapitre, une réflexion sur la nature informelle des *informal music venues* est proposée, suivie d'une amorce typologique.

## CHAPITRE I

### LA PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre présente les fondements sur lesquels s'appuie la problématique de ce mémoire. Il présente dans un premier temps une revue de littérature exposée en quatre parties, suivie dans un second temps de l'exposition de la problématique dégagée.

D'abord, il est proposé une exploration des façons de produire la culture dans le contexte de globalisation et de néolibéralisation actuel en abordant comment l'échelle urbaine est récemment devenu le terrain privilégié des interventions sur l'espace de la ville. Sont ensuite présentés les fondements de la généralisation des processus de gentrification, phénomène lié à l'idée de la ville créative qui, mis en pratique, mène à l'émergence de la planification formalisée des districts culturels. Puis, sont exposées les diverses formes de critiques et contestations face à la production formalisée de l'espace culturel urbain, ainsi que les principes qui les animent. Pour terminer cette revue de littérature, est explorée la richesse paradigmatique d'une approche en recherche qui se concentre sur l'inventivité de certaines pratiques citadines ordinaires en tant qu'elles constituent des manières alternatives de produire l'espace urbain.

Aiguillonnées par cet exposé des considérations épistémologiques nécessaires à la pleine compréhension de ce mémoire, ce sont ensuite la problématique, les questions

et hypothèses de cette recherche qui sont finalement établies, suivi d'une discussion sur sa pertinence aux niveaux scientifique et social.

### 1.1 La culture dans le contexte de globalisation

Tendanciellement, dans le contexte de montée de l'idéologie néolibérale induite de la globalisation post-guerre froide, la production de la culture devient une stratégie de développement urbain et de croissance économique (Harvey, 2001a, 2001b, 2007; Sassen, 1991; Zukin, 1982, 1995, 1998). Les grandes villes tendent vers cette façon de faire la ville dans l'optique de se démarquer au niveau mondial et de se sortir des limitations issues de l'économie industrielle (Tam, 2009). Ce processus entraîne un remaniement d'échelles d'intervention sur le territoire où l'espace urbain, plutôt que régional ou national, se voit devenir le lieu où s'actualisent les objectifs économiques, politiques et sociaux cautionnés :

Social and economic restructuring is simultaneously the restructuring of spatial scale, insofar as the fixation of scales crystallizes the contours of social power - who is empowered and who contained, who wins and who loses - into remade physical landscapes (Smith, 2002, p.434-435).

Cette restructuration favorise la mutation des dynamiques de développement et de croissance des villes vers l'émergence d'une économie du savoir fondée sur l'innovation, la technologie ou l'information. Dans ce contexte, les villes deviennent des incubatrices où se concentrent socialement et spatialement ces savoirs, et où concoure le potentiel de croissance économique. Par conséquent, c'est précisément dans le territoire matériel des grandes métropoles que se rencontrent et s'affrontent une forte concentration d'intérêts divers et de sources d'interventions. En ce sens, l'espace urbain se fait le terrain approprié des négociations - souvent inégales en termes de possession de ressources - entre différentes parties prenantes, guidées par leurs intérêts spécifiques.

Au cœur de cette restructuration vers l'économie du savoir, le domaine culturel et artistique se fait un lieu particulier de négociation de l'espace urbain (Smith, 2002; García, 2004; Bianchini et Parkinson, 1993). Suivant la volonté des planificateurs de l'urbain, décideurs et professionnels qui y identifient un moyen et une fin en vue de « faire la ville » matériellement et symboliquement, les fonctions traditionnelles de la culture sont progressivement liguées à l'arrière-plan. En effet, la culture, qui renferme traditionnellement un rôle de pierre angulaire dans la transmission de l'héritage et de la mémoire collective de sociétés ou groupes sociaux donnés, devient un domaine de plus en plus planifié territorialement en fonction de son potentiel de vecteur de croissance économique (García, 2004; Gibson et Kong, 2005).

L'instrumentalisation de la culture pour son potentiel économique n'est pas une idée nouvelle, mais le virage stratégique qui s'opère actuellement prend une qualité planifiée qui lui était autrefois étrangère (García, 2004). La culture et les espaces culturels de création et de production deviennent, plutôt que des producteurs de sens pour des localités et ses acteurs, des commodités qu'il est possible de consommer (Zukin, 1982, 1995, 1998; Markusen et Gadwa, 2010; Low, 2016; Lim, 1993; Kunzman, 2004; Harvey, 2001b). Produite institutionnellement, la culture est programmée pour être marchandée et consommée par les citoyens, ce qui tend à transformer les rapports sociaux d'appropriation de l'espace urbain puisque ceux-ci voient du même coup la valeur foncière du territoire s'intensifier :

[...] although cities have always had cultural functions, the evolution of a global, service-oriented economy has placed culture at the very centre of urban development, and has shifted traditional notions of culture as art and heritage to a view of culture as an economic asset, a commodity with market value and, as such, a valuable producer of marketable city spaces (García, 2004, p.313-314).

Au cœur de l'économie du savoir, l'inscription spatiale du domaine culturel à l'échelle urbaine devient une avenue de développement logique, stratégiquement mise en œuvre. En ce sens, la valeur économique du culturel est catalysée à travers sa cristallisation dans l'espace urbain. À grand déploiement, ceci peut donc mener à la création de quartiers culturels, comme c'est le cas dans plusieurs grandes métropoles autour du monde. Les quartiers culturels ont l'avantage, économiquement parlant, de favoriser le développement de l'emploi dans le secteur, en plus d'encourager la perception de revenus liés au tourisme étranger. À Montréal, par exemple, les divers festivals de la saison estivale – notamment les Francofolies, le Festival Nuits d'Afrique, le Festival de Jazz - et hivernale – Montréal en Lumière, DômeCicle, Luminothérapie - prennent pour la plupart ancrage à l'intérieur des frontières du district culturel qu'est le Quartier des spectacles.

La culture territorialisée dans des aires urbaines limitées rend possible une plus forte concentration des ressources financières, techniques et sociales ou humaines en matière de diffusion et de production des arts et de créativité. Pour les villes, ceci présente l'avantage de favoriser une gestion plus étroite de la place accordée au domaine culturel dans l'espace urbain, et de mieux y contrôler la performance économique. L'ambition de création de districts culturels – et leur mise en œuvre subséquente – n'est pas une avenue incongrue. Les districts culturels sont le signe d'une nouvelle narration générale de la ville où l'intervention sur le territoire à l'échelle urbaine se fait dans une optique économiquement stratégique (Chapple, Jackson et Martin, 2010).

La création de districts culturels – ou pôles – entraîne graduellement un processus de territorialisation du spectaculaire : les efforts en matière de diffusion et de production culturelle sont majoritairement contenus entre des limites spatiales clairement identifiées. La culture se transforme en instrument de développement économique et

est planifiée en termes d'allocation de ressources et programmée conformément à ce qui en est attendu (García, 2004; Vivant, 2013; Su-Jan, Limin et Kiang, 2012). Ceci signifie que, plus que sujette à un balisage spatial, la culture qui est encouragée devra correspondre à ce qui est souhaité, c'est-à-dire qu'elle doit avant tout répondre aux exigences induites de sa nouvelle fonction d'économie territoriale.

Ce virage stratégique vers l'économie culturelle planifiée et formalisée ne s'effectue pas nécessairement facilement puisque l'intervention sur l'espace urbain n'est pas le projet de seules les instances formelles de la ville. D'une part, la mise en œuvre d'un espace urbain proprement culturel signifie aussi la territorialisation d'un discours officialisé, d'une vision du développement qui suit les logiques de l'économie globale néolibérale et s'adapte à son contexte ponctuel. Les politiques particulières qu'emploient chaque ville dans cette optique tendront à moduler les expressions particulières que prendront l'espace culturel. D'autre part, en contrepartie à la narration officielle issue des instances gouvernementales d'une ville donnée, d'autres narrations, provenant de sources alternatives, peuvent exprimer leur propre vision. Ainsi, plusieurs acteurs de l'urbain, avec leurs manières propres de faire, à divers degrés de succès, se succèdent et imbriquent leurs conceptions de la place de la culture et des arts dans le tissu urbain. Ils interviennent précisément là où la ville formelle n'est peu ou pas en mesure d'agir, dans les interstices qui le permettent. Au récit formel qui instrumentalise la rentabilité spatiale du culturel s'imbriquent de nombreuses initiatives informelles reposant sur l'inventivité de citoyens ordinaires, sous formes de façons de faire plus ou moins directes et axées sur la résistance au cadre établi<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Notamment Barrett, 2013; Bennett et Peterson, 2004; Bey, 1997; Borén et Young, 2017; Colomb, 2012; Drissel, 2011; Finn, 2014; Gamez et Sorensen, 2014; Gibson, 1999; Gordon, 2005; Holm et

Ces interventions citoyennes sur l'urbain culturel prennent place dans un même continuum où l'action est faite en utilisant, à divers degrés selon le cas, les balises mises en place par la ville formelle. Ainsi, des initiatives citoyennes qui s'appuient sur l'accord des autorités d'une ville elle-même pour asseoir leurs revendications interviennent davantage dans l'ordre du formel et se voient par conséquent recevoir une allocation jugée appropriée de ressources financières, techniques et sociales disponibles. C'est notamment le cas de l'OFF Festival de Jazz, qui opère en parallèle à la programmation officielle du Festival de Jazz de Montréal. Si son apport culturel se veut originellement transgressif, finalement cette alternative à un festival axé sur le commerce et le tourisme tend à contribuer à son rayonnement (Bélanger, 2005). Dans la large majorité des cas, ces interventions suivent au moins partiellement une vision partagée avec celle des instances publiques et ne mettent pas en doute les valeurs et les principes qui y sont promus. Cela les prédispose à une récupération tendant à amenuiser l'originalité de l'intervention à travers sa formalisation institutionnelle. Évidemment, ce n'est pas le cas de toutes les initiatives citoyennes. Certaines, qui revendiquent une vision divergente de la ville et tentent d'en promouvoir une version alternative reçoivent plus moindrement, ou pas du tout d'allocations formelles pour les mettre en forme et les maintenir dans le temps et l'espace. Elles emploieront d'autres sources – de l'investissement individuel à la subvention privée - pour générer les ressources nécessaires à leur réalisation dans le territoire urbain (Bresnihan et Byrne, 2015).

Parmi ces initiatives citoyennes, en matière culturelle les artistes et producteurs culturels occupent une position particulièrement paradoxale (Zukin, 1982). Catalyseurs du renouvellement urbain parce qu'ils contribuent à l'effervescence et à

l'attractivité culturelle des quartiers, à travers leurs activités quotidiennes ils sont aussi des premiers à ne plus pouvoir se les approprier. Ceux qui collaborent à l'accroissement de la valeur symbolique et territoriale des quartiers qu'ils investissent, en termes de désirabilité sociale et de valeur foncière, tendent à contribuer à l'émergence de processus de gentrification (Bresnihan et Byrne, 2015; Edensor et al., 2010; Elsheshtawy, 2010; Kudva, 2009; Susser et Tonnelat, 2013).

### 1.1.1 La place des artistes dans la production de l'espace urbain

La littérature scientifique portant sur l'espace socio-économique qu'occupe la culture dans l'espace urbain montre qu'au début de la période post-industrielle, les grandes villes du monde vivent de façon non-concertées des dynamiques homologues de développement urbain induites des pratiques ordinaires de l'espace qui sont le fait d'artistes et producteurs culturels (Smith, 2002; Harvey, 2001b). Graduellement les villes, qui ont par ailleurs toujours répondu à quelques fonctions culturelles, traversent une période de transition où l'importance économique accordée par les planificateurs urbains – c'est-à-dire à l'ensemble des décideurs et professionnels de la ville - aux arts et à la culture, s'accroît en résultante de ces pratiques.

À partir des années 1960<sup>3</sup>, les anciens bâtiments industriels laissés en désuétude sont investis par les artistes et producteurs culturels ayant un statut économique précaire. Ce sont des espaces qui sont abordables financièrement et qui bénéficient d'une localisation géographique avantageuse en proximité des centres urbains (Zukin, 1982). Dotés de grandes fenêtres aux pourtours entourant de vastes aires de travail

---

<sup>3</sup> Si la période post-industrielle n'obéit pas au même rythme décennal en termes de développement des centres urbains – durant les années soixante-dix aux États-Unis et pendant la décennie suivante en Europe (García, 2004) - elle suit une même progression logique sous-tendue par les impératifs de la globalisation et de la néolibéralisation de l'économie du marché.

facilement aménageables, ces espaces allient aussi pour les artistes et producteurs culturels des qualités fonctionnelles et esthétiques. Les villes post-industrielles, en période de précarité économique due à la transformation progressive de leur secteur d'économie, voient généralement ce réinvestissement social d'un bon œil, puisqu'il garantit un certain maintien physique du bâti. Spontanément, les artistes et producteurs culturels prennent le relais du désinvestissement économique des autorités publiques et contribuent à la revitalisation de ces quartiers (Smith, 2002). La ville, qui ne bénéficie pas toujours des ressources financières nécessaires pour rénover le bâti, encourage la population résidente à opérer elle-même cette transformation, par des incitatifs financiers et des mesures d'allègements économiques. Ce faisant, les artistes et producteurs culturels deviennent des gentrificateurs de première vague puisqu'ils contribuent à la réévaluation matérielle et symbolique de leur quartier d'implantation (Zukin, 1982 et 1995; Holt, 2014; Ley, 2002; Palermo, 2014). Subséquemment, ils participent en premières lignes aux processus de gentrification de ces quartiers - dans le sens entendu par Ruth Glass (1964) – puisque leur arrivée et leurs pratiques contribuent à modifier la structure sociale préalablement constituée.

## 1.2 Les processus de gentrification

Concrètement, un quartier vivant une première phase de gentrification spontanée ou sporadique (Smith, 2002) devient plus attrayant pour des populations plus aisées avides de s'installer dans des lieux incarnés d'une valeur ajoutée de désirabilité sociale. S'il est possible que les redéveloppements urbains subséquents qui sont proposés par les autorités urbaines formelles s'appuient sur ce constat pour justifier le réinvestissement socio-économique dans ces territoires urbains réhabilités, l'intentionnalité gentrificatrice n'est pas seule responsable du potentiel d'appropriation de l'espace urbain. L'intensification des processus de gentrification,

notamment par le passage d'un processus de gentrification spontanée vers un processus de gentrification « planifiée », témoigne plutôt d'un ensemble d'enjeux économiques et culturels concomitants qui affectent les potentialités d'appropriation de l'espace urbain (Chabrol et al., 2016). En ce sens, les processus de gentrification contribuent à remanier le « rapport social d'appropriation de l'espace mettant aux prises des acteurs et des groupes inégalement dotés » (Chabrol et al., 2006, p.25).

Il demeure vrai que, potentiellement sources d'opportunité économique, les quartiers spontanément gentrifiés se voient réinvestis de manière planifiée par les villes, qui allient à la disponibilité – souvent limitée - de leurs fonds publics, l'apport financier de l'entrepreneuriat privé. Ceci, puisque la rénovation d'un quartier déjà préalablement reconnu socialement pour sa valeur symbolique, son ébullition culturelle, est une entreprise moins risquée économiquement parlant. En pratique, une ville où la planification suit ces logiques processuelles verra généralement la hausse de la valeur de son foncier donner lieu à une augmentation généralisée du coût des loyers (notamment Smith, 2002).

Il faut cependant signaler et insister sur l'idée que « faire la ville » gentrifiée, la prévoir, la programmer à partir et en fonction de la demande socio-économique est un mouvement inséparable des contextes d'émergence locaux, qui affectent et dépendent du potentiel de gentrification d'une ville particulière (Smith, 2002). Ayant eux-mêmes participé à la revitalisation spontanée de ces quartiers, les artistes et producteurs culturels s'en voient devenir des victimes dû à l'enclenchement de mécanismes socio-économiques qui tendanciellement les excluent. Le plus souvent dotés d'une situation financière précaire, ils se voient dans l'obligation matérielle de quitter leur quartier, ne pouvant plus se permettre les coûts exigés par l'offre résidentielle (notamment Bélanger, 2008; Blomley, 2007; Colomb, 2012; García, 2004; Gibson et Homan, 2004). Le paradoxe réside dans l'incompatibilité générale

entre les façons qu'ont les artistes et producteurs culturels de pratiquer l'espace urbain, de se l'approprier et de l'esthétiser, et la commodification intensifiée du territoire en contexte néolibéral et global (Ley, 2002) :

The aesthetic disposition of the artist that rejects commercialisation, values the commonplace and redemptively transforms junk to art may be, indeed is, converted into economic capital by varied actors who may include artists themselves, other residents or the development industry. In an historic context where cultural capital has enjoyed high symbolic value, an economic valorisation of the aesthetic disposition has frequently led to an increase in property prices [...] (Ley, 2002, p.2540).

Vécue à l'échelle locale, cette concomitance processuelle n'est pas anodine, puisque les logiques économiques, sociales et politiques qui rendaient possible à l'origine leurs modes spécifiques d'appropriation de l'espace urbain suivent des tendances qui les dépassent et y rendent l'accès toujours plus hors de portée :

[...] gentrification as urban strategy weaves global financial markets together with large- and medium-sized real-estate developers, local merchants, and property agents with brand-name retailers, all lubricated by city and local governments for whom beneficent social outcomes are now assumed to derive from the market rather than from its regulation. Most crucially, real-estate development becomes a centerpiece of the city's productive economy, an end in itself, justified by appeals to jobs, taxes, and tourism (Smith, 2002, p.443).

Et si jusqu'ici, il n'y a pas de « *conclusive data about the economic value of expanding resources of art museums and commercial culture, such as theatre*<sup>4</sup> » (Zukin, 1998, p.833), il demeure pourtant que la programmation territoriale du culturel formalise l'espace suivant un objectif de permanence matérielle (Barrette, 2014). Ainsi, la nouvelle fonction économique attribuée à la culture a nécessairement un effet sur la disponibilité et l'accessibilité au territoire urbain - et du même coup sur

---

<sup>4</sup> Le cœur des dépenses touristiques se concentre plutôt dans les restaurants, hôtels et magasins.

les potentialités d'appropriation par des acteurs locaux - puisque l'espace matériel lui-même est altéré pour mieux la servir. La production et la reproduction d'iniquités sociales liées à l'appropriation de l'espace urbain sont donc dépendantes de l'intensité de la planification qui tend à territorialiser la valeur matérielle du foncier (Chabrol et al, 2016).

Plus encore, nous pensons que la mutation vers l'économie culturelle territorialement ancrée, entremêlée de processus de gentrifications, entraîne plus qu'une marchandisation de l'espace urbain à travers la planification formelle des arts et de la culture. Elle a un effet social particulier sur l'appropriation locale matérielle et symbolique de l'espace telle qu'elle est exercée par l'ensemble des citoyens, non-seulement les artistes et producteurs culturels.

### 1.2.1 L'ambition de la ville créative

À la base de ces iniquités sociales quant à l'appropriation de l'espace urbain se trouvent les ambitions qui animent la réalisation de la ville créative. Avant d'être repensée de façon opérationnelle par Richard Florida (2002), la ville créative est décrite par Jane Jacobs (1984) comme un espace connaissant une forte vitalité urbaine attribuable à la diversité et au caractère innovant de sa population active, notamment les artistes et producteurs culturels. Selon cette conception, la ville créative émerge organiquement, à travers la concentration préalable de citoyens et industries créatives, qui confèrent à un espace géographique donné un essor économique dû à leurs activités productives. La ville créative, comprise comme un environnement social et culturel qui encourage la diversité et l'hétérogénéité des citoyens, est pour Jacobs un fait urbain observable en lui-même et pour lui-même.

Depuis les deux dernières décennies, l'idée de la ville créative s'est montrée alléchante pour les métropoles avides de planifier stratégiquement leur expansion économique. Essentiellement, planifier la ville créative constitue une stratégie dont l'objectif est de répondre à trois impératifs complémentaires, soit d'assurer un développement économique, de contribuer à sa régénération et à la diversification de ses produits culturels (García, 2004). Jusqu'à aujourd'hui, la littérature scientifique ne brosse pas un portrait très concluant concernant les bienfaits et désavantages liés à la production de la ville dites « créative ». Il persiste une méfiance sur les indicateurs à employer pour mesurer ces données (Bianchini et Parkinson, 1998; Landry, 2003; Lim, 1993).

Richard Florida lui-même a rétracté ses propos sur les bienfaits supposés de la création de villes créatives, à travers un ouvrage publié en 2017. Si elles tendent effectivement à encourager le développement économique des quartiers, cette croissance n'est profitable que pour les populations déjà préalablement aisées qui s'enrichissent aux dépens des moins fortunés et de la classe ouvrière. Les processus propres à l'émergence de la ville créative mènent, selon lui, à une crise nouvelle où se déplacent vers les banlieues les problèmes autrefois spécifiquement urbains. L'intensification contemporaine des problèmes liés à l'urbanisation ainsi que la force et l'influence du capitalisme moderne caractérisent cette crise et ses manifestations. La ville créative de Florida, plutôt que d'encourager l'attractivité d'un territoire urbain donné, entraîne plutôt de graves conséquences sur son tissu social et matériel, et aggrave des problématiques déjà existantes (Florida, 2017).

En définitive, il demeure que l'appellation de « ville créative » fait office d'écran de fumée, car les ambitions qui la sous-tendent sont économiques plutôt que proprement sociales et créatives. Concrètement, la mise en œuvre d'objectifs liés à la ville créative contribue plutôt à saper la vitalité culturelle dans un espace urbain, puisque

tendanciellement elle reproduit des logiques de consommation territoriales où les ressources culturelles sont planifiées, programmées et homogénéisées aux niveaux matériel, symbolique et social de manière à répondre à des ambitions d'abord économiques (Ley, 2002; Kunzman, 2004; Markusen, 2006). En ce sens, l'ambition de la ville créative crée une propension à reproduire des logiques de consommation territoriale qui sont exclusives en termes d'appropriation de l'espace au niveau local (Poirier et Roy-Valex, 2010).

### 1.2.2 La planification du district culturel

La planification d'un pôle culturel est une suite logique concrète, matériellement significative, aux ambitions de la ville créative, puisque le district culturel est « *a well-recognized, labeled, mixed-use area of a city in which a high concentration of cultural facilities serves as the anchor of attraction* » (Frost-Kumpf, 1998, p.10). Cette concentration ou agglomération créative et culturelle au sein d'un territoire géographiquement limité présente, selon la littérature scientifique sur le sujet, trois désavantages qui affectent le potentiel d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace par les populations locales (Edensor et al., 2010).

Les grandes métropoles, dans un esprit d'efficacité et de diminution des risques au point de vue économique, ont tendance à identifier les succès de leurs concurrents sur l'échiquier international en matière de planification culturelle territoriale, et à tenter d'en recréer les bons coups. Puisque la création d'une identité culturelle propre à une ville donnée entraîne d'importants coûts et investissements de la part des municipalités et des promoteurs privés, la prise de risque en matière de design urbain ou de revitalisation des espaces publics n'est souvent pas encouragée ou souhaitée (Holt, 2014; Novy et Colomb, 2013; Shaw, 2013 et Harvey, 2007). Il émerge par conséquent une forte homogénéité dans la réalisation matérielle des districts culturels,

qui présentent des caractéristiques analogues, non-originales au niveau de l'environnement construit.

Dans le même ordre d'idées, la création d'un district culturel exige l'investissement et la mobilisation d'importantes ressources financières, techniques et sociales pour une ville donnée. La disponibilité de ces ressources étant limitée, les villes font le plus souvent appel à la contribution d'investisseurs et promoteurs privés, avec qui ils partageront les bénéfices induits de la planification territoriale subséquente. Si ce partenariat d'investissement publics et privés a un effet certain sur l'environnement urbain qui s'en retrouve modifié matériellement, il a aussi nécessairement des effets sur l'accessibilité au territoire par les populations locales, et aussi sur leur appropriation potentielle de l'espace urbain qui en fait partie. Tendanciellement, l'augmentation de la valeur foncière sur l'ensemble du territoire délimité par le district culturel provoque une augmentation du prix des loyers et par conséquent, le déplacement des populations plus pauvres ou précaires financièrement, qui sont éventuellement remplacées par des individus plus en moyens de s'approprier matériellement le territoire.

Encore plus, la planification du district culturel catalyse en simultané une gentrification planifiée du territoire et la spectacularisation de ses espaces (Barette, 2014; Bélanger, 2005; Evans, 2009; García, 2004; Loison, 2013; Seman, 2010; Stern et Seifert, 2010; Zukin, 1998). Les deux processus suivent les mêmes logiques de développement économique, s'inter-influencent et participent au déploiement de l'autre (Bélanger, 2005 et Edensor et al., 2010). Les investissements publics et privés qui sont nécessaires au développement tendent à accroître l'iniquité des rapports d'appropriation de l'espace urbain, puisque le territoire est planifié en vue d'une consommation spectaculaire et résidentielle commodifiée en vue de son potentiel

d'attractivité. C'est le cas dans toutes métropoles suivant un processus de développement économique analogue :

Under the contemporary urbanism shaped by neoliberalization, gentrification, and privatization, capital has found a new site of investment in urban real estate, transforming urban space of use value into that of exchange value in the form of upscale residences and corporate commercial/entertainment spectacle, and states have been implementing various legal tools to roll back social policies and expand punitive policing to displace the presence of "undesirables" from these transforming cityscapes (Hae, 2011, p.137).

L'espace résidentiel et la culture spectacularisée deviennent tous deux des arguments de désirabilité sociale. En tant que produits consommables ils deviennent appropriables inégalement, puisque se les offrir requiert un certain capital financier. Un exemple représentatif de ces dynamiques économiques est celui de la revitalisation récente du district culturel Reeperbahn, situé dans le quartier Sankt Pauli de la ville d'Hambourg en Allemagne. Historiquement un quartier des plaisirs ou *red light*, le quartier Reeperbahn connaît depuis peu une revitalisation de son environnement matériel en vue de son rayonnement culturel international. Ceci tend aussi à modifier l'offre culturelle qui y prend racines, et à rendre plus difficile, voire exclusif, l'accès financier au parc immobilier pour la population locale traditionnelle (Novy et Colomb, 2013).

Il émerge naturellement un décalage entre, d'une part, la haute concentration du financement public et privé en vue d'activités culturelles dans le territoire du district, et la précarisation des ressources en matière de création et diffusion culturelle dans l'ensemble des espaces géographiques qui n'en font pas partie (Markusen et Gadwa, 2010). Plutôt que d'encourager l'effervescence culturelle à l'échelle de la ville entière, la création de districts culturels entraîne la production d'inégalités de partage des ressources économiques, techniques et sociales. Cela tend à faire diminuer en

force et en diversité l'éventail de créativité et de travail artistique qui a lieu dans l'espace urbain, en plus de rendre plus difficile son appropriation puisque matériellement il est aussi de plus en plus indisponible (Chapple, Jackson et Martin, 2010).

### 1.2.3 La consommation culturelle planifiée et ses critiques

Il appert que la planification d'un district culturel fait du territoire d'implantation un espace de consommation plutôt qu'un espace de créativité et de production culturelle (Loison, 2013). Puisque les enclaves de créativité favorisent la consommation de l'espace par ceux qui peuvent économiquement et socialement se l'approprier, qui ont en leur possession les outils nécessaires pour le saisir, la pleine appropriation de l'espace urbain devient un luxe exclusif (Barrette, 2013; Bélanger, 2005; Vivant, 2013). Généralement, les artistes et producteurs culturels perçoivent que la planification du territoire est discriminatoire en termes de potentialités d'appropriation de l'espace parce qu'elle prime d'abord des objectifs économiques. Pour les acteurs culturels dont l'expression artistique ne correspond pas aux objectifs de la planification du district culturel, ceci se traduit par la perception d'une iniquité dans le support qu'ils reçoivent pour réaliser leurs activités :

[...] for the most part, artists are adamant in their support for more decentralized, neighborhood-based theaters, galleries, and other artist-centered spaces. They believe they are undersupported, especially given that they generate edgier work by local artists, people of color, and other underrepresented groups (Markusen, 2006, p.1936).

La programmation des espaces est perçue limitative, voire même répressive, des diverses formes et sources organiques de l'expression culturelle (García, 2004). C'est principalement le manque de transparence des instances publiques au sujet du contenant et du contenu culturel souhaités et encouragés qui est perçue et dénoncée.

En matière de promotion et de production culturelle, les villes doivent développer des politiques et mécanismes d'identification capables de reconnaître la culture qui est encouragée, au cas par cas. Elles doivent aussi examiner les motifs qui justifient ces choix de manière à assurer une plus grande équitabilité du rapport d'appropriation à l'espace entre citoyens issus de divers contextes socio-économiques (García, 2004).

Minutieusement programmés, les districts culturels répondent d'abord à des impératifs économiques, au détriment d'une diversité des acteurs et des interventions. Par conséquent, y sont diffusées et encouragées toutes les formes d'expressions culturelles qui, par leur contenu ou leur contenant, correspondent aux balises politiques et sociales déterminées par les politiques publiques d'une localité en matière de culture souhaitée : « alors que ces nouveaux espaces se présentent comme des environnements sécuritaires et invitants, le prix à payer est une certaine répression ou une homogénéité des diversités sociales, économiques et culturelles » (Bélangier, 2005). Plus qu'une simple opération d'esthétisation des espaces publics passant par une revitalisation de l'environnement construit, la figure du district culturel est l'incarnation d'un mode formalisé et exclusif de production de l'espace urbain. La planification de districts culturels favorise tendanciellement la privatisation, la standardisation et l'homogénéisation non seulement des espaces eux-mêmes, mais aussi du contenu culturel qui est produit et qui est suggéré à la consommation.

La littérature scientifique sur la question démontre que l'ensemble des opérations formelles de production territoriale de l'espace culturel contribuent, en ce sens, à accroître les inégalités entre factions de la population et ont par conséquent une nature essentiellement politique (Elden, 2014) : « *Quality of urban life has become a commodity for those with money, as has the city in itself in a world where consumerism, tourism, cultural and knowledge-based industries have become major*

*aspects of urban political economy* » (Harvey, 2008, p.8). Cette façon de « faire » la culture d'une métropole revient donc à « faire » la ville idéale, à formaliser matériellement et symboliquement des idéaux politiques et sociaux dans le territoire.

#### 1.2.4 L'espace social urbain, une micro-territorialisation

Il est primordial de préciser ici que notre compréhension de la notion de territoire s'appuie sur les théories d'Henri Lefebvre (1967, 1986 et 1991) sur la production de l'espace urbain. La forme et la nature matérielle et symbolique du territoire urbain est d'abord vu comme le résultat plus ou moins temporaire ou permanent d'une négociation constante et mutuelle de l'espace, historiquement ancrée. Le territoire urbain est continuellement produit et reproduit à travers et en dépit de dynamiques de pression-traction entre ses divers acteurs (Deutsche, 1996) :

States and other political actors operate within the constraints of the territories they inhabit, and inherit, from previous attempts at political, economic, strategic, legal and technical transformation; even as they seek to transform them in the present moment, thereby creating the context for future operations (Elden, 2014, p.7-8).

En ce sens, là où le territoire urbain est fondamentalement un produit social plus ou moins formellement planifié dans l'environnement construit, la territorialisation de l'espace urbain constitue le processus social par lequel peut potentiellement se construire et se déconstruire le territoire à toutes les échelles :

[...] one ought not to conceive of [territory] as in any way separate from the history of the social, at least insofar as the social is what it is, in part, through how it is territorialized. If it makes sense to say that cultures create or “produce” territories, they do so through the process of reproducing and re-creating themselves. (Or, of course, they may be transformed by the imposition of novel forms of territory by others » (Delaney, 2005, p.11).

Si certains territoires sont plus formellement constitués, comme c'est le cas des districts culturels, d'autres sont davantage informels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas planifiés dans l'espace urbain avec l'appui d'instances publiques qui peuvent les mettre en œuvre matériellement et symboliquement dans la plus longue durée. Le district culturel est considéré comme un territoire urbain en ceci qu'il est un produit social stratégiquement délimité spatialement et comprenant un sens consommable. Les formes de contestations qui s'ancrent dans le territoire urbain territorialisent à plus petit déploiement des pratiques sociales qui communiquent une vision autre de l'espace et contribuent à produire d'autres sens. La nature éphémère qui les caractérise le plus souvent ne doit pas être moins gage de considération (Delaney, 2005)

De la même manière que le fait la planification du district culturel – même si à toute autre échelle – un processus social de micro-territorialisation crée des sens partagés et contient le potentiel de participer à la production et la reproduction de l'espace urbain, dans le sens entendu par Lefebvre (1986). Dans le cadre de ce mémoire, le phénomène des *informal music venues* est constitué de ces micro-territorialisations. L'intérêt scientifique n'est donc pas porté envers le produit lui-même et son ancrage territorial, mais plutôt sur le processus social par lequel ses manifestations s'actualisent matériellement et symboliquement dans l'espace urbain et contiennent le potentiel d'affecter le territoire.

### 1.3 Les tensions et les formes de contestation

La planification territoriale du culturel, parce qu'elle se joue dans les sphères de la longue temporalité, tend à oublier dans ses politiques publiques que « *[t]he related but opposing tendencies of cultural and economic imaginaries reappear [where] spaces colonised by commerce or the state are spaces refused by the artist* » (Ley,

2002, p.2535). Le caractère organique de l'art et de la créativité, qui donne lieu à des pratiques variées de l'espace urbain, n'y est pas prévu ni considéré en tant que partie intégrative (Stern et Seifert, 2010). Pour nombre d'artistes et producteurs culturels, ces opérations de planification formelle exacerbent leur perception d'un mépris et d'une mauvaise connaissance – réelle ou non - de la part des autorités publiques quant aux caractères des pratiques sociales et spatiales qui animent le processus créatif (Poirier, 2015; Ley, 2002; Vivant, 2013). En d'autres termes, c'est le contrôle des espaces urbains eux-mêmes à travers leur programmation qui devient la principale source de dissensions et de contestations parce qu'ils sont exclusifs socialement. Il n'est donc pas rare que les artistes et producteurs culturels se soulèvent, individuellement et collectivement, contre cette forme de marchandisation et qu'ils se fassent les protecteurs du déploiement organique de leurs pratiques de l'espace.

La littérature scientifique sur le sujet montre que les tensions se déploient entre acteurs agissants qui ne bénéficient pas des mêmes ressources financières, techniques et sociales dans la saisie et l'appropriation de l'espace urbain. Il y a principalement opposition entre le processus global de spectacularisation des espaces urbains aux mains des acteurs institutionnels, décideurs et professionnels de l'économie culturelle, et les pratiques de créativité vernaculaire locales qui sont le fait de citoyens ordinaires, producteurs culturels ou non. La grande pluralité des interventions citoyennes pour la défense du droit à la ville, à son accessibilité, montre la présence d'un esprit contestataire collectif face à la gestion planifiée et exclusive de l'espace urbain (Lefebvre, 1967; Hae, 2011; Harvey, 2008; Mitchell, 2003).

Pour Lefebvre (1967), la force potentielle du droit à la ville passe par l'action collective plutôt que par des impulsions individuelles. C'est elle qui rend possible de faire et refaire la ville. C'est grâce à des initiatives collectives que la parole et la

pratique citoyenne peuvent tenter de participer aux différents processus qui forment l'urbain, faire entendre ses besoins et intérêts ainsi que répondre à des impératifs perçus et vécus. Le droit à la ville requiert en ce sens une pratique sur l'espace, c'est-à-dire une action sur la matérialité, l'environnement construit, pour contribuer à en modifier les codes formels de production.

L'expression citoyenne du droit à la ville prend une multitude de formes ponctuelles. Au moyen de pratiques territoriales diverses, l'urbanisme tactique – urbanisme guérilla, urbanisme *do-it-yourself* ou urbanisme *pop-up* (Bishop et Williams, 2012; Colomb, 2012) – est une approche par laquelle « les individus défient, subvertissent, modifient et se réapproprient des espaces urbains contrôlés et contestés » (Luka et al., 2015, p.192). Ce type d'interventions, à temporalités et formes variées, expriment explicitement des insatisfactions politiques, visent à dénoncer la programmation exclusive de l'espace urbain. Les citoyens marquent, occupent le territoire pour montrer un manque perçu et vécu vis-à-vis un ou des besoins qui ne sont pas satisfaits à travers l'allocation de ressources financières, techniques ou sociales appropriées. Ils agissent au niveau matériel et local de la ville, là où les bâtiments le permettent, là où sont disponibles les espaces pour ce faire (Finn, 2014; Gamez et Sorenson, 2014). En d'autres mots, ils créent des villes à travers la ville puisqu'ils tentent de renégocier les rapports sociaux d'appropriation de l'espace urbain en questionnant les autorités en place (Iveson, 2013).

Pour les artistes et producteurs culturels, les insatisfactions perçues et vécues sont liées à l'identification du partage inégal des ressources économiques, techniques et sociales qui les empêche de s'approprier pleinement l'espace urbain. Tel qu'en fait état la revue de littérature présentée jusqu'à présent, ils constituent une faction citoyenne particulièrement marquée par la commodification du culturel. Les espaces de création et de diffusion culturelle qui leur étaient autrefois disponibles

matériellement et symboliquement sont plus difficilement appropriables localement (Poirier, 2015; Kenniff, 2015).

### 1.3.1 La gentrification de la vie nocturne

C'est au niveau local que les ambitions de la ville culturelle engendrent une accentuation des mesures de contrôle, liées principalement à la gestion de la vie nocturne, par les autorités publiques. C'est notamment le « bruit » ou les nuisances sonores perçues et vécues associées au monde créatif nocturne, qui sont sources de tensions et de conflits aux racines sociales et économiques :

New residents to bohemian sections of a city are seeking hip encounters in so called authentic neighborhoods but their arrival destroys the very experience they crave [...]. They want art galleries, independent cafes, and record stores [but] they don't actually want the noise that comes with shows in a gallery space (Makagon, 2015, p.166).

Dans les quartiers marqués par des processus de gentrification, la cohabitation de nouveaux résidents mieux nantis, d'abord attirés par la vivacité culturelle de leur quartier d'adoption, entraîne dans la grande majorité des cas un processus de gentrification de la vie nocturne, défini comme « *a process that has rendered even the most modest forms of social dancing to be a violation, and made alternative nightlife businesses more vulnerable to both market forces and quality-of-life policing* » (Hae, 2011, p.139). Au cœur d'un processus de gentrification de la vie nocturne, les établissements culturels alternatifs formels ou informels voient leurs activités être contestées ou bâillonnées en fonction de principes de protection de la qualité de vie citoyennes, notamment autour du problème des inconforts sonores associés à l'urbain. Dans un quartier connaissant un processus de gentrification de la vie nocturne, si la proximité territoriale d'espaces commerciaux liés à la diffusion et la production artistique avec des espaces résidentiels éveille des tensions de cohabitation, c'est la

judiciarisation de cette difficile cohabitation qui tend à amenuiser la vitalité culturelle (Brown, O'Connor et Cohen, 2000). Ceci s'explique par le fait qu'à travers la création de districts culturels est souhaitée une concentration de l'effervescence de la vie nocturne sur un territoire donné, restreint. Ainsi les nuisances sonores issues des pratiques de l'espace dans les bars, clubs et salles de spectacles deviennent graduellement sujets de polémiques où se polarisent diverses versions de ce que signifie la qualité de vie en ville (Hae, 2014; Holt, 2014; Néron-Déjean, 2015; Overell, 2009; Su-Jan, Limin et Kiang, 2012).

Tendanciellement, il se produit et se reproduit une propension à la sanction négative des activités culturelles entreprises extérieurement au cadre où elles sont prévues territorialement et ce, même si ce sont des endroits institutionnellement légaux et en règles : « *“Quality-of-life” and “zero tolerance” are now popular mantras in these policing regimes, and some allegedly “undesirable” populations and land uses [...] and their related activities have become vulnerable targets of such policing [...]* » (Hae, 2011, p.130). Plus encore qu'un enjeu de survie légale des espaces de diffusion et de production culturelle en-dehors des territoires culturels formalisés, le « maintien de l'ordre » urbain est politique.

En effet, plus que le simple exercice d'application de lois gouvernementales, la gentrification de la vie nocturne est un processus social qui s'appuie sur la participation citoyenne – qui prend souvent forme de dénonciations – pour déterminer les pratiques appropriatives convenables dans un contexte urbain donné. Dans le cas de la gentrification de la vie nocturne, la présence ou l'absence matérielle et symbolique de certaines populations et de leurs pratiques de l'espace se fait non seulement parce que des lois existent pour les maintenir, les décourager ou les réprimer, mais aussi parce que ces populations et leurs pratiques sont dénoncées par d'autres citoyens.

### 1.3.2 Le droit à la ville (créative)

Dans la mouvance des idées d'Henri Lefebvre (1967), le droit à la ville passe par le droit à l'urbanité, c'est-à-dire le droit de rejeter la conception formalisée de la ville, de voir la formation de l'urbain comme un processus qui est produit continuellement, dû à l'implication et l'activité de diverses sources. Le droit à l'urbanité revendique l'équitable accès à la jouissance et à l'implication citoyenne dans le processus de production de l'espace urbain. Le droit à la ville créative suppose que la possibilité de s'approprier et de produire les espaces urbains culturels est un droit essentiel à la vitalité du quotidien citoyen. La territorialisation de l'économie culturelle produit un espace urbain voué à la consommation, marchandise prête à être appropriée par celui ou ceux qui ont le plus de moyens pour se l'offrir. En contrepartie, le principe du droit à la ville créative revendique la constante potentialité d'appropriation de ces espaces, qui se doivent d'exister au-delà de leurs fonctions économiques :

[...] considering that gentrification, the privatization of urban space, and cabaret-law regulations have benefitted profit-focused, affluent venues and made alternative, music/dance-focused venues that cultivate organic forms of socialization and community-building more vulnerable to extinction, claiming the right to (spaces for) social dancing is necessary to save the latter venues and thereafter restore the diversity and vibrancy of urban life (Hae, 2011, p.140).

Dans le contexte de la ville culturelle, la pratique quotidienne d'espaces culturels locaux par les citoyens ordinaires est en péril puisque la mise en application de la législation qui l'entoure est prohibitive dans une optique de protection de la qualité de vie des citoyens ordinaires.

Parmi ces citoyens ordinaires, les artistes et producteurs culturels perçoivent une fermeture dans le dialogue avec les autorités publiques urbaines, vécue à travers une insuffisance dans l'accès à l'espace et qui entraîne une restriction dans leurs pratiques

spatiales quotidiennes. C'est précisément là où la planification formelle n'a pas de mainmise sur le territoire qu'émergent dans l'espace urbain des pratiques informelles, c'est-à-dire non-institutionnalisées ou vernaculaires (Harvey, 2007; Kenniff, 2015).

### 1.3.3 La créativité vernaculaire, les pratiques informelles et l'*ethos* DIY

La littérature sur la créativité vernaculaire est principalement issue de la discipline des études culturelles, profondément empirique. Elle fait état des pratiques mises en œuvre au sein de communautés d'intérêts liées à la musique et à l'art et qui se traduisent par la définition et le marquage esthétique d'identités sociales et politiques (Connell et Gibson, 2003), mais pas nécessairement spatialisées. Notamment, à travers les recherches portant sur des sous-cultures (Bennett, 1999; Drissel, 2011; Gordon, 2005; Morgan et Ren, 2012; Gibson et Homan, 2004, Lingel et Namaan, 2012); la culture de la jeunesse (Barrett, 2013; Bennett, 1999; Bennett et Kahn-Harris, 2004; Shaw, 2013) et les scènes musicales (Bennett et Peterson, 2004; Frith, Straw et Street, 2001; Straw, 2002), sont explicitées les revendications sociales positionnées contre les contraintes associées à la culture dominante.

D'autres recherches en études culturelles accordent plus précisément une importance à l'occupation spatiale par certaines communautés d'intérêts, telles celles portant sur la *warehouse culture* (Zukin, 1982 et 2008), sur la culture *rave* (Gibson, 1999), et sur les *squats* (Holm et Kuhn, 2011; Kirchberg et Kagan, 2013; Martínez, 2007; Péchu, 2010). Si elles montrent diverses pratiques de communautés d'intérêts qui s'actualisent à l'aide et à travers des opportunités d'occupation spatiale de l'espace, elles fonctionnent de la même manière que les recherches précédentes, en les analysant principalement en fonction et à partir de la communauté d'intérêt qui les créent plutôt qu'à partir des pratiques proprement *spatiales* qu'elles mettent en œuvre.

Ces recherches amorcent cependant une réflexion sur la pratique spatiale informelle en tant qu'élément de réponse, de résistance ou de contestation vis-à-vis l'ordre sociétal planifié, mais en se concentrant sur les communautés qui les réalisent plutôt que sur les pratiques de l'espace elles-mêmes (Zukin, 1982 et 2008). Bien entendu, les pratiques spatiales et les acteurs qui les mettent en œuvre ne peuvent exister l'un sans l'autre. Dans le cadre de ces recherches, ce sont toutefois les caractéristiques communément partagées au sein d'une collectivité que sont dégagées et la signification sociale de cette communauté dans l'ordre sociétal établi qui sont saisis afin de démontrer la nature sociale plutôt que spatiale des dissensions.

Les études culturelles, telles que celles portant sur la créativité vernaculaire et la culture sous-terrainne des concerts DIY issus de scènes musicales, montrent essentiellement qu'il est possible de produire et de consommer la culture autrement. Elles montrent l'agentivité des acteurs vivant des insatisfactions reliées à des besoins et désirs qui ne sont pas rencontrés. Elle se manifeste, selon le cas, par une pratique spatiale plus ou moins intensive permettant de résoudre cette insatisfaction (De Certeau, 1990). Et si l'*ethos* DIY n'est pas toujours explicitement associé à la résistance et à la contestation, il s'agit tout de même essentiellement de redéfinir le rapport à la consommation en créant soi-même ce qui est utile ou souhaité plutôt qu'en consommant des produits déjà disponibles ou appropriables. L'*ethos* DIY est donc toujours potentiellement politique.

En forte majorité, les études culturelles démontrent la valeur sociale, symbolique et parfois politique des activités vernaculaires, mais ne s'attèlent pas à montrer la valeur proprement spatiale des pratiques. Il revient à d'autres champs ou disciplines de déterminer en quoi l'ancrage spatial de pratiques vernaculaires ou DIY constitue une dimension légitime à investiguer et à définir. Dans le champ des études urbaines, la

créativité vernaculaire est considérée être vectrice d'un potentiel politique implicite, lié à son omniprésence spatiale (Makagon, 2015) :

Given its ubiquitous nature, vernacular creativity also possesses power to transform space and the everyday lives of ordinary people to reveal and illuminate the mundane as a site of assurance, resistance, affect and potentialities (Edensor et al., 2010, p.10).

Puisqu'elles sont l'œuvre et l'instrument du citoyen ordinaire enraciné dans l'expérience de la vie quotidienne et dont les intentions ne sont pas explicitement politiques, les pratiques spatiales de créativité vernaculaire sont aussi informelles. Elles se déploient dans la quotidienneté, dans l'activité ordinaire de la vie de tous les jours. Elles ne sont pas réalisées dans l'objectif principal de marquer l'altérité des parties prenantes, mais plutôt de répondre banalement à des besoins en s'inscrivant dans l'espace. L'implication politique de telles pratiques émerge lorsque l'espace lui-même est source de litige et que les acteurs ayant le potentiel de se l'approprier ne bénéficient pas des mêmes ressources pour le faire. En ce sens, les pratiques banales et quotidiennes de l'espace urbain de citoyens donnés peuvent contribuer à produire des manières alternatives de faire la ville si son contenu ne leur correspond pas.

#### 1.3.4 La production d'espaces alternatifs de créativité

La littérature scientifique sur les formes vernaculaires de production de l'espace se fait le témoin de plusieurs conceptualisations qui ont tenté de désigner une réalité semblable<sup>5</sup> : espaces différentiels, hétérotopies, tiers-espaces, zones autonomes temporaires, espaces indépendants. Elles marquent un effort de compréhension de réalités complexes, et par conséquent il est intéressant d'identifier et nommer leurs

---

<sup>5</sup> Ici non-inclus : l'urbanisme des possibles (Luka et al. 2015) et les espaces d'espoir (Harvey, 2000);

apports et limites quant à la saisie des processus de production d'espaces urbains alternatifs et culturels.

L'espace différentiel est décrit par Lefebvre (1986) en tant que quatrième dimension imbriquée dans la triplicité productive de l'espace social. Ce sont les contradictions qui peuvent naître entre l'espace conçu, l'espace perçu et l'espace vécu qui font naître l'espace différentiel. L'espace différentiel apparaît de l'impossible imbrication des objectifs de production de l'espace tels qu'ils sont définis aux échelles globales et fragmentaires (ou locales). Elle oppose « la représentation de l'espace instrumental, homogène ou plutôt homogénéisant », un espace abstrait, conçu (Lefebvre, 1986, p.140) à « l'espace des performances qu'accomplissent quotidiennement les usagers » (Lefebvre, 1986, p.418), un espace concret, vécu. L'espace différentiel est créé dans l'objectif de « faire » une autre urbanité, de rendre véritables des réponses à des besoins, à travers la production de l'espace : « Toute proposition d'un contre-espace, le plus insignifiant en apparence, ébranle de la base au sommet, l'espace existant, ses stratégies, ses objectifs : l'homogénéité, la transparence devant le pouvoir établi » (Lefebvre, 1986, p.441).

Dans le même ordre d'idée, l'hétérotopie est un contre-emplacement, une compensation où les règles sont différentes de celles de la société en place. Elle passe spécialement par une renégociation du temps, par sa redéfinition. L'hétérotopie est un espace autre (Foucault, 1984), le lieu effectif où se réalise l'utopie qui jusque-là était de l'ordre de l'imaginaire. L'hétérotopie est faite de tactiques, dans le sens employé par De Certeau (1990, voir au point 2.2.2), parce qu'elle redéfinit le temps pour créer (ou réactualiser) l'espace plutôt qu'elle n'utilise le lieu lui-même. Par exemple, une cabane d'enfants est certes un espace matériel limité, mais c'est aussi un monde alternatif où règne l'imaginaire : on peut y vivre le temps autrement, en-dehors des minutes et des heures qui sont habituellement linéaires ; on peut s'y représenter de

nombreux paysages qui ne sont pas limités par la réalité des quatre murs. L'hétérotopie, même si elle existe de manière concrète dans un espace géographiquement et matériellement fixé, contient le pouvoir de neutraliser, inverser ou réinventer l'espace social.

Le concept de tiers-espace ou « *thirdspace* » (Soja, 1996) englobe et dépasse théoriquement et empiriquement la somme des notions de triplicité de l'espace de Lefebvre et d'hétérotopies de Foucault, en s'inspirant de la théorie d'hybridation culturelle de Homi K. Bhabha. Pour lui, la rencontre d'individus – par définition uniques – est d'abord une rencontre, une confrontation culturelle. À tout moment, le tiers-espace est l'opportunité de production alternative de l'espace social où se rencontre l'altérité. C'est un espace où, à un temps opportun, les limites entre le réel et l'imaginaire sont en constante interaction et demeurent indéterminés en raison de ce processus de redéfinition.

Portée par la géographie critique de Soja, étudier le tiers-espace signifie comprendre les relations existantes entre l'espace matériel comme résultat d'un contexte social et historique (le premier espace) et les perceptions et représentations imaginaires de l'espace (le second espace). Le tiers-espace est donc le lieu de l'ouverture et du dialogue radicaux puisque c'est en son sein que sont possibles les rencontres entre les univers jusqu'ici jugés incompatibles. Le premier espace et le second espace entrent en dialectique et c'est à ce moment que naît le tiers-espace, où il est possible de comprendre que l'espace social existe réellement seulement parce qu'il est spatialisé. Définir un tiers-espace est admettre sa matérialité et les représentations qui l'actualise mais encore plus, c'est comprendre qu'il existe autant de significations individuelles, culturellement spécifiques à l'individu (donc aussi plurielles qu'il y a d'individus) que d'espaces.

Les pratiques de déviation ou détournement de l'espace sont aussi au cœur de la conceptualisation des zones autonomes temporaires par le poète anarchiste Hakim Bey (1997) :

The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the state, a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself, to re-form elsewhere / elsewhen, before the state can crush it (Bey, 1997, p.1).

La zone autonome temporaire est matériellement et temporellement limitée, ce sont là ses conditions d'existence. Par nature, elle est le résultat ponctuel d'une opportunité saisie de déploiement dans le temps et l'espace, mais qui se doit de disparaître au bon moment pour échapper à l'autorité établie. La zone autonome temporaire a ceci de différent de l'hétérotopie qu'elle n'est pas vue comme le contraire d'une utopie, c'est-à-dire d'une représentation parfaite de la société sans ancrage réel dans l'espace (Foucault, 1984). Elle est la somme de pratiques subversives de l'espace où l'intentionnalité politique n'est pas explicite ni directement dirigée vers le démantèlement de l'autorité établie (Bey, 1997).

Parallèlement, le concept d'espaces indépendants ou *independent spaces* (Bresnihan et Byrne, 2015) désigne des « [...] projects, located in buildings, which have a public dimension, operate beyond the auspices of public and private management and which have a grassroots, DIY ethos » (Bresnihan et Byrne, 2015, p.37). Ce sont des espaces où les lieux sont occupés légalement et où un groupe de personnes participe à leur maintien en employant des moyens variés (événements culturels, levées de fonds et autres) pour collectivement être en mesure de payer les coûts engendrés. L'espace indépendant est un espace relativement ouvert, produit (vécu et perçu mais aussi conçu informellement) à travers les pratiques quotidiennes de l'espace. L'espace

indépendant est le fait des *urban commons* ou des pratiques de *urban commoning*<sup>6</sup> (Harvey, 2012; Susser et Tonnelat, 2013) puisqu'il est la production de l'espace telle qu'elle se fait à travers la pratique spatiale quotidienne et ordinaire.

#### 1.4 L'inventivité des pratiques quotidiennes et la production de l'espace urbain

Plus généralement, l'intervention proprement urbaine rendue possible par l'imbrication de politiques globales avec des particularités locales permet la rencontre, la compétition pour l'espace de la ville entre des acteurs bénéficiant de ressources inégales pour se l'approprier. Le déséquilibre dans les rapports sociaux d'appropriation de l'espace urbain donne émergence à la saisie d'opportunités où se fraie l'inventivité quotidienne :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant (Pierre Mayol en préface de De Certeau, 1990, p.XXXVII).

L'inventivité quotidienne (De Certeau, 1990) se dessine dans l'utilisation des codes, des produits formalisés à l'intérieur d'un ordre économique donné, les « consomme » en tant qu'assises sur lesquels appuyer les pratiques de la vie de tous les jours. En d'autres mots, ce sont les manières banales de « faire la ville » qui, au quotidien, sont incarnées dans des pratiques informelles de l'espace urbain et qui détournent contre lui-même son cadre programmé et régulé formellement (Edensor et al., 2010).

---

<sup>6</sup> Ces concepts seront développés dans la section suivante, au point 1.4.1.

#### 1.4.1 L'inventivité quotidienne du *urban commoning*

Le champ d'étude des *urban commons* et du *urban commoning* démontre bien comment les insatisfactions urbaines peuvent être comblées à travers les pratiques quotidiennes de citoyens ordinaires. La littérature scientifique portant sur le *urban commoning* a ceci d'intéressant qu'elle déplace l'angle de compréhension vers un intérêt pour la gestion des ressources urbaines en tant qu'elles sont premièrement spatialement ancrées et qu'elles peuvent être actualisées par le citoyen ordinaire. Tout en employant un regard similairement critique propres aux études culturelles vis-à-vis les possibilités d'appropriation de l'espace urbain, elle tourne son attention non pas vers les particularités des groupes mais plutôt vers leurs pratiques quotidiennes qui traduisent spatialement des iniquités vécues et perçus dans l'appropriation de l'espace : « [...] *recent years have seen a proliferation of alternative modes of producing urban space and of living the city. There is an "outside" and [...] it is a material, practical outside [...] of enclosure* » (Bresnihan et Byrne, 2015, p.40). L'appropriation de l'espace urbain par les *urban commons* est la pratique spatiale et quotidienne des ressources perçues et jugées nécessaire pour le bien-être de la communauté et des générations futures :

Commons are those resources that appart from the property that is mainly public, pursue a natural and economic vocation that is of social interest, immediately serving not the administration but the collectivity and the people composing it. They are resources that belong to all the associates and that law must protect and safeguard also in virtue of future generations (Lucarelli, 2011, dans Patti, 2017).

Un exemple évocateur de ce type de pratiques informelles est celui de la jardinerie communautaire, où on tente de faciliter l'accessibilité à la production alimentaire de fruits et légumes de qualité. Plus généralement, la figure de la jardinerie communautaire représente une manière de pratiquer l'espace urbain propre au *urban*

*commoning* (Dellenbaugh et al., 2015). Elle prend place dans l'espace urbain grâce à la participation de citoyens ordinaires désireux de répondre à un manque. Par le biais des jardins communautaires informels, le rapport à la consommation de l'espace urbain devient appropriatif. Il s'agit de s'approprier quotidiennement l'espace disponible ou accessible dans l'objectif de répondre à des besoins particuliers, à des impératifs économiques, sociaux, politiques et symboliques propres à la vie en milieu urbain. Proche des pratiques propres à l'urbanisme tactique, le jardin communautaire informel se réserve une accessibilité et une disponibilité accrue de l'espace urbain en fonction de besoins spécifiques.

L'espace est approprié, et ainsi actualisé il devient politiquement chargé non pas à cause des pratiques elles-mêmes (puisque les citoyens s'attèlent tout simplement à répondre à un manque de ressources), mais parce que le partage inégal d'une ressource reconnue comme intrinsèquement commune, est politique. Suivant les idées de Latour (2004) et Stengers (2005), l'appropriation de l'espace urbain, par exemple, s'explique par la renégociation du vivre-ensemble. Le *urban commoning* s'appuie sur la reconnaissance de la valeur d'une ressource (de sa disponibilité, de son accessibilité, etc.) en tant que valeur produite collectivement, et en tant que valeur potentiellement appropriable. Dans le cas présent, le *urban commoning* est une pratique de réassignation du rapport à l'espace qui passe par une négociation de son contenu, de la valeur de l'espace lui-même aux mains des citoyens ordinaires. Grâce et à travers des pratiques appropriatives, l'espace urbain prend de nouvelles formes propres aux citoyens qui en font partie intégrante, et à travers ce processus le *statu quo* du vivre-ensemble change, la valeur communément attribuée à l'espace urbain se redéfinit :

This is about the messy business of living together, across difference, always asymmetrically, but also always irrevocably entwined and also even partially

co-dependent in various ways with things we consider other-than-ourselves – and to attune to these conditions (Metzger, 2015, p.40)

L'étude d'un phénomène en tant que processus de *urban commoning* reconnaît ainsi le potentiel radical que détiennent les citoyens ordinaires qui pratiquent quotidiennement l'espace, puisqu'autant la ressource appropriée que ceux qui se l'approprient entre dans un rapport social de production de ce qui est ou devrait être commun. Cela n'a pas besoin d'être intentionnel, revendicateur ou explicitement politique pour émerger. Au contraire, un tel phénomène peut prendre de l'expansion à travers la routine et la répétition de pratiques quotidiennes et banales. Il n'est pas non plus la seule affaire de groupes militants, communautaires ou d'intérêts. Il peut tirer ses racines de la participation du citoyen ordinaire, qui par ailleurs connaît le plus souvent une multitude d'affiliations identitaires difficilement mesurables car elles sont mouvantes, évolutives à travers le temps et leur emprise dans l'espace. Ainsi, le *urban commoning* prend un caractère politique suivant le gré de manifestations pratiques qui actualisent et produisent l'espace urbain. En ce sens, ici il sera question d'interroger l'espace pratiqué à travers une description et une interprétation des méthodes employées au quotidien pour « ouvrir les espaces », les adapter à des besoins et impératifs collectifs (Bresnihan et Byrne, 2015).

### 1.5 La problématique et les questions de recherche

C'est précisément l'exploration d'une pratique quotidienne ordinaire d'appropriation de l'espace urbain qui est problématisée dans le cadre de ce mémoire. Tel qu'énoncé préalablement, le rapport social entretenu par les citoyens vis-à-vis la culture en milieu urbain est transformé par l'émergence concomitante de processus de globalisation, gentrification et spectacularisation, qui territorialise matériellement et symboliquement son économie. Le portrait dressé par notre littérature scientifique montre que dans les quartiers péri-centraux extérieurs aux limites territoriales des

districts culturels, la place attribuée aux espaces de diffusion, de création et de production artistique est restreinte. Réglementée formellement, policée et sanctionnée conséquemment, la vie culturelle nocturne est un point de tension urbaine où s'entrechoquent les modes résidentiels et commerciaux d'appropriation de l'urbain, ainsi que les intérêts de leurs parties prenantes. Les quartiers connaissant dans leur histoire récente une forte effervescence culturelle se voient progressivement désincarnés de cette fonction. L'accès à des ressources économiques, techniques et sociales permettant de maintenir leurs activités à flots est perçu et vécu comme faisant maintenant défaut.

Tel qu'exposé préalablement, parfois des citoyens ordinaires emploient des pratiques plus formelles pour exprimer leurs insatisfactions. C'est le cas d'initiatives citoyennes qui sont progressivement formalisées dans la planification du territoire, par exemple les ruelles vertes et les ruelles blanches. D'autres encore se tournent vers des pratiques d'appropriation quotidiennes informelles, plus subversives car elles sortent – du moins en partie – du champ de la légalité formelle, c'est-à-dire qu'elles jouent avec les codes fournis formellement pour actualiser d'autres manières de faire la ville. Suivant l'esprit du droit à la ville créative et un *ethos* DIY, certains de ces citoyens ordinaires s'approprient des espaces à travers une pratique quotidienne informelle du culturel qui produit et reproduit l'urbain alternatif. Pour ce faire concrètement, ces pratiques détournent les fonctions formelles de l'espace urbain là où cela est possible.

C'est le cas, par exemple, des concerts impromptus donnés en public dans des lieux urbains, occupés sans bénéficier de permis d'exploitation de l'espace, tels que les « *raves* » (Bresnihan et Byrne, 2015; Edensor et al., 2010; Evans, 2009 et Hae, 2011). Ces pratiques peuvent aussi prendre racines là où l'espace est déjà préalablement approprié légalement. C'est le cas d'espaces résidentiels ou commerciaux où sont

pratiquées informellement d'autres fonctions non-sanctionnées. Dans ces cas, ce sont les pratiques qui transforment le rapport d'appropriation de l'espace, plutôt que le geste d'occupation. Situés le long d'un même continuum, ces pratiques répondent toujours à quelques besoins ou impératifs économiques, sociaux, culturels, politiques ou symboliques.

Par exemple, les citoyens s'adonnant au commerce au noir en utilisant des *fronts* n'*occupent* pas les lieux en tant que tels, mais ils y ont des pratiques quotidiennes qui produisent un espace informel, surtout économiquement. À travers ces pratiques, ils redéfinissent l'espace urbain disponible, se l'approprient pour répondre à des besoins et impératifs spécifiques (AlSayyad, 2004; Harvey, 2000; Kudva, 2009; Roy, 2002). Cet exemple n'est pas représentatif de l'ensemble des pratiques informelles de l'espace urbain, mais il fait état de l'inventivité des citoyens qui parviennent à se satisfaire là où ils le peuvent. Les galeries d'art informelles suivent une même logique d'inscription spatiale à travers la répétition de pratiques quotidiennes, et les motifs à leur déploiement sont propres à cette forme de manifestation.

Dans le cas du présent mémoire, c'est la prolifération de salles de concerts informelles, ou *informal music venues*<sup>7</sup> préalablement observée sur le terrain qui fait l'objet d'une exploration pour sa valeur scientifique. Ce phénomène, au regard de la revue de littérature exposée, est peu ou pas documenté par le champ des études urbaines, même s'il est connu dans d'autres disciplines, mais abordé selon des méthodes qui leurs sont propres. C'est le cas, tel que démontré précédemment, des études sur les scènes musicales DIY et les sous-cultures et contre-cultures

---

<sup>7</sup> Cette dénomination issue de la langue anglaise sera préférée, tout au long de ce mémoire, à son équivalent en langue française puisque le terme « salle » est plus limité conceptuellement que le terme « venue », qui se traduirait directement par le concept de « lieu ».

spécifiques, qui s'intéressent davantage aux fondements identitaires et sociaux qui animent la pratique informelle et culturelle de l'espace (notamment Peterson et Bennett, 2004, qui en font le constat).

La problématique de ce mémoire surgit ainsi autour de l'exploration de la prolifération d'*informal music venues* en tant qu'un phénomène d'abord urbain qui s'inscrit dans le contexte socio-politique actuel des métropoles globales, soit une urbanisation fortement néolibéralisée, où la programmation de l'espace est accrue, et son potentiel d'appropriation limitée. Il s'agit d'explorer de façons descriptive et interprétative les pratiques quotidiennes spécifiques à cette forme de production de l'espace considérant qu'elles répondent à des besoins et impératifs particuliers dans ce contexte. Ces pratiques sont le fait de citoyens ordinaires, artistes bien-sûr mais aussi citoyens qui actualisent l'urbain grâce aux *informal music venues*, à travers un rythme quotidien. Ces citoyens ordinaires sont l'ensemble des spectateurs, artistes, organisateurs événementiels et gérants qui participent à la création et au maintien de ces espaces, c'est-à-dire tous les acteurs culturels qui le produisent.

L'exploration de ce phénomène est sous-tendue par une question principale : comment et pourquoi se déploient les tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain propres aux *informal music venues* pour ses participants ? Cette question principale suppose un ensemble de sous-questions subséquentes : à quelles pressions internes et externes, perçues et vécues par les participants ces pratiques répondent-elles ? quels sont les impératifs culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques qui orientent ces pratiques ?

### 1.5.1 Hypothèse principale de la recherche

L'hypothèse principale de ce mémoire est que les pratiques quotidiennes liées au phénomène de prolifération d'*informal music venues* répondent à des pressions perçues et vécues localement en milieu urbain, induites du contexte actuel de globalisation et de néolibéralisation. Par leur pratique quotidienne de l'espace des *informal music venues*, les participants produisent informellement, à travers la répétition de leurs activités et leurs tactiques, « leur » ville et la ville, de manière à combler des besoins et à satisfaire des impératifs.

L'appropriation de l'espace urbain propre aux *informal music venues* est conditionnelle – dans le temps et l'espace - à un ensemble de pressions internes et externes vécues et perçues par les participants à sa genèse. Elle dépendra bien-entendu d'une cohésion interne entre participants qui, tous à leurs façons, contribuent par leurs pratiques quotidiennes, à l'actualisation de ces espaces. Les menaces externes sont potentiellement l'ensemble des acteurs institutionnels qui assurent et maintiennent la régulation de l'espace urbain formel, c'est-à-dire les parties prenantes de l'économie culturelle territorialisée à travers la création de districts culturels.

Ces sources de menaces sont multiples. C'est d'abord de la figure de la Ville qui est identifiée comme principale menace, puisqu'il s'agit d'institution rassemblant une foule de décideurs, experts et planificateurs qui possède le monopole des moyens et ressources nécessaires pour agir sur l'espace urbain. Une seconde menace provient des processus – de gentrifications, de spectacularisation - qui sont encouragés par des politiques publiques établies, et par la réglementation municipale en matière de gestion du territoire urbain. Ce sont spécialement les acteurs actifs de ces processus, soit les promoteurs immobiliers et les « gentrificateurs » eux-mêmes - les personnes qui selon les répondants participent activement à renforcer l'emprise des processus de

gentrification dans l'espace urbain - qui font partie de cette menace, en concomitance avec le corps policier. Cette troisième source de menace est l'instance qui met en action la réglementation et qui est dotée des pouvoirs de sanction et d'ordre. Finalement, ce sont les propriétaires des immeubles dans lesquels prennent ancrage une ou des *informal music venues* qui constituent la dernière source de menace, car leur maintien dans le temps et l'espace est soumis à leur discrétion.

Les pratiques qui sont mises en œuvre pour assurer le maintien de cette forme d'appropriation de l'espace urbain sont un ensemble de manières de « faire avec » le cadre formel plutôt que des manières de « faire contre » suivant un esprit ou une idéologie claire de protestation, résistance ou militantisme. En ce sens, en toute connaissance de cause des risques entrepris, il est possible d'estimer que les participants adopteront des pratiques quotidiennes de contrôle banales, qui mettront à distance les menaces internes et externes, et renforceront le rapport d'appropriation collective face à ces lieux. Bien que ce mémoire ne prétende pas au dénombrement exhaustif des *informal music venues*, il apparaît logique que les tactiques quotidiennes d'appropriation tirent avantage des lacunes du cadre formel de production de l'espace urbain auxquelles ils juxtaposent une dimension informelle. En d'autres mots, ces pratiques s'ajustent, comme une mise à l'épreuve, au degré perçu et vécu de la menace identifiée.

### 1.5.2 Hypothèses secondaires

Si dans le cas des *informal music venues* l'impératif principal pour les participants est d'abord culturel car il permet de remédier à un manque d'espaces de diffusion et de production artistiques spécifiquement musicaux, l'ensemble des pratiques quotidiennes visent le maintien de l'appropriation matérielle et symbolique qui lui est propre. Les pressions qui caractérisent les orientations spécifiques du territoire à

travers la création d'un district culturel renforcent l'iniquité des rapports sociaux d'appropriation de l'espace urbain mais n'en forment pas la seule clé de voûte. Le district culturel fait office de figure de territorialisation de l'économie culturelle, qui quant à elle est un processus prégnant plus largement dans l'espace urbain, et affecte les dynamiques de production et de reproduction de cet espace. Pour les participants aux *informal music venues*, il s'agit à travers ces pratiques d'établir des rapports sociaux d'appropriation de l'espace urbain qui sont inclusifs, du moins pour eux-mêmes. Ceci signifie que des pratiques protectrices seront mises en place, de manière à accueillir un éventail élargi de personnes et de comportements habituellement marginalisés tout en tentant de maintenir l'appropriation.

Pour se faire, il est nécessaire de répondre à l'impératif économique de générer les ressources financières nécessaires à la reproduction temporelle et physique des *informal music venues* plutôt que de générer un profit en tant que tel. La rentabilité économique n'est pas un impératif motivateur pour les citoyens ordinaires qui s'y implique, puisqu'ils créent un espace urbain informel justement pour se défaire des pressions induites par la planification formelle de l'économie culturelle. Au contraire, la générativité de profits servirait plutôt à assurer la reproduction du phénomène, c'est-à-dire qu'elle servirait dans sa plus grande partie à garantir sa réédition future dans l'optique d'offrir un retour tangible pour l'ensemble des participants.

Parce que cette manière de produire l'espace urbain emploie des pratiques informelles, l'impératif politique se situe dans la réalisation banale des activités, plutôt que dans l'intention ou la revendication. Si les intentions derrière l'action ne sont pas explicitement politiques, elles le sont par défaut parce qu'elles montrent d'autres potentialités, d'autres façons de faire l'urbain qui ne sont pas ancrées dans la permanence et dans la formalisation, la programmation ou l'homogénéisation de l'espace.

Symboliquement, les pratiques quotidiennes associées au phénomène des *informal music venues* ont le potentiel de produire un sens associé à l'appropriation de l'espace urbain, c'est-à-dire de générer un imaginaire collectif, même s'il est limité aux participants eux-mêmes, quant à ce que signifie la vie en ville et la place qu'y occupent la culture et l'art.

### 1.5.3 Pertinence scientifique

L'intérêt du présent mémoire pour le phénomène des *informal music venues*, concoure à approfondir les connaissances scientifiques à propos d'un fait urbain jusqu'ici « oublié » par le champ des études urbaines. L'exploration se fait dans le but de mieux comprendre le phénomène en pratique et d'en offrir un portrait descriptif et interprétatif, mais aussi conceptuellement d'en saisir les caractères typiques. Pour ce faire, l'approche des *urban commons* est privilégiée pour explorer le phénomène. Ainsi, il sera possible de contribuer à la connaissance des *urban commons* en y intégrant une étude de cas d'appropriation spécifique de l'espace urbain à travers des pratiques culturelles liées à l'univers du spectacle musical. Puisque l'étude du *urban commoning* privilégie l'adoption d'un regard holistique sur les iniquités d'appropriation des ressources en milieu urbain, cette étude de cas pourra inscrire ses résultats dans son contexte socio-politique élargi.

Cela signifie qu'en plus de contribuer aux connaissances par rapport à un phénomène précis, cette étude pourra en retour éclairer, voire faire émerger un regard critique plus aiguisé en ce qui concerne les conséquences empiriques des politiques néolibérales de gestion territoriale. Même si les *informal music venues* sont relativement maintenues temporellement dans l'espace, étant donné leur nature informelle elles ne s'inscrivent pas spatialement de façon permanente. La

signification de cette idée de non-permanence est pertinente pour comprendre le concept d'informalité dans le contexte du nord global.

#### 1.5.4 Pertinence sociale

La pertinence sociale de ce mémoire réside dans son intérêt particulier pour les pratiques quotidiennes de la part de citoyens ordinaires, considérant qu'elles sont la manifestation banale d'insatisfactions perçues et vécues. Ce mémoire reconnaît le potentiel radical contenu dans les pratiques ordinaires de la part de citoyens qui par ailleurs ne tentent pas de pousser un agenda politique. L'exploration de ces pratiques permet un retour du balancier par l'exposition de réalités locales qui sont de l'ordre de la vie de tous les jours, et qui méritent d'être montrées, puisqu'elles font habituellement partie du dialogue invisible sur la ville, car elles ne sont pas foncièrement politisées dans la sphère publique.

La prolifération de ce phénomène à l'échelle urbaine traduit aussi l'émergence d'un désir de renégociation des rapports inéquitables d'appropriation de l'espace. Une meilleure connaissance du phénomène pourrait éventuellement contribuer à générer un dialogue avec les autorités municipales en matière de judiciarisation des pratiques de production informelle de l'espace urbain. L'accointance avec ces pratiques, parce qu'elles sont récurrentes dans le temps et l'espace, pourrait concourir à favoriser une réglementation et des sanctions subséquentes appliquées avec discernement, notamment en ce qui concerne les activités des établissements culturels légaux.

## CHAPITRE II

### LE CADRE ANALYTIQUE ET LE CADRE CONCEPTUEL

Dans le cadre de ce chapitre, la nature exploratoire du présent mémoire est d'abord discutée dans l'objectif de rendre compte de la mutation progressive des cadres analytique et conceptuel, qui entraînent plusieurs redéfinitions.

Les fondations analytiques de la recherche sont ensuite présentées grâce à l'approche du droit à la ville, suivi d'une exploration de la triplicité de production de l'espace en tant que processus permettant diverses formes d'appropriation matérielles et symboliques passant par la pratique quotidienne de l'espace urbain. La seconde partie de ce chapitre est consacrée au cadre conceptuel de ce mémoire, qui s'appuie en premier lieu sur l'opérationnalisation des concepts d'appropriation, puis sur l'appropriation matérielle et symbolique. Sont ensuite opérationnalisées les pratiques quotidiennes de production de l'espace urbain, à travers l'exposition du concept de tactiques tel que développé par Michel De Certeau (1990). Finalement, le cadre analytique et le cadre conceptuel sont présentés sous forme de schéma visuel dans l'idée de montrer les relations et dynamiques qui les unissent.

## 2.1 Fondements critiques du cadre d'analyse : l'approche exploratoire

À l'ébauche de ce mémoire, le cadre analytique et le cadre conceptuel ont d'abord emprunté l'approche du droit à la ville en surestimant la dimension intentionnelle de l'action individuelle. L'individu agissant s'était imposé comme base à l'analyse puisqu'à partir de l'étude de ses caractères particuliers, il semblait naturel de dégager les raisons pratiques le poussant à l'action à l'intérieur d'une structure sociale donnée. Cette piste, par ailleurs intéressant au niveau analytique, n'a cependant pas été retenue puisqu'elle contribue selon nous à surfaire une interprétation de l'action qu'il faudrait expliquer à l'aide d'un relevé des structures sociales propres à nos répondants. Ceci ne contribue pas à la saisie du phénomène à l'étude telle qu'elle souhaite rendre compte d'un processus plutôt que d'identités. Ainsi, au départ l'interprétation de la genèse des *informal music venues* était ancrée dans la théorie de l'action de Bourdieu (1984). Nous retenons cependant de ce modèle d'analyse un aspect fondamental de l'étude des phénomènes sociaux, soit qu'elle reconnaît qu'un fait observé localement puisse être reproduit – au-delà de ses singularités - dans des contextes analogues partageant des structures sociétales semblables. Au-delà du cas précis traité dans ce mémoire, il reste qu'il s'agit d'une étude portant sur des pratiques sociales de l'espace urbain pouvant être observées ailleurs, dans d'autres espaces urbains que le cas choisi.

Opérationnalisée, l'approche bourdieusienne impliquait de notre point de vue de concentrer nos efforts d'analyse sur la description et la catégorisation des caractères individuels guidant ou motivant à l'action. Cette approche accorde une valeur interprétative plus élevée aux conditions sociales des individus qui les pousseraient à agir, plutôt qu'à leurs pratiques elles-mêmes. Les concepts d'*habitus* et de *capital global* (Bourdieu, 1979 et 1994) qui avaient été mobilisés imposait d'interpréter la motivation à l'action sur et dans l'espace comme résultat de quelques insatisfactions

des individus quant à leur positions sociales dans une société donnée. Au contraire, il s'agissait pour nous de poser un regard sur les pratiques de l'espace en tant qu'elles permettent de saisir l'appropriation elle-même en tant que processus qui n'est pas nécessairement guidé par l'intention rationalisée de corriger (ou améliorer) son statut social. La notion d'« intention » de l'action, qui suggère une prise de position politique ou idéologique, est ainsi évacuée de manière à laisser les pratiques parler d'elles-mêmes. Ainsi il est possible de percevoir que les individus, s'ils partagent quelques traits communs, n'agissent pas forcément en fonctions de ces internalités mais plutôt en relation, dans et pour l'espace urbain.

L'approche des *urban commons* se concentre sur la quotidienneté des pratiques, qui révèle un commentaire social sur les façons d'exploiter les ressources urbaines. Cette approche met à distance les particularités individuelles en considérant les gestes, les pratiques elles-mêmes des citoyens ordinaires. D'un point de vue opérationnel, la figure du *urban common* permet de mieux saisir les *informal music venues* en tant que rapports sociaux d'appropriation qui actualisent l'espace urbain :

The common is not to be construed, therefore, as a particular kind of thing, asset or even social process, but as an unstable and malleable social relation between a particular self-defined social group and those aspects of its actually existing or yet-to-be created social and/or physical environment deemed crucial to its life and livelihood (Harvey, 2012, p.96).

De la même façon, ce mémoire favorise une approche oblique, exploratoire, à la limite des études urbaines, pas tout à fait propre aux études culturelles. Les raisons en sont bien simples : il s'agit de voir notre objet de recherche à travers les relations entre un processus d'appropriation de l'espace urbain (qui oui, est une pratique profondément sociale et culturelle), en tant que processus de négociation ou d'actualisation de cet espace. Il ne s'agit pas, alors, de voir l'objet de recherche à l'aide d'une connaissance des caractéristiques d'un groupe, d'une collectivité ou

d'une communauté culturelle. Ce sont leurs pratiques appropriatives en tant que rapport social de production de l'urbain, plutôt que leurs sociabilités distinctes, qui sont explorées.

Ceci favorise un regard non porté sur l'intentionnalité de l'action guidée par l'identification sociale à un groupe donné, mais sur les pratiques quotidiennes d'appropriation de la part de citoyens ordinaires avant tout. La discipline des études culturelles, qui propose une analyse de rapports de pouvoirs qui relie différentes contre-cultures (plus ou moins à identités fixes, le plus souvent mouvantes, fluides) à une culture dominante, *mainstream*, ou reconnue commune et partagée par une société donnée (Bennett et Peterson, 2004), a ceci d'analogue avec l'approche proposée qu'elle s'intéresse aussi à la quotidienneté.

Les recherches portant sur des sous-cultures (Bennett, 1999; Drissel, 2011; Gordon, 2005; Morgan et Ren, 2012; Gibson et Homan, 2004 et Lingel et Namaan, 2012), sur la culture de la jeunesse (Bennett et Kahn-Harris, 2004; Shaw, 2013) et sur les scènes musicales (Bennett et Peterson, 2004; Frith, Straw et Street, 2001; Straw, 2002) se succèdent et contribuent à broser le portrait ponctuel de contre-cultures données, notamment des genres musicaux spécifiques (punk, bien-sûr, mais aussi jazz, k-pop et autres). Pour ce faire, un intérêt est porté envers les marqueurs de l'identité collective, qu'ils soient de nature esthétique, des pratiques sociales partagées, de l'espace (l'occupation de bâtiments, par exemple), ou autres. D'un point de vue opérationnel, l'approche des études culturelles offre un riche terrain pour l'étude des insatisfactions économiques, politiques, sociales et culturelles perçues et vécues par des individus liés par une communauté d'intérêts donnée. Pourtant, dans le cadre de ce mémoire, il ne s'agit pas de définir la communauté d'intérêts, mais de faire temporairement abstraction de ses caractères distinctifs de manière à faire parler les pratiques.

Ceci permet de contourner des notions qui ne sont pas utiles pour la connaissance du phénomène à l'étude, du moins à ce stade-ci de son appréhension. Par exemple, en n'employant pas le concept de sous-culture pour décrire les participants au phénomène, il est possible de retirer de la compréhension de l'objet à l'étude une dimension hiérarchisante où il existerait une culture dominante, supérieure, de laquelle les pratiques observées seraient déviantes parce que sous-culturelles. Dans le même ordre d'idées, en refusant de définir la communauté comme une contre-culture, il est proposé une appréhension des pratiques observées en-dehors de dynamiques d'adversités entre la culture socialement dominante et la contre-culture qui y serait réactive, et/ou oppositionnelle (Bennett et Peterson, 2004). Pour les besoins de ce mémoire, la production du culturel est vue comme se faisant à partir et dans un même continuum de pratiques urbaines. Les pratiques que nous étudions ici n'ont pas toutes la même portée ou la même valeur les unes par rapports aux autres, mais il est impossible de les considérer comme des sous-produits ni comme des contre-produits, puisqu'elles font partie intégrante de la production et de la réactualisation de l'espace urbain.

De même, les études sur la culture de la jeunesse se concentrent sur les pratiques issues de la « jeunesse », concept difficilement balisable mais tout de même non-inclusif dans le cadre de cette recherche, puisque ce mémoire ne s'intéresse pas aux caractéristiques des citadins. La notion de scène musicale, quant à elle, est définie en tant que somme des « *contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others* » (Bennett et Peterson, 2004, p.1). Elle ne nous est pas non plus utile, parce qu'elle met de l'avant une agentivité basée sur l'identification collective. De façon plus générale, cette distanciation vis-à-vis les concepts énoncés propres aux études culturelles s'appuient sur le constat suivant :

With the increased attention to the urban within cultural studies, categories like subculture, community or movement have come to seem less and less able to contain the variety of activities which transpire within them, or the fluid mobility in which they participate (Straw, 2002, p.252).

Dans l'objectif de saisir les pratiques quotidiennes de production de l'espace urbain issues du phénomène des *informal music venues*, il faut plutôt

[...] ne pas localiser la différence culturelle dans les groupes qui [portent] le drapeau de la « contre-culture » - groupes déjà singularisés, souvent privilégiés et en partie folklorisés-, et qui [sont] seulement des symptômes ou des révélateurs (De Certeau, 1990, p.XXXVI).

Il faut, du moins dans le cadre de ce mémoire, sans refuser les distinctions culturelles en tant que telles, les voir comme parties intégratives du tout foncièrement urbain. C'est à partir de ce principe fondateur que se dessinent les contours des cadres analytiques et conceptuels proposés.

### 2.1.1 L'approche du droit à la ville

L'approche du droit à la ville (Lefebvre, 1967) permet de rendre compte des *informal music venues* puisqu'elle conçoit la ville comme une œuvre collective où se rencontrent et se confrontent diverses manières de « faire l'urbain ». Ce sont les pratiques de la vie quotidienne, celles qui sont possibles et celles qui ne le sont plus, qui témoignent des dispositions qu'offre le cadre urbain dans lequel elles s'insèrent. En ce sens, les potentialités d'appropriation des espaces de la ville sont toujours politiques puisque la production de l'espace urbain est une négociation de ses fonctions.

Dans le cadre du présent mémoire, les pratiques qui donnent forme aux *informal music venues* témoignent de ses potentialités d'appropriation spatiale. En produisant un espace urbain qui s'accorde à leurs besoins et impératifs, les individus pratiquent

une appropriation de l'urbain. Il s'agit ici de déterminer les contours de la négociation qu'ils opèrent en prenant pour principe de base qu'elle se fait dans un continuum de pratiques de programmation formelle et d'initiatives informelles qui participent d'une même œuvre urbaine :

[Cela] implique une réappropriation sociale, culturelle et politique des conditions matérielles et symboliques de production de l'espace à partir de la pratique des habitants, des usagers et des professionnels engagés dans la production de la ville (Hamel, 2001, p.114).

La théorie du droit à la ville (Lefebvre, 1967) s'appuie sur le constat de complémentarités et de tensions entre les stratégies de programmation et de planification de l'urbain et les pratiques quotidiennes des citoyens. Le droit à la ville n'est pas simplement le droit individuel de jouir de l'espace urbain ni de simplement y vivre, mais de pouvoir le négocier.

« Faire l'urbain » exige l'investissement et la mobilisation de ressources économiques, politiques (idéologiques), sociales, matérielles et symboliques tantôt complémentaires, tantôt antagoniques. Assurer le droit à la ville, en ce sens, exige la reconnaissance de la participation de l'ensemble de ses constituants, des plus influents et globaux aux plus particuliers et localisés. Il faut, pour faire le droit à la ville, étudier les façons dont se modulent les rapports d'appropriation de l'espace, dans le but de comprendre comment ils sont conçus, vécus et perçus à travers le temps.

Au cœur de cette négociation se retrouvent sur un continuum les parties prenantes capables de mettre en œuvre des stratégies de production de l'espace, tout autant que des groupes et particuliers plus ou moins aptes et susceptibles d'agir tactiquement pour produire « leur(s) » urbanités. Le droit à la ville identifie le problème lacunaire de l'urbain, soit qu'il existe toujours des interstices d'interventions, là où la

planification formelle ne peut se rendre, soit dans le détail de la vie sociale. Les pratiques quotidiennes locales, loin d'évoluer en tant qu'entités indépendantes des préoccupations globales, interagissent avec celles-ci, comme dans le cas des métropoles culturelles :

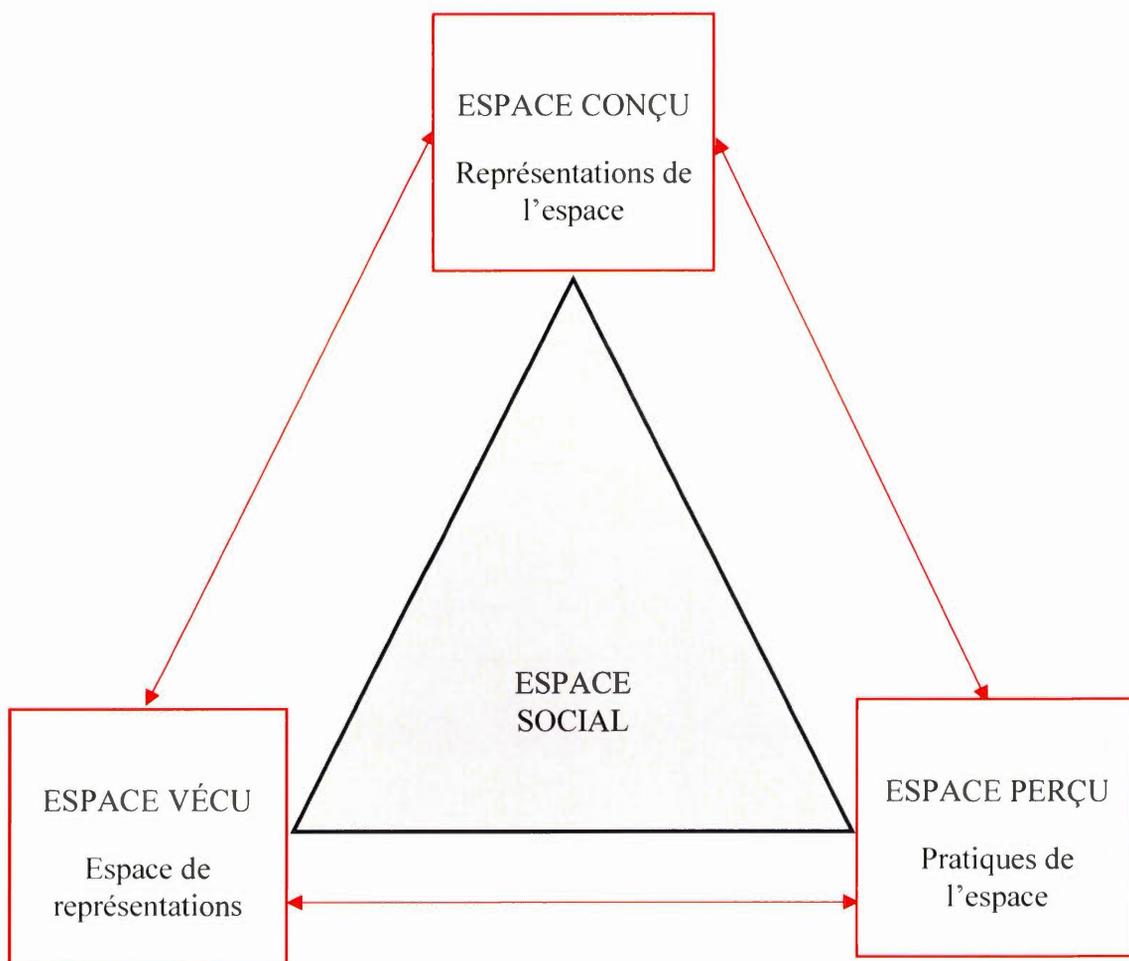
[La ville] n'est plus qu'un objet de consommation culturelle pour les touristes, pour l'esthétisme avides de spectacles et de pittoresque. Même pour ceux qui cherchent à la comprendre chaleureusement, la ville est morte. Pourtant « l'urbain » persiste, à l'état d'actualité dispersée et aliénée, de germe, de virtualité (Lefebvre, 1967, p.30).

Comprendre ces germes d'urbanités exige de comprendre les liens qui existent entre les différentes formes que prend l'espace, de ses caractères les plus institutionnellement planifiés, programmés, formalisés, à ses actualisations les plus humbles.

#### 2.1.1.1 La production de l'espace : espace conçu, vécu et perçu

La planification de l'urbain contient une ambition de structuration et de consolidation de la permanence – ou de longue durée - des espaces urbains. Par leur mainmise sur l'ordonnancement actuel et futur de la ville, les acteurs publics et privés en matière d'aménagement urbain – planificateurs, décideurs, experts, investisseurs, promoteurs -, entreprennent l'élaboration continue du système urbain. Ce système urbain affecte à la fois la structure physique de la ville et sa structure sociale. Le citoyen ordinaire, qui s'inscrit dans un milieu urbain en y habitant, doit pour bien y vivre s'y adapter. Il constitue par sa seule existence la condition du succès éventuel de la planification de l'espace, et sa raison d'être. En d'autres mots, un degré d'approbation souvent silencieux de la part de la population est primordial à une planification réussie. C'est pourtant très précisément dans ce cadre de vie planifié que surgit une variété de pratiques qui participent au « faire la ville » en matérialisant des

besoins et des impératifs. La modélisation du concept de production de l'espace permet de clarifier ces propos.



### 2.1 Triplé de production de l'espace social

Schéma de Henri Lefebvre (1986) représenté par Catherine Cliche

L'espace conçu, l'espace perçu et l'espace vécu sont des notions qui ne peuvent s'expliquer qu'en relation les unes avec les autres car elles existent en interconnexion. La nature des relations qui existent pour former cette triplé rend possible

différentes conformations qui produisent l'espace, compris comme un rapport social : « l'espace (social) est un produit (social) » (Lefebvre, 1986, p.39).

L'espace conçu désigne la forme matérielle, physique de l'espace tel qu'il se modélise à partir de l'ensemble des discours d'acteurs publics - experts, planificateurs et décideurs – et privés – promoteurs et investisseurs – opérationnalisés. C'est via la production de codes collectifs, donc la réalisation tangible de systèmes sociaux de représentations, qu'est produit l'espace. L'espace conçu est une performance matérielle de la planification urbaine réalisée dans une optique de cohésion sociale et de continuité. Pour persister, l'espace conçu dépend de la relative permanence de ces codes sociaux en tant qu'il est la manifestation formalisée des espaces vécu et perçu. Avant d'être conçu, l'espace produit est nécessairement vécu et perçu.

L'espace vécu désigne l'ensemble des significations qui caractérisent la vie sociale d'une société, d'un milieu urbain donné. C'est l'espace des représentations, là où se bousculent les perceptions et représentations que tous et chacun se font de l'espace partagé. L'espace vécu est l'ensemble des symboles et images qui font la vie des citoyens ordinaires. Il se crée dans les cadres matériels fournis par l'espace conçu, mais n'est pas automatiquement prédéterminé par celui-ci. C'est la négociation constante qui s'exerce entre significations et matérialités qui détermine la forme d'une conformation urbaine à un moment donné. L'étude de l'espace perçu permet de montrer que les pratiques de l'espace actualisent matériellement les représentations sociales dans l'espace conçu.

L'espace perçu désigne la pratique spatiale de l'espace en tant que négociation entre représentations de l'espace et conception de l'espace. Saisir l'espace perçu signifie appréhender les pratiques quotidiennes des citoyens ordinaires qui peuvent révéler un rapport de significations. Pour un groupe ou une collectivité donnée, l'espace perçu

est relativement cohérent. Les pratiques qu'ils entreprennent sont ancrées dans le quotidien, dans l'ordinaire, dans ce qui fait la banalité de la vie sociale.

L'espace conçu, l'espace vécu et l'espace perçu forment une triplicité où l'espace social peut être saisi en trois moments. Dans le cadre de ce mémoire, l'intérêt s'oriente premièrement vers l'espace perçu, celui des pratiques liées à la création et au maintien des *informal music venues*. Il s'agit de comprendre comment se déclinent matériellement et symboliquement les besoins des participants à ce phénomène qui révèlent des pratiques d'appropriation de l'espace.

À travers le phénomène de prolifération des *informal music venues*, qui constituent une pratique quotidienne d'appropriation de l'espace, il s'agit de sonder une négociation de l'urbain. À partir du modèle de production de l'espace de Lefebvre, il s'agit de saisir comment ces pratiques s'intègrent dans le contexte élargi de l'œuvre collective urbaine.

#### 2.1.1.2 L'invention du quotidien : pratiques sociales de l'espace

Pour étudier ces pratiques sociales ordinaires ou quotidiennes, l'apport du travail théorique portant sur l'invention du quotidien par Michel De Certeau (1990 ; et De Certeau, Giard et Mayol, 1994) est indispensable. Son approche considère les plus petites formes de production de l'espace en considérant qu'elles sont aussi des manières de faire l'espace urbain. Il s'agit d'étudier l'usage qui est fait de l'espace urbain, à travers les pratiques quotidiennes qui actualisent ou détournent les fonctions matérielles et symboliques prescrites de l'espace.

Cette approche reconnaît les rôles actifs que tiennent les citoyens ou citoyens ordinaires dans la production de l'espace urbain. Il s'agit de comprendre les manières de « faire avec » l'urbain en tant qu'elles proviennent de la créativité ordinaire ou de

l'originalité des pratiques banales des citoyens, au-delà d'intentions spécifiquement politisées. Poser un regard sur l'invention du quotidien signifie ainsi reconsidérer l'importance de la mobilisation sociale ouvertement politique qui s'oppose à l'élaboration d'une œuvre urbaine exclusive. Cette approche porte plutôt à une réflexion sur ce que révèlent les pratiques ordinaires lorsqu'elles tentent de répondre à des besoins qui ne sont pas comblés à travers la formation d'un cadre urbain formalisé.

## 2.2 Fondements du cadre conceptuel

Les fondements du cadre conceptuel de ce mémoire appellent un regard holistique sur la production de l'espace urbain en tant que négociation du droit à la ville qui passe par des pratiques quotidiennes d'appropriation matérielles et symboliques. Dans l'objectif de répondre opérationnellement aux questions de recherches abordées, les notions d'appropriation matérielle et symbolique sont d'abord définies suivant la discipline de la géographie sociale critique. C'en suit une réflexion portant sur le concept de pratiques quotidiennes, entre stratégies et tactiques d'appropriation de l'espace urbain.

### 2.2.1 Appropriation matérielle et symbolique

Le détournement de l'espace qui s'opère dans le cadre de la création et du maintien des *informal music venues* semble d'abord être une négociation de l'espace vécu qui se refuse le cadre fourni par l'espace conçu. C'est la fonction sanctionnée de l'espace qui est sujette à une réappropriation symbolique, là où il est déjà préalablement approprié matériellement. L'appropriation est à la fois matérielle et symbolique, car la pratique matérielle est un ancrage spatial par lequel s'actualise l'espace perçu – leur système de représentations - des participants au phénomène à l'étude :

[C'est] une conception dynamique de l'*appropriation*, dans laquelle la qualification de l'espace n'est pas une fin en soi, mais plutôt la mise en évidence des rapports de pouvoir, des conflits et plus largement de la dimension spatiale des rapports sociaux (Veschambre, 2005).

Dans le cas du phénomène des *informal music venues*, l'intérêt est porté envers les pratiques parce que ce sont elles qui, au-delà d'intentions politiques claires, se font la source de la compréhension de rapports spécifiques de négociation spatiale. C'est sur cette vision critique du concept d'appropriation que s'appuie le cadre conceptuel de ce mémoire. Les pratiques sont vues comme révélatrices de rapports sociaux de négociation qui interagissent entre l'espace perçu et l'espace conçu.

La transformation de l'espace qui répond à des besoins spécifiques aux participants des *informal music venues* doit s'éloigner de la dimension d'intention que renferme parfois le concept d'appropriation (Lefebvre, 1986 et Raffestin, 1986), et laisser parler les pratiques elles-mêmes. Suivant nos hypothèses, les *informal music venues* ne sont pas nécessairement un exercice de citoyenneté active tel que défini par Grenier (2008). Le concept d'appropriation, dans ce mémoire, se décline en deux formes complémentaires – matérielle et symbolique – et délaisse la dimension politique qui n'est pas constitutive des pratiques des *informal music venues* puisqu'il ne s'agit pas d'une action d'appropriation concertée collectivement guidée par un potentiel de résultats prévus.

#### 2.2.1.1 Appropriation matérielle

L'appropriation matérielle de l'espace s'appuie sur la répétition régulière du contact avec l'espace, la quotidienneté de sa pratique qui crée un espace de vie, qui « se compose de l'ensemble des lieux fréquentés par les individus dans leur quotidien et leurs chemins routiniers » (Grenier, 2008, p.28). Au cœur de cet espace de vie,

l'intensification de la routinisation spatiale peut se concrétiser en espace d'usage autonome :

*L'usage autonome*, correspond au fait d'user de l'espace librement ou du moins sans contrainte sociale explicite. Jamais absolue, mais jamais totalement absente non plus, cette autonomie (ou maîtrise de l'espace) est plus ou moins forte selon les groupes et les espaces. Elle peut aussi concerner des pratiques plus ou moins massives ou visibles, de la production à la simple occupation de l'espace (Ripoll et Veschambre, 2005).

Le phénomène des *informal music venues* a ceci de particulier s'agit d'un processus d'appropriation d'un espace qui est aussi occupé. Ce qui nous intéresse est le processus de détournement de l'espace à travers des pratiques sociales qui réactualise ses fonctions. Si la qualification de l'espace est prédéterminée juridiquement puisqu'il s'agit de lieux zonés en tant qu'espaces commerciaux ou résidentiels (selon le cas), ils sont cependant appropriés matériellement (et symboliquement) à travers un usage autonome qui en actualise les fonctions réelles. C'est sur ce constat que s'appuie la terminologie employée pour désigner les salles de concerts à l'étude : elles sont des formes d'appropriation informelles plutôt que des usages proprement illégaux de l'espace (Fournier et al., 2005). Si l'action de détournement n'est pas nécessairement visible explicitement de manière politique, elle est visible à travers l'usage autonome car elle est une réappropriation de l'espace :

Les inégalités sont peut-être encore plus importantes, quoique parfois moins visibles, quand on appréhende l'appropriation comme maîtrise de son propre espace de vie, autrement dit comme usage autonome. À ceux qui usent à leur guise de leur propre espace, espace qu'ils ont produit, ou ont fait produire, à leur image et à leur mesure, s'opposent ceux qui ne peuvent que se contenter des espaces produits pour eux, en fonction de l'image que d'autres se font de leurs besoins, de leurs critères, de leur valeur même pourrait-on dire (Ripoll et Veschambre, 2005).

La visibilité-même de l'appropriation n'est donc pas gage de son intensité puisque tous n'ont pas forcément les ressources pour se démarquer spatialement. Toutefois, « il n'y a pas appropriation sans marquage de l'espace, [...] le marquage de l'espace accompagne toutes les formes d'appropriation, des plus symboliques aux plus matérielles et violentes » (Veschambre, 2004, p.73). Dans le cadre de ce mémoire, ce marquage de l'espace sera relevé à travers l'exploration des pratiques qui mettent en œuvre les *informal music venues*. Ainsi l'appropriation matérielle est comprise comme étant bien plus qu'une simple maîtrise spatiale d'un espace donné, c'est aussi un exercice de saisie symbolique de l'espace, une production spécifique de l'espace-temps (Di Méo et Buléon, 2005).

#### 2.2.1.2 Appropriation symbolique

L'appropriation symbolique d'un espace se joue aussi dans la quotidienneté, mais réfère à un système idéal de représentations, qui peut être dégagé à partir de ce que révèlent les pratiques répétées (Di Méo et Buléon, 2005). Ce sont l'ensemble des images (symboles), idées et représentations qui émergent lorsqu'un espace devient investi par une collectivité :

L'appropriation symbolique émerge lorsqu'« une portion d'espace terrestre (un lieu ou un ensemble de lieux) est associée à un groupe social ou une catégorie au point de devenir l'un de ses attributs, c'est-à-dire de participer à définir son identité sociale » (Ripoll et Veschambre, 2005).

Dans le cadre de ce mémoire, il est question de parvenir à décrire les impératifs propres à cette identité sociale, à partir des pratiques qui les mettent en œuvre. Le système de représentations des participants aux *informal music venues* nous est accessible et intelligible en saisissant comment il se pratique à travers le phénomène. Dans le cadre de ce mémoire, ceci signifie que l'appropriation matérielle est un moment nécessairement antérieur à l'appropriation symbolique, puisque la valeur

symbolique du lieu s'actualise à travers la participation des acteurs des *informal music venues* :

Cette appropriation [...] dans sa dimension symbolique, qui réfère à l'espace vécu, se concrétise lorsqu'un acteur est en mesure de dégager une signification urbaine, une vision de l'urbanité pour cet espace habité qui correspond à un certain nombre de valeurs et de désirs (Grenier, 2008).

L'appropriation symbolique tisse toujours des liens avec un contexte de production de l'espace social donné. Dans une ville donnée, l'appropriation symbolique prendra des formes qui correspondent aux particularités locales de l'urbain, mais aussi globales dans lesquelles elle s'insère. Ainsi, l'appropriation symbolique de l'espace urbain lié aux *informal music venues* est révélatrice de l'espace vécu qui par ses participants en est exercée sous formes de pratiques spatiales.

Dans l'objectif de répondre à nos questions de recherche, l'exploration de la forme spécifique que prend l'appropriation symbolique intime au phénomène des *informal music venues* exige de dégager un sens inhérent à leur création et à leur maintien dans le temps et l'espace. Dans cette optique, l'intérêt sera tourné vers la hiérarchisation de la valeur accordée à chacun des impératifs - culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques – qui atteste d'une manière spécifique de voir l'urbain et de potentiellement le pratiquer conséquemment.

### 2.2.2 Pratiques quotidiennes, entre stratégies et tactiques

En vue d'une définition conceptuelles des pratiques quotidiennes, il émerge un tiraillement terminologique entre les approches de Bourdieu (1980 et 1994) et De Certeau (1990) même s'ils estiment l'un et l'autre que les individus agissent en fonction de ce qui leur est possible de faire ou de « faire avec ». La théorie de la pratique de De Certeau bénéficie cependant d'une clarté supplémentaire en ce qu'elle

est capable d'expliciter un plus grand écart conceptuel entre les notions de stratégie et de tactique. En effet, lorsque Bourdieu définit la stratégie, il décrit son contraire, la tactique. C'est le savoir-faire, analogue aux « manières de faire » mentionnées par De Certeau, avec le cadre formel en place. Les « tactiques » de De Certeau, analogues conceptuellement aux « stratégies » de Bourdieu réinventent l'espace physique et l'espace social qui est disponible. Elles rendent possibles d'autres urbanités à partir de ce qui est déjà là. Si Bourdieu nomme « stratégie » ce que De Certeau nomme « tactique », ce dernier réussit là où l'autre n'arrive pas à une définition intelligible :

[...] les stratégies misent sur la résistance que l'*établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir (De Certeau, 1990, p.63).

En d'autres mots, tandis que les stratégies sont mises en œuvre pour concevoir l'espace, les tactiques font appel aux opportunités de pratiques spatiales des espaces puisqu'elles renégocient l'espace-temps donné et que par nature, elles écartent la dimension intentionnellement politique de l'action. Ce sont l'appropriation matérielle et l'appropriation symbolique spécifiques aux *informal music venues* qui sont analysées parce qu'elles permettent de révéler le processus par lequel se réalise cette négociation de l'espace urbain.

Dans le cadre de ce mémoire, les pratiques matérielles et symboliques d'appropriation sont tactiques parce que leur tout produit l'espace dans le temps sans ne poursuivre de buts collectivement prédéterminés et motivés. Il ne s'agit pas d'appréhender les pratiques des participants à partir d'une supposée identité socialement partagée qui motiverait à l'action, mais plutôt de les considérer comme des citoyens ordinaires. L'originalité de notre approche réside dans le désir de se départir des limites de cette voie analytique pour nous tourner vers les pratiques elles-mêmes, considérant qu'elles constituent une source primaire permettant de

comprendre le processus par lequel se déploie une façon informelle de s'approprier l'espace urbain.

Les tactiques, plutôt que les stratégies, sont représentatives d'un « art de faire », de produire la ville (De Certeau, 1990) qui se fait au-delà de la stratégie, qui opère plutôt de l'ordre de la résistance :

[...] ses ruses, son effritement au gré des occasions, ses braconnages, sa clandestinité, son murmure inlassable, en somme [par sa] quasi-invisibilité puisqu'elle ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place ?), mais par un art d'utiliser ceux qui lui sont imposés (De Certeau, 1990, p.53).

Plus encore, les citoyens emploient la tactique en usant des ressources qui leurs sont rendues disponibles. C'est à partir et en dépit de ces ressources (ou du manque de) que des pratiques alternatives de l'espace se déploient dans le temps (lui aussi limité ou manquant) :

La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi », comme le disait von Bülow, et dans l'espace contrôlé par lui. Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au voiles possibilités qu'offrent un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible (De Certeau, 1990, p.60-61).

Art du faible, peut-être, mais aussi art de saisir les opportunités de produire l'espace urbain en suivant des conditions imposées par le contexte extérieur : « [...] *we should not underestimate the potential of the banal to produce alternative and resistant everyday practices that enable individuals to reclaim some autonomy or control over dislocated power* » (Edensor et al., 2010, p.11).

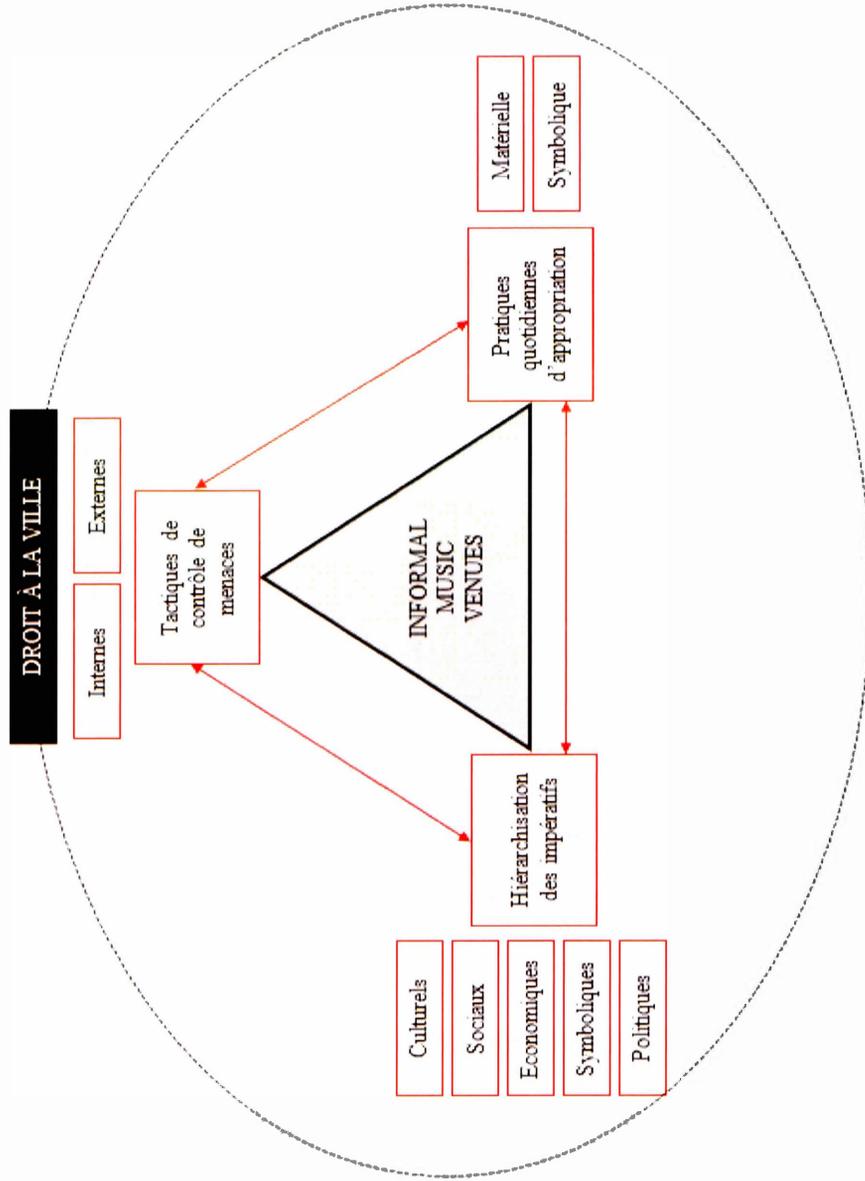
L'exploration des tactiques employées par les participants aux *informal music venues* prend en compte cette tension qui menace la création et le maintien des manifestations du phénomène. Ainsi, un intérêt est porté envers les sources internes et externes de cette menace, ainsi qu'envers les tactiques qui braconnent l'espace urbain de manière à le produire, à se l'approprier matériellement et symboliquement.

### 2.3 Schéma analytique et conceptuel

L'objectif soutenu par ce mémoire, soit de comprendre comment et pourquoi se déploient les tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain propres aux *informal music venues* pour ses participants exige la définition des *informal music venues* en tant qu'elles sont des formes de production – d'appropriation de l'espace. Ceci implique une double-tâche. Dans un premier temps, elle s'appuie sur une hiérarchisation de ces impératifs, qui exprime une vision de l'urbain propre aux participants. Dans un second temps, cette définition se concrétise à travers l'exploration des tactiques qui font des *informal music venues* des espaces urbains appropriés matériellement et symboliquement.

Le cadre conceptuel proposé reprend les préceptes du droit à la ville de Lefebvre comme cadre élargi de l'analyse. C'est ce principe qui sous-tend le cadre conceptuel actualisé dans le cadre de ce mémoire, comme un en-tête qui englobe une

représentation de la réalité sociale du bas vers le haut (*bottom-up* plutôt que *top-down*). Il est question d'interroger les individus qui pratiquent le phénomène de création d'*informal music venues*, et les *informal music venues* elles-mêmes pour les renseignements qu'elles nous offrent à propos de manières alternatives de faire l'urbain. Il s'agit, en d'autres mots, d'explorer les modalités des espaces perçus et vécus dans le cadre de cette manifestation précise de production d'espace culturel, en ce qu'elles nous renseignent sur les lacunes (vécues et perçues) de l'espace conçu dans lequel elle s'insère.



2.2 Schéma conceptuel  
Par Catherine Cliche

## CHAPITRE III

### LA MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, la méthodologie privilégiée dans le but de traiter notre problématique est exposée. Dans un premier temps, le choix du type de recherche qualitative est présenté et justifié en s'appuyant sur l'étude de cas comme appui à l'exploration du phénomène. Dans le but de poser les bases de cette étude de cas, une brève revue de la territorialisation culturelle à Montréal est proposée.

Dans un second temps, c'est l'approche phénoménologique qui est présentée pour sa valeur interprétative, et justifiée en fonction de son regard approprié sur les pratiques et son application adéquate aux démarches exploratoires. Le choix progressif des méthodes de collectes de données s'appuie sur cette exploration pour se déployer. Par conséquent les grilles utilisées dans le cadre de la réalisation des méthodes choisies – l'entretien semi-dirigé et l'observation non-participante ouverte - sont abordées dans leur dimension évolutive.

#### 3.1 Choix du type de recherche

Le type de recherche choisi pour rendre compte de ce phénomène est une étude de cas du phénomène des *informal music venues* dans l'espace urbain de la ville de

Montréal. L'étude de cas est ici privilégiée parce qu'elle permet de comprendre les pratiques des participants au phénomène observé, considérant qu'elles s'inscrivent dans un contexte précis (Gagnon, 2005). Elle est qualitative et exploratoire, ce qui signifie qu'il sera question de questionner toute la complexité du phénomène, c'est-à-dire à la fois le *pourquoi* et le *comment* de son émergence (Gagnon, 2005).

L'étude de cas qualitative est une stratégie appropriée dans le cadre d'une recherche exploratoire portant sur un phénomène récent :

De façon presque unanime, on reconnaît la valeur de l'étude de cas pour les recherches de type exploratoire. La science est souvent mal armée pour comprendre des phénomènes nouveaux ou en forte croissance [...]. Dans de telles situations, les méthodes qualitatives et l'étude de cas présentent des qualités indéniables : en effectuant des entrevues semi-dirigées sur des cas particuliers, on peut découvrir et mieux comprendre des phénomènes nouveaux ou difficiles à mesurer (Roy, 2003, p.208).

La démarche de recherche est transductive, dans le sens exposé par Lefebvre (1967). La démarche transductive, par nature, exige un va-et-vient constant entre ce que l'on sait du phénomène à l'étude et le cadre conceptuel qui permet de le saisir. L'élaboration du cadre conceptuel de ce mémoire dépend directement des acquis issus de la collecte de données, et celle-ci se retrouve orientée en fonction de l'évolution du cadre analytique et du cadre conceptuel. De la même manière, les hypothèses de recherches guident la formation du cadre conceptuel et des méthodes de collectes de données, et en dépendent pour être de plus en plus pertinentes.

Cette démarche s'explique par le fait que le phénomène a été déjà observé par le passé par l'étudiante-chercheuse, sans cependant suivre le cadre méthodologique spécifique à l'appréhension scientifique d'un phénomène. Pour totalement le saisir, il a été nécessaire de construire un objet théorique à partir d'une connaissance préalable du phénomène, de manière à révéler les contours de notre problématique.

### 3.1.1 Présentation de l'étude de cas : brève revue du cas de Montréal

L'étude de cas proposée se situe dans le territoire de la ville de Montréal, dans la province du Québec, au Canada. Le cas de Montréal est pertinent dans l'objectif d'explorer un phénomène local qui s'inscrit dans le contexte élargi de globalisation actuel, et parce qu'il connaît divers processus de gentrification. Ainsi, il est approprié de poser un bref regard sur la territorialisation culturelle récente telle qu'elle a eu lieu spécifiquement dans l'espace urbain montréalais, dans l'objectif d'explorer le déploiement local du phénomène à partir du discours de citoyens ordinaires et de leurs pratiques subséquentes.

Dans son rapport « Montréal, métropole culturelle : politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015 » (Ville de Montréal, 2005), la Ville de Montréal reconnaît le rôle fondateur de la culture dans la construction de son identité, tant passée que future. La promotion du culturel est vue comme un projet identitaire à travers lequel est souhaitée une consolidation de la cohésion sociale locale. Suivant les recommandations du Rapport Bachand (Ville de Montréal, 2003), cette promotion culturelle est vue et soutenue en tant que projet permettant à la Ville de Montréal de se démarquer à l'échelle internationale puisque « [...] la culture est l'un des propulseurs les plus cruciaux de son rayonnement, de son dynamisme économique et de sa prospérité future » (Ville de Montréal, 2005, p.2).

Déjà en 2004, Simon Brault, à la tête de Culture Montréal, un regroupement non-partisan d'acteurs indépendants du domaine artistique, estime déjà qu'il est « [...] convaincu que Montréal sera une métropole culturelle ou ne sera pas une métropole, point » (Ville de Montréal, 2005). L'idée de « Montréal : métropole culturelle » émerge dans la décennie suivante comme un projet structurant, physiquement et

socialement, à mettre en œuvre, principalement par la création du Quartier des spectacles.

À travers le projet du Quartier des spectacles, il ne s'agit plus d'encourager la production culturelle sous toutes ses formes mais d'allier les forces créatives dans un cœur culturel géographiquement cohérent, socialement organisé et régulateur, dans l'objectif de favoriser le développement économique de la Ville de Montréal. Comme une grande partie des villes souhaitant la création d'un district culturel, Montréal s'appuie sur l'histoire et la spécificité du terrain social et physique du futur Quartier des spectacles pour en justifier la consolidation culturelle. Situé au cœur du Faubourg Saint-Laurent, délimité à l'ouest par la rue Robert-Bourassa, à l'est par la rue Amherst, au nord par la rue Sherbrooke et par l'avenue Viger au Sud, ce qui deviendra le Quartier des spectacles prend ses assises dans une section centrale de l'île de Montréal.

#### 3.1.1.1 D'un quartier à un Quartier

La revitalisation du quartier pour en faire un Quartier n'est pas le premier effort de « nettoyage » que connaît le secteur. Grandement associé dans l'imaginaire collectif au vice et à l'illicite, le quartier répond aux besoins (de loisirs, d'appartenance communautaire et autres) de populations souvent plus marginalisées. Déjà dans les années cinquante, bien au fait de la valeur potentielle mais jusqu'ici sous-instrumentalisés de la centralité du lieu et de son potentiel emblématique, la Ville amorce une grande opération de rénovation urbaine. L'emprise géographique et sociale du quartier *red light*, lieu de commerces et spectacles souvent illégaux, se voit limitée par la création des Habitations Jeanne-Mance, de la Place des Arts et du Complexe Desjardins (Harel, Lussier et Thibert, 2015).

Aux amorces de la mise en œuvre du projet de création du Quartier des spectacles, la Ville de Montréal est confrontée à des résistances populaires qui condamnent la rénovation attendue de certains éléments constitutifs, jugés patrimoniaux, de l'espace bâti (Bélanger, 2005; Harel, Lussier et Thibert, 2015). C'est à travers ses objectifs d'ouverture sur l'international, notamment en encourageant le tourisme culturel, que la Ville de Montréal doit définir et défendre sa couleur et son caractère spécifique. Ceci passe certes par la modification de la matérialité bâtie de l'espace urbain, mais aussi par la territorialisation du culturel qui provoque une homogénéisation sociale et symbolique. Parce qu'il devient le pôle culturel de Montréal, le Quartier des spectacles doit refléter l'image culturelle souhaitée et capable de générer le développement économique de la ville. Par conséquent, y seront concentrées les ressources économiques, politiques et sociales à disposition dans l'optique de rassembler « des activités culturelles qui partagent une même dynamique de développement et qui prennent place dans un espace physique dont elles définissent les limites, le caractère, l'identité » (Ville de Montréal, 2005, p.62).

Pour ce faire, la Ville encourage la participation active des acteurs des arrondissements montréalais, des services corporatifs favorisant l'émergence de nouvelles entreprises, du Conseil des Arts de Montréal, du Conseil du patrimoine, et des divers milieux culturels dans lesquels s'inscrivent les acteurs de la société civile, de même que ceux issus de chacun des paliers gouvernementaux en jeux. Cette concertation de parties prenantes prend corps dans l'objectif de mettre en branle divers enjeux : favoriser la démocratisation culturelle, soutenir les arts et la culture, principalement par le financement des individus créatifs, et assurer la qualité culturelle du cadre de vie montréalais à travers un aménagement territorial conséquent. L'ensemble de ces objectifs ne se réalisent pas sans heurts auprès de groupes et collectivités locales.

### 3.1.1.2 Le cas emblématique du Café Cléopâtre

C'est notamment le groupe Sauvons le boulevard Saint-Laurent/*Save the Main* qui se fait des plus vocaux en termes de résistance à la création d'un district culturel à Montréal. Dans une optique de préservation du Café Cléopâtre et du cabaret *The Dead Dolls Cabaret*, les efforts sont dirigés et guidés par une opposition idéologique à l'institutionnalisation de la culture :

Si le projet d'expropriation et de démolition incarne matériellement la volonté d'exclusion des activités du cabaret de l'offre des spectacles du quartier, le cabaret même et ses partisans se positionnent dans une condition d'altérité par rapport à la culture dominante, ce qu'ils appellent la contre-culture ou « *alternative entertainment* » (Cha et Diamanti, 2015, p.58).

Plus généralement, la résistance s'appuie sur la perception d'une perte de l'esprit du lieu aux suites de sa modification matérielle, et agit plus ou moins à travers les axes institutionnels formels, selon l'un ou l'autre des intervenants.

Pour eux, la mise en place du Quartier des spectacles agit davantage de façon limitative de l'inventivité créatrice et participe à l'homogénéisation culturelle de toute la ville. Il est intéressant de noter que l'appellation « Montréal : métropole culturelle » ne désigne pas *de facto* une limitation territoriale des activités culturelles au Quartier des spectacles. Pourtant, en créant un tel espace s'établissent de nouvelles frontières sociales, matérielles et symboliques à la créativité culturelle : « Il est frappant de constater que dans la période où l'on officialisait la mise en œuvre du quartier culturel, la présence des artistes était stable, voire en progression partout ailleurs dans la ville » (Poirier, 2015, p.83). La mise en œuvre du quartier culturel entraîne par la suite une diminution considérable de cette prégnance spatiale (Poirier, 2015)

### 3.1.1.3 Le Quartier des spectacles et la gentrification de la vie nocturne

La naissance du Quartier des spectacles émerge aussi en concomitance avec la prolifération de processus de gentrification dans l'ensemble des friches industrielles montréalaise. La valeur de l'immobilier augmente. La construction massive de condos est symptomatique d'un réinvestissement généralisé vers le foncier (Lussier, 2015, p.208). Plus encore s'amorce un processus de gentrification de la vie nocturne grandement rapporté dans la littérature grise (notamment Papineau, 2014; Paré, 2010; Péloquin, 2014; Pierson, 2015; Pilon-Larose, 2015 et Vigneault, 2011). Le cas de l'Arrondissement du Plateau-Mont-Royal est particulièrement éloquent parce que le processus qui le touche durant les années 1990 et 2000 est facilement identifiable. Il s'agit du premier quartier montréalais où est reconnue, médiatisée et documentée la prégnance de processus de gentrification. Dans ce secteur de la ville, l'émergence de tensions sociales liées à l'identification de « nuisances sonores nocturnes » provenant de bars, clubs et salles de spectacles se fait le symptôme d'un problème de cohabitation entre les fonctions résidentielles et commerciales des espaces du quartier. Ceci a pour effet la fermeture subséquente de salles de spectacles par ailleurs formellement légales, sous le coup de plaintes formulées de la part de citoyens, et de sanctions financières jugées appropriées par le Service de Police de la Ville de Montréal (SPVM). C'est le cas, notamment, de feu « Les bobards » et « L'inspecteur épingle », et du « Divan Orange » fermé au début de l'année 2018 (D'Alimonte, 2015; Nightlife, 2015; Pierson, 2015 et Brunet, 2017). Les illustrations d'une corrélation manifeste entre les processus de gentrification et de spectacularisation avec le renforcement subséquent de politiques culturelles punitives et limitatives sont nombreuses, et répètent un schéma toujours similaire. Le cas de Montréal n'est ni unique, ni exceptionnel.

La ville de New-York, aux États-Unis, en est un exemple éloquent. Son gouvernement, sous la réserve de prioriser la qualité de vie des résidents dans les quartiers vivant des processus de gentrification, a depuis récemment laissé se détériorer le tissu social et culturel de la ville en favorisant plutôt le renforcement de ses lois anti-cabarets. Ces lois, qui sont en place depuis les années 1920, ont récemment vu leur poids politique accroître, jusqu'à criminaliser certaines pratiques banales – la danse, le regroupement culturel – dans l'espace urbain, de même qu'à provoquer la fermeture de nombreux établissements culturels :

[...] another limitation of liberal legalism [is] excluding discussions of problems of the changes in the city's economic, political, and social geography that have taken place in the form of gentrification, a process that has rendered even the most modest forms of social dancing to be a violation, and made alternative nightlife businesses more vulnerable to both market forces and quality-of-life policing (Hae, 2011, p.139).

À Londres, les exemples affluent. En 2017, après une décennie où un peu moins de la moitié de fermetures ont touchées les petites salles de concerts londoniennes, le Arts Council England, organisation gouvernementale responsable de l'allocation de subventions financières pour les établissements culturels, est accusé par des citoyens de favoriser la « haute culture », reflétant l'image culturelle officielle de la ville, aux dépens des espaces plus alternatifs (Doward, 2017). Encore plus que par des fermetures successives d'établissements culturels, c'est la vitalité-même de la culture de Londres – et du Royaume-Uni – qui est en déclin à cause d'une iniquité de ressources :

Older/historic and independent/alternative modes of nightlife production, which have fundamentally different sets of parameters compared to the corporate world, are being displaced by a post-industrial mode of corporately-driven nightlife production in the consumption-led city. In the shadows of the bright neon exist the 'residue' of near forgotten groups, community spaces and traditional drinking establishments marginalized by new city brandscapes.

These residual spaces and people, spawned originally to feed the industrial city, are now surplus to requirement in the newly emerging and redeveloping post-industrial corporate landscape. [...] Such alternative spaces, often located on the margins, are a sharp reminder about how less profit-oriented nightlife could be envisioned, but find fewer opportunities to exist in the corporate city. [S]maller operators suffer from a lack of access to start-up capital and business and marketing skills, a lack of affordable property and face complex and expensive licensing laws. City centre nightlife, then, is far from a level playing field and left to the market, many smaller-scale, locally-based nightlife producers are closed down, pushed to the margins, or simply bought out. (Chatterton et Hollands, 2003, p.380).

À Melbourne, en Australie, la survie des salles de concerts formelles et les conflits liés à la cohabitation entre ses investisseurs immobiliers et sa scène culturelle musicale sont intrinsèquement liés aux objectifs culturels du gouvernement. Si la mise en place d'une Live Music Taskforce en 2003 a eu l'effet de renforcer le principe de premier droit de regard – c'est-à-dire de protéger la première fonction d'un lieu, ou ses habitants actuels avant de favoriser de nouveaux « acteurs de changement » - en définitive ce sont tout de même des intérêts économiques, avant culturels, qui priment, aux dépens d'initiatives qui seraient jugées moins lucratives :

But perhaps the most important lesson we can take away from the Live Music Taskforce example concerns the fickle nature of creative industries discourse itself. The creative industries model values culture only for its economic potential, and has little interest in the array of less cosmopolitan cultural activities that do not register on its city-centric radar (p.72).

Ces quelques exemples ne constituent qu'une fraction de la totalité des cas semblables autour du monde. Ils confirment tous une même tendance, soit celle qu'ont les villes globalisées et néolibérales actuelles à assurer un développement économique axé en premier lieu sur la consommation de ses commodités – surtout culturelles via la création d'un district culturel, et résidentielles via l'investissement privé et public dans de grands projets immobiliers - programmées dans le territoire. Cette programmation entraîne des processus de gentrification et de spectacularisation

de l'espace urbain, qui ont à leurs tours pour effet de limiter les potentialités d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain voué à la diffusion culturelle sur l'ensemble du territoire.

C'est aussi le cas pour Montréal. Pour de nombreux artistes et participants à l'effervescence culturelle montréalaise, la Ville limite l'expansion de sa culture, et nie la nature organique de l'expression culturelle. De ce constat partagé, il se ressent la crainte que l'ensemble des ressources (financières, techniques et sociales) fournies par la Ville de Montréal soient dirigées vers la seule vitrine de créativité qu'est le Quartier des spectacles. Au-delà de la mise en œuvre de ce Quartier lui-même, ce sont les dynamiques d'appropriation de l'espace urbain telles qu'elles sont affectées par la nouvelle économie culturelle qui en fait un cas intéressant. En effet, ce qui est particulièrement reproché est le manque de soutien à la création en termes d'espaces disponibles et accessibles pour la pratique créative et sa diffusion (Poirier, 2015, p.86-87), et non pas directement le geste de création d'un district culturel. Dans le cadre de ce mémoire, la présence d'un district culturel dans la ville fait de Montréal un cas intéressant et un laboratoire privilégié pour l'exploration des effets indirects de l'économie culturelle sur les formes de créativité qui émergent en milieu urbain.

### 3.2 Choix de l'approche interprétative

Ce mémoire propose une amorce de familiarisation analytique aux caractéristiques d'un phénomène jusqu'ici peu exploré, les *informal music venues*. Pour ce faire, il est proposé de s'inscrire dans le courant interprétatif de la phénoménologie herméneutique, à la croisée des approches des philosophes Martin Heidegger (1927) et de Hans-Georg Gadamer (1996a et 1996b).

L'approche phénoménologique propose de comprendre l'être humain à partir de l'expérience pratique des individus, qui lui donnent un sens. D'un point de vue opérationnel, la phénoménologie herméneutique est une approche qui s'intéresse à l'interrogation des pratiques pour saisir les systèmes de représentations qu'elles actualisent. Selon cette approche, le plus petit atome sociétal qu'est l'individu – ou le citoyen ordinaire – produit un discours subjectif sur ses propres pratiques. Ces discours contiennent en eux-mêmes une valeur scientifique qui relevée, permet de mieux saisir la genèse, le processus menant à l'observation d'un phénomène.

Gadamer, élève d'Heidegger, ajoute à cette conception une dimension plus holistique. Pour lui, les phénomènes humains sont des jeux collectifs – sociaux - auxquels les individus prêtent des pratiques. Ils agissent non pas seulement par eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais plus spécifiquement en fonction de leur perception du contexte global et collectivement vécu. L'approche de Gadamer est une « phénoménologie de l'événement de compréhension » (Grondin, 2003), puisqu'il est question de démontrer comment les pratiques et le discours sur celles-ci se déploient tout en tissant des liens avec leur contexte d'insertion. La position interprétative privilégiée dans le cadre de ce mémoire suit ces préceptes. L'*informal music venue* est d'abord et avant tout appréhendé en tant que phénomène socialement constitué qu'on peut saisir à travers les pratiques de ses participants et leur discours sur ceux-ci.

Cette double approche forme les assises d'une méthodologie où l'analyse est axée sur les pratiques matérielles et symboliques d'appropriation propre aux *informal music venues*. Les tactiques mises en œuvre dans le cadre de cette appropriation sont manifestes et expriment un univers de représentations saisissable à travers le discours de ses participants. Ainsi dans un premier temps, ce sont les pratiques tactiques de contrôle face à des menaces internes et externes identifiées, qui sont explorées pour ce qu'elles révèlent du rapport social d'appropriation des participants à leur contexte

spécifique. Dans un second temps, sont explorés les schèmes de représentations – sous formes d’impératifs - liées au phénomène des *informal music venues* auprès des citoyens ordinaires qui y prennent part - spectateurs, artistes, organisateurs événementiels et gérants de ces espaces.

### 3.3 La démarche exploratoire et le choix de méthodes de collecte de données

Au tout début de l’élaboration de ce mémoire, deux méthodes de collectes de données sont envisagées dans l’objectif de saisir les pratiques de l’espace propres aux *informal music venues* : l’observation non-participante ouverte et l’entretien semi-dirigé. Cette dernière sera privilégiée en tant que fondement sur lequel s’appuie la démarche interprétative. D’abord à l’aide d’une description de la méthode de recherche principale, l’entretien semi-dirigé, du mode d’échantillonnage privilégié et du processus de recrutement, puis par l’exploration des bémols associés à l’observation non-participante ouverte.

#### 3.3.1 Méthode de collecte de données principale : l’entretien semi-dirigé

L’outil de cueillette qu’est l’entretien semi-dirigé permet d’accéder à des données qui ne seraient pas rendues disponibles par le biais de l’observation ou par d’autres méthodes de collectes de données (Mace et Pétry, 2000), notamment en ce qui a trait au sens qu’attribuent les individus à leurs pratiques quotidiennes (Blanchet et Gotman, 1992).

C’est un outil qui a l’avantage de permettre une souplesse des échanges par le suivi d’une structure thématique contrôlée. Elle a cependant le désavantage de dépendre de la spontanéité des réponses des répondants et de la relation sociale qui prend forme entre le répondant et l’interviewer (Bourdieu, 1983). Dans le cas de ce mémoire, l’entretien semi-dirigé est un outil de cueillette de données indispensable qui

nécessite une grande discrétion puisque l'informalité des *informal music venues* apporte avec elles un risque de représailles. Il faut assurer la confidentialité des réponses et des participants, et surtout les rassurer quant à leur constant anonymat.

### 3.3.1.1 L'échantillonnage

En tout respect de cet anonymat, les entretiens semi-dirigés ont été réalisés avec des répondants volontaires qui participent au phénomène de production des *informal music venues*. Au sein de cette population sont interviewés des spectateurs, artistes, organisateurs événementiels et gérants de ces espaces.

Suivant l'idée de construire un portrait intégratif, c'est-à-dire reconnaissant la complémentarité de l'ensemble des représentations et pratiques des parties prenantes participant à la création et/ou au maintien d'une ou plusieurs *informal music venues*, les discours des spectateurs, artistes, organisateurs d'événements et gérants de salles informelles ont été analysés sans hiérarchiser leurs apports. Ce choix s'appuie sur un constat pratique, empiriquement observé, et sur un choix théorique.

En pratique, la plupart des répondants adoptent à un moment ou un autre, parfois simultanément, plusieurs de ces rôles. Ils reconnaissent le caractère varié et complémentaire de leurs pratiques quotidiennes rattachées à l'un ou l'autre de ces rôles. Malgré le fait que chacun des répondants s'associe à une scène musicale particulière, ce n'est pas leur apport personnel à une scène précise qui est analysé. Plutôt, c'est leur apport indifférencié à la genèse du phénomène des *informal music venues* qui constitue l'essentiel de l'analyse, sans égards pour les singularités identitaires qui les rattache à une scène musicale donnée. Théoriquement, ce choix analytique a permis de se détacher du regard interprétatif des études portant sur les scènes musicales en mettant en distance cette notion d'identité, afin de se concentrer

sur les répondants en tant qu'individus agissants au quotidien, suivant la littérature scientifique portant sur les *urban commons*.

La réalisation d'entretien s'est effectuée par suite de l'obtention d'une demande de certification éthique (voir Annexe A), accordée en juin 2016 par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE), chapeauté par l'École des Sciences de la Gestion (ESG), et renouvelée après modification du titre de la recherche en mai 2018 (voir Annexe B).

### 3.3.1.2 Le recrutement

Au total, six entretiens ont été réalisés auprès de sept répondants adoptant l'un ou l'autre de ces rôles. L'échantillonnage est établi par la méthode boule de neige, à partir de l'identification de répondants primaires déjà connus sommairement par l'étudiante-chercheuse. La méthode boule de neige, ou « snow-ball » dans la littérature anglophone, est une technique de recrutement de répondants qui s'appuie sur l'idée qu'une sélection naturelle des acteurs-clés impliqués dans un milieu donné se fait progressivement, à partir et dépendamment de l'identification d'un répondant initial significatif. C'est une méthode qui s'appuie à la fois sur le réseau de contacts initial du chercheur ou de la chercheuse, et sur celui de ses répondants potentiels, puisqu'elle permet « de voir apparaître les réseaux de connaissances et d'affinités des différents acteurs » (Guyot, 2008, p.11).

Ainsi, l'échantillonnage par méthode boule de neige s'est effectué progressivement, dans l'optique de favoriser un contact de confiance avec les répondants abordés et de faciliter l'ouverture des échanges subséquents.

Le recrutement des participants s'est effectué sur une longue période, du mois de juin 2016 à celui de juillet 2017, avec l'envoi initial d'une lettre présentant sommairement

le projet, rédigée en français ou en anglais selon le profil du répondant (voir Annexes C et D). La forme peu institutionnelle de cette lettre est justifiée par le caractère sensible de la sollicitation à la participation à cette étude. Ainsi, le recrutement était intuitivement effectué soutenant une approche familière.

Cependant, par suite de ce premier contact, plusieurs répondants ayant signifié leur intérêt n'ont pas donné suite et ce, malgré plusieurs tentatives pour initier un échange. En ce sens, plusieurs pistes de répondants ont dû être abandonnées. Par exemple, aux suites de l'assistance à une conférence organisée par Pop Montréal à l'été 2017, portant le titre « *Gentrification, the venue crisis, and sustainability of music communities* », le réseau de contact initialement déployé par l'étudiante-chercheuse semblait pouvoir être bonifié par la rencontre d'autres participants au phénomène. Après plusieurs sollicitations infructueuses, les trois répondants potentiels rencontrés dans le cadre de cet événement n'ont pas manifesté leur intérêt à contribuer à l'étude.

Suivant les dispositions de l'approche interprétative phénoménologique, la petite taille de l'échantillon n'a pas été un obstacle à la saisie du phénomène à l'étude, puisqu'il est question de construire progressivement, à l'aide des participants, le sens qu'eux-mêmes lui donnent. En ce sens, c'est la valeur scientifique du discours des personnes interrogées, plutôt que leur nombre, qui détermine les contours du portrait subséquent du phénomène à l'étude.

### 3.3.1.3 Le déroulement des entretiens

Avant d'entreprendre chaque entrevue, un formulaire de consentement rédigé en français ou en anglais, selon le profil langagier du répondant (voir Annexes E et F) a été dûment lu et signé par l'interviewer et le ou les répondants présents. Étant donné

la nature sensible des entrevues entreprises, la potentialité du retrait des répondants sans justification nécessaire a été discutée avec chacun d'entre eux, de manière à assurer le respect de leur participation volontaire. Bien que l'enregistrement audio soit nécessaire pour l'analyse ultérieure des données recueillies, l'étudiante-chercheuse s'est montrée flexible, et a abordé cette question avec l'ensemble des répondants, en soulignant la possibilité de ne pas enregistrer l'entretien selon le souhait du répondant. Unanimement, l'enregistrement audio de l'entrevue n'a pas été sujet d'inquiétude pour les répondants, puisqu'ils ont participé à l'étude de manière volontaire.

Suivant un guide d'entretien (voir Annexes G pour la version en français, et H pour la version en anglais) indifférencié selon les répondants, puisque ce sont eux-mêmes qui s'attribuent leur rôle prépondérant, – spectateur, artiste, organisateur événementiel ou gérant – la progression de l'entrevue est adaptée. Ainsi le guide d'entretien est divisé en six parties. Dans l'objectif de saisir le rapport social et les représentations des répondants au contexte culturel montréalais, c'est d'abord le milieu culturel des salles de concerts formelles qui est abordé. Puis, c'est leur rapport aux *informal music venues* qui est exploré en comparaison. Ensuite, le regard est posé sur les pratiques des participants lors d'événements, considérant qu'elles révèlent des modes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace. Le regard est par la suite tourné vers le rôle des répondants eux-mêmes en tant que participants aux *informal music venues*.

La cinquième partie de l'entretien a été abandonnée analytiquement, mais a tout de même été réalisée dans chacun des cas. Tel que mentionné précédemment, au départ le cadre conceptuel proposé tournait une attention particulière vers l'habitus (Bourdieu, 1979) des participants, saisi à travers leurs discours sur leur capital global, c'est-à-dire sur leurs richesses en termes de ressources économiques, culturelles et

sociales, et la valeur qu'ils accordent à chacune d'elles. Dans le cadre analytique préféré, cette section de l'entretien ne contient plus la même valeur scientifique, puisqu'il ne s'agit pas de questionner les motivations personnelles menant aux pratiques spécifiques aux *informal music venues*. Plutôt, ce sont les pratiques elles-mêmes qui nous informent sur les représentations des participants sur leur rapport social à l'espace urbain.

Enfin, la sixième et dernière partie de l'entrevue constitue en une invitation à discuter d'éléments qui n'auraient pas fait mention durant la réalisation de l'entretien, et se conclue par des remerciements et par la fin de l'enregistrement.

L'ensemble des entretiens se sont déroulés sans interruptions, dans des lieux calmes, la plupart du temps dans des cafés publics, et une seule fois dans la résidence d'un couple de répondants. Ceci a favorisé un échange fluide permettant une cueillette de données de qualité. L'entretien le plus court a une durée de 55 minutes, le plus long d'1 heure et 46 minutes. En moyenne les entretiens prennent une durée d'environ 1 heure et 25 minutes. Les entrevues à plus courtes durées sont celles réalisées avec les répondants qui s'identifient en tant que spectateurs et artistes. Puisqu'ils prennent moins part à l'organisation d'événements et à la gestion des lieux, ils ont un rapport d'appropriation aux *informal music venues* qui, s'il se réalise quotidiennement, est modulé au gré des événements qui s'y produisent. En contrepartie, les entretiens à plus longues durées sont ceux réalisés avec les répondants qui s'identifient en tant qu'organisateur d'événements et gérants d'*informal music venues*. Rappelons que, tel que mentionné précédemment, le phénomène des *informal music venues* naît de la participation de chacun des répondants sans lesquels leur genèse ne serait pas possible.

### 3.3.2 Méthode secondaire : l'observation non-participante ouverte

Du point de vue exploratoire, l'observation non-participante ouverte est davantage employée en tant que méthode de vérification du discours des participants sur leurs pratiques quotidiennes liées aux *informal music venues*. Tel que spécifié, le phénomène est déjà connu préalablement à la présente recherche élaborée par l'étudiante-chercheuse. L'observation non-participante ouverte, en ce sens, permet un ancrage dans l'espace approprié, en vue d'en saisir les dimensions matérielles et symboliques, discursivement explicitées par les participants. En d'autres mots, en prenant en considération que l'appropriation n'est pas nécessairement visible matériellement, il s'agit de vérifier ce qui est connu par le discours, plutôt que d'interpréter les pratiques perceptibles d'un point de vue extérieur.

Dans un second temps, l'observation non-participante ouverte permet de documenter de manière exploratoire, à l'aide de photographies principalement, certaines pratiques tactiques qui sont visibles. Ceci signifie qu'un intérêt est porté envers le cadre physico-spatial des *informal music venues* car il guide les pratiques explicitées à travers le discours des participants. Étant donné la convivialité des événements organisés dans les *informal music venues* ainsi que leur dimension sociale, l'observation non-participante demeure ouverte car des interactions avec les acteurs observés peuvent être inévitables même si elles ne sont pas expressément recherchées.

#### 3.3.2.1 L'accès complexe à l'observation des *informal music venues*

Suivant notre démarche exploratoire, les observations se sont effectuées au rythme des événements organisés dans un espace ou un autre, où prend forme une *informal music venue*, et auxquels l'étudiante-chercheuse a pu se rendre. En ce sens, l'accès à une *informal music venue* par l'étudiante-chercheuse est soumis aux mêmes tactiques

de contrôles externes liées à la diffusion, à l'accessibilité au lieu et à l'emplacement géographique qui sont propres au phénomène (voir au chapitre 4, points 4.3.4.1, 4.3.4.2 et 4.3.4.3). La connaissance préalable d'une partie des espaces observés dans le cadre de la présente recherche a facilité leur accès subséquent.

### 3.3.2.2 Le déroulement des observations non-participantes ouvertes

Dès l'arrivée sur les lieux, par souci de transparence, la prise de contact avec les gérants de l'*informal music venue* investiguée est souhaitée. Ceci, notamment dans le but de s'assurer que la prise de photographies ne soit pas sanctionnée, mais aussi dans l'objectif d'établir un rapport respectueux avec les acteurs. Il est important de préciser que bien que l'étudiante-chercheuse connaisse préalablement le phénomène des *informal music venues*, elle ne profite pas nécessairement d'un contact établi officiellement – en tant que chercheuse – avec les organisateurs événementiels ou les gérants de ces salles, ni officieusement outre sa présence ultérieure sur les lieux.

Suivant une grille d'observation remaniée à plusieurs reprises au fur et à mesure de la réalisation des observations, (voir en Annexe I la grille d'observation au départ et en Annexe J la grille d'observation modifiée) une plus grande place est donnée à la prise de notes - à l'aide d'un logiciel de traitement de texte disponible sur téléphone cellulaire – et à des photographies discrètement prises. Le tout dans l'objectif de générer un support matériel représentatif des pratiques tactiques de l'espace propres aux *informal music venues*.

D'abord, ce sont les caractéristiques matérielles extérieures qui sont notées, dessinées – si cela est possible sur le coup, sinon tout de suite après la période d'observation – et/ou documentées sous formes photographiques si cela est admis. Puis, ce sont les caractéristiques matérielles intérieures qui sont notées, dessinées et/ou documentées

sous formes photographiques. Au tout début de la collecte de données, la saisie de ces caractéristiques n'est guidée par presque aucun point d'ancrage. Au fur et à mesure de la réalisation des entretiens, les signes d'une appropriation matérielle se font plus clairs, et par conséquent à ce niveau la qualité des observations par rapport aux tactiques visibles de contrôle internes et externes est accrue.

Au départ les pratiques sociales pertinentes pour comprendre la genèse des *informal music venues* font partie de la saisie d'un tout progressivement exploré. Au tout début de la cueillette de données, le regard est tourné vers les pratiques de routinisation de la consommation de drogues et d'alcool, du marquage identitaire et des rituels liés au spectacle, de même que vers les interactions en termes de caractéristiques des agrégations et de gestion de tensions et conflits. À deux reprises au courant d'un événement dans une *informal music venue*, par périodes de vingt minutes, ces pratiques sont saisies et notées et ce, dans sept de ces salles.

Finalement, la totalité de cette lunette d'observation n'est pas retenue, parce que les pratiques spécifiques aux *informal music venues* sont, analytiquement sinon chronologiquement, d'abord appréhendées à travers les discours des répondants qui nous informe sur les tactiques à documenter ou vérifier. Puisque l'observation est davantage de l'ordre confirmatif, la grille d'observation adoptée au départ est partiellement abandonnée.

## CHAPITRE IV

### LES RÉSULTATS DESCRIPTIFS

Ce chapitre présente les résultats descriptifs obtenus par suite de l'analyse des entrevues menées auprès de sept participants, spectateurs, artistes, organisateurs événementiels et gérants de salles de concerts informelles au phénomène des *informal music venues*, et de l'analyse des périodes d'observations menées dans certaines d'entre-elles. L'objectif soutenu dans le cadre de ce chapitre est d'abord de répondre à notre question principale de recherche, soit à savoir comment et pourquoi se déploient les tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain propres aux *informal music venues* pour ses participants ? Il s'agira ensuite de répondre à la première de nos sous-questions subséquentes, soit de déterminer à quelles pressions internes et externes, perçues et vécues par les participants ces pratiques répondent-elles ? Pour ce faire, en premier lieu sera abordée la propriété « quotidienne » des activités des répondants quant au phénomène des *informal music venues* en tant que rapport de complémentarité. Puis en second lieu, sera abordée comment cette quotidienneté se traduit en pratiques tactiques employées pour créer et maintenir, matériellement et symboliquement, les *informal music venues*.

#### 4.1 La pratique quotidienne

L'approche des *urban commons* (Bresnihan et Byrne, 2015; Harvey, 2012; Susser et Tonnelat, 2013) est toute appropriée ici afin de comprendre le commentaire social et politique qui anime les processus d'appropriation de l'espace urbain propres aux *informal music venues*. Pour les participants, le phénomène des *informal music venues* est un lieu commun, il fait partie du quotidien dans le sens où il teinte la vie de tous les jours en termes de consommation et de production de l'espace urbain : « Ces événements-là dans ces salles-là c'est à l'extérieur du quotidien de beaucoup de gens, mais moi ça fait partie de ma vie ».

Pour l'ensemble des répondants, leur participation au phénomène des *informal music venues* est de nature quotidienne, c'est-à-dire que l'ensemble des pratiques qui y sont liées sont de l'ordre du routinier. Si bien entendu, les participants qui investissent une salle de concerts informelle pour la première fois ne sont pas étranger à un rapport de nouveauté vis-à-vis l'endroit, même si le rapport à l'une d'entre-elles est nouveau, le rapport au phénomène lui-même ne l'est pas. Le phénomène des *informal music venues* est le résultat d'un rapport social particulier entre l'appropriation de l'espace urbain et ceux et celles qui le pratiquent. Un répondant en témoigne :

*Do you think this is a fucking joke? Like, this is not a joke, this is my life. The music stuff is my life, period. [...] I do this so that if you want to come in ça a pas besoin d'être ta vie mais parce que c'est ma vie, toi tu peux rentrer quand tu veux.*

Ainsi, la participation au phénomène des *informal music venues* fait partie de la routine des pratiques de tous les jours : « *You're just gonna do it everyday, everyday, everyday* ». Pour l'ensemble des répondants entretenus, l'existence-même des *informal music venues* dépend de l'apport de tous, qui adoptent quotidiennement un ou plusieurs chapeaux (de spectateurs, artistes, organisateurs et gérants), à fréquence

et temporalité variables. Un organisateur d'événements aussi artiste et spectateur considère qu'il s'agit d'une façon de penser partagée, qui guide les pratiques :

Quand j'ai commencé à rencontrer des gens autour de moi qui ont exactement les mêmes mentalités je me suis dit "*shit* on est une armée", mais c'est une armée qui veut pas aller combattre [...], *it's an army of us making our own thing*.

En ce sens, il apparaît qu'à travers la pratique répétitive, il est question d'actualiser un art de faire qui produit l'espace urbain différemment, sans être ouvertement un combat pour l'espace. Plutôt, les *informal music venues* seraient simplement une façon pour les participants de faire leur propre version de la ville, c'est-à-dire une pratique de l'urbain qui permet de s'approprier pleinement – c'est-à-dire matériellement et symboliquement – les espaces, et d'en renégocier la valeur. Le processus pratique qui mène à l'émergence d'une *informal music venue* contribue, pour les répondants, à attribuer une valeur à l'espace pratiqué, une valeur liée à sa matérialité actualisée et par conséquent à lui donner un sens nouveau.

#### 4.2 Les tactiques d'appropriation matérielle et symbolique

Ainsi, la présence des *informal music venues* dans la ville semble être une manière de créer l'espace urbain autrement. La totalité des parties prenantes qui participent à son processus se préoccupe, à travers des pratiques quotidiennes, de la protection du lieu : « Y'a un certain respect du lieu justement parce que c'est pas permis, on veut justement le préserver, c'est la question de préserver l'endroit ». L'*informal music venue* émerge matériellement et symboliquement de manière informelle parce que pour les participants, il n'est pas possible d'obtenir le même résultat, la même satisfaction de besoins ou impératifs à travers des réseaux formels.

C'est à travers leurs pratiques quotidiennes tactiques que les participants d'une *informal music venue* vont actualiser le lieu, et contribuer à son maintien relatif dans le temps et l'espace. Par tactiques, il est entendu l'ensemble des manières de faire, dans le sens employé par De Certeau (1990), qui sont mises en œuvre pour préserver les *informal music venues*. Les citadins emploient la tactique en usant des ressources qui leurs sont rendues disponibles, en employant le cadre, le terrain, l'espace urbain potentiellement appropriable.

Les tactiques sont l'ensemble de ces opportunités matérielles et symboliques saisissables et qui, pratiquées informellement, participent à la renégociation ponctuelle du rapport d'appropriation du cadre urbain formel. Elles visent ainsi à pratiquer à la fois un contrôle interne et externe sur des menaces internes et externes qui sont perçues, vécues et identifiées comme étant à l'origine du désœuvrement culturel matériel et symbolique du milieu urbain. Les tactiques internes d'appropriation sont celles qui contribuent à atténuer les pressions intérieures des *informal music venues*, tandis que les tactiques externes d'appropriation sont celles qui sont orientées en fonction d'une gestion de pressions extérieures.

#### 4.2.1 Unique source interne de menace

À l'interne, la source de menace identifiée est constituée des participants eux-mêmes, ou plutôt d'une partie d'entre eux constituée d'indésirables :

Y'avait des cadenas sur les locaux de pratique pis sur les portes de studios, mais non y'a eu des *shows* où ça *feelaît pas safe*, avec plein de monde, du monde qui respecte pas le lieu, qui font des tags, qui sont vraiment *fucked up* pis qu'y *pitche* des affaires à terre, [...] des gens qui testent la limite de tout ce qu'ils peuvent faire dans un espace comme ça.

Ils sont vus comme une exception à la règle, des contrevenants au respect général du lieu, valeur qui est partagée par la communauté d'intérêt qui l'investit. Ces menaces

internes sont gérées par régulation sociale à l'intérieur de la communauté : « [...] *the people there, our audience, kind of policed themselves* ». Plusieurs moyens – ou tactiques – sont employés pour contrôler ou limiter les dégâts potentiels de cette menace interne en vue de la préservation matérielle et symbolique du *l'informal music venue*.

#### 4.2.2 Sources externes de menaces

D'un autre côté, les sources externes de menaces identifiées sont constituées d'intervenants dont les activités servent des intérêts extérieurs à ceux de la communauté. Ce sont essentiellement les propriétaires des immeubles dans lesquels se trouvent une *informal music venue*, les gentrifications et les personnes gentrifieuses effectuant des plaintes pour le bruit, la Ville de Montréal, le Service de Police de la Ville de Montréal (SPVM).

##### 4.2.2.1 Propriétaires d'immeubles

Les gérants des salles de spectacles informelles ont un rapport changeant, pas constamment harmonieux ou conflictuel avec les propriétaires des immeubles dans lesquels se retrouvent une *informal music venue*. Usuellement, à la signature du bail légal, le ou la propriétaire accorde l'occupation en toute connaissance du mode de tenure de ses futurs résidents. Une gérante d'*informal music venue* estime qu'une partie de la pérennité de ces lieux est dû au désintéressement du propriétaire, qui préfère que le lieu soit habité mais qui ne désire pas faire plus d'efforts pour l'entretenir :

He was truly MIA, like truly missing from the situation. All our neighbors knew what was going on because they saw the cars pulling up with different licence plates, music gear going in and out of the house, and the landlord actually worked right behind the house [...], and he knew the house was really

old and there was a lot of repairs to be done, it's not really suitable for living anymore and he kind of just [said] I'm gonna leave those guys alone. I think he knew we were playing music but he didn't want to be called over to do repairs so he was very much like, I'll give you money to do renovations, that's it. He really didn't want to be around and see what was going on.

Pour une autre gérante de salle, ce désintéressement se conjugue d'un détachement financier vis-à-vis l'espace, qui ne serait pas vu comme une ressource financière importante pour le propriétaire d'immeuble :

[...] c'était un peu comme un bienfaiteur, lui y'avait plusieurs buildings pis y'aimait les artistes, pis ça faisait longtemps qu'il y avait des artistes là. Lui y'était à l'aise avec ça, l'idée de pas nous faire payer cher pour ça. C'est quelqu'un de vraiment riche qui a fait vraiment de l'argent, pis y'était vraiment gentil. On a signé un bail de 5 ans avec une petite augmentation à chaque année. On lui avait vraiment bien expliqué c'était quoi notre projet puis qu'est-ce qu'on voulait faire.

Pour cette répondante, l'harmonie des contrats de départ se corse cependant assez rapidement lorsque le propriétaire de l'immeuble décède et que sa femme, plus consciente de la valeur en hausse du foncier dans cette partie de la ville connaissant des procès de gentrification, fait pression sur les locataires et augmente substantiellement le coût mensuel du loyer :

[...] il lui fallait l'argent. Puis elle comprenait même pas pourquoi notre bail était à ce prix-là, pis on lui expliquait qu'on était des artistes, mais elle avait aucune notion de... c'était juste comme, quand votre bail va être renouvelé, ça va devoir au moins doubler [...]. Elle c'était vraiment *business* [...], elle veut que ses bâtiments *cash in, cash in, cash in*, parce que là c'est pu un lieu en frange. Ça va être le cœur de Montréal.

En général, les répondants notent que la dévaluation originale de la valeur foncière du lieu est un incitatif principal à leur investissement subséquent, mais que par la suite l'attitude des propriétaires d'immeubles change lorsque se solidifient graduellement la gentrification, et que cela force à la fermeture : « J'veux dire, j'comprends là que

quelqu'un qui est au *cash* c'est une opportunité rêvée, mais pour les artistes c'est... on va où nous ? C'est quoi qu'on fait ? ». L'intérêt financier des propriétaires d'immeubles à rentabiliser leurs propriétés foncières dans un contexte émergent de gentrification est jugée incompatible avec les ambitions de diffusion et de production culturelle des *informal music venues*, qui tentent de se détacher de leurs obligations économiques vues comme des limitations.

#### 4.2.2.2 Les processus de gentrification (de la vie nocturne)

Ainsi, les pressions exercées par les propriétaires d'immeubles s'expliquent en partie par l'émergence des processus de gentrification qui font grossir le centre urbain et tendent à réduire le bassin d'espaces qui peuvent accueillir des projets comme les *informal music venues* :

On était vraiment sérieux dans notre amour de la musique, de la création, mais on n'avait pas les moyens, on avait pas la liberté de le faire. Moi je sais pas ce qui va arriver mais c'est certain que pour l'instant le centre de Montréal se gonfle, se gonfle, se gonfle. Bientôt, tout le centre ça va être le centre-ville. Y'aura pu de place pour nous, parce que c'est pas propre.

Pour les répondants, la relative rentabilité économique des espaces disponibles pour la création d'une *informal music venue* devient un élément supplémentaire qui participe à précariser toujours davantage un projet qui l'est déjà en termes d'appropriation matérielle – la valeur foncière de l'emplacement - et symbolique – le contenu des activités qui s'y réalisent. Ce sont les impacts des processus de gentrification qui forcent une adaptation à de nouvelles conditions d'utilisation de ces espaces, où la contribution financière augmente et devient de plus en plus difficile à absorber :

C'est avec le temps quand le loyer s'est mis à être plus élevé, c'est là que ça a commencé à être plus dur à gérer parce que même si on n'avait jamais ce

*mindframe* là de faire de l'argent, ben là il fallait demander de l'argent puis organiser les choses pour arriver, mais vu que les montant étaient rendus plus gros, c'était un peu... c'était comme du commerce.

Les processus de gentrification sont globalement vus comme des faits inaltérables qui affectent les fondements des *informal music venues*, qui pour survivre n'ont souvent d'autres choix que d'intensifier la dimension économique de leurs pratiques, ce qui va à l'encontre de l'*ethos* DIY qui est favorisé et de leurs principes communautaristes.

Lorsque la gentrification prend un ancrage géographiquement plus défini, il n'est plus possible de contourner ses processus, sauf peut-être momentanément, en étant plus conscient des façons dont ils limitent l'accès à un foncier central et intéressant :

Y'a des édifices qui vont se faire démolir et se faire remplacer par des condos, c'est juste un fait dans ce coin-là [...]. Après que ça se soit construit pis que cette section-là soit finie, cette zone-là va être un *no go* pour les *afters*. Ça pourra pu se passer. Y'a un temps limité pour ça, pis à ce moment-là la scène va s'éloigner peut-être.

Menace à la pérennité des *informal music venues* elles-mêmes, mais aussi à celle de la communauté d'intérêt, la construction de condos – associé à l'intensification des processus de gentrification - apportent son lot de désagréments. Autour de la figure du gentrifieur mal-informé et nouvellement arrivé dans un quartier culturellement chaud sont identifiées des dynamiques plus complexes :

Moi je comprends que quand on habite dans une communauté, le son et tout ça, j'essaie le mieux de respecter tout ça, mais y'a une limite quand les gens déménagent à côté des lieux qui étaient déjà là [...]. Le problème souvent, quand les gens arrivent pour fermer ton *party* un peu DIY c'est que souvent le *DIY was created because of other stupid absurdities that you did [...]* so les mêmes personnes qui vont faire des plaintes contre des espaces un peu *do-it-yourself are the same people that are supporting the environment that creates the need to do that*.

Tel qu'énoncé précédemment, la pression est autant ressentie sur les salles de spectacles qui sont formelles que celles qui sont informelles. La prolifération des plaintes de nuisances nocturnes, que les participants aux *informal music venues* estiment privilégier les plaignants plutôt que protéger les espaces de production et de diffusion culturelle, entraînent souvent des tensions au sein des communautés. Il est cependant parfois possible de contourner ces tensions simplement en informant la population locale des activités qui se passent à l'intérieur des salles informelles :

We really kept an open line of communication with [our neighbours] and they were supportive of us because we were so nice to them. We treated them with respect because we really were encroaching in their space because you know, it really IS their space.

Cette façon de faire reconnaît la ville en tant que milieu de cohabitation entre des populations aux intérêts divers. Il est cependant à noter que dans le cas de cette salle informelle, la population locale de proximité est une population davantage traditionnelle, dans un quartier connaissant des processus de gentrification.

En général, les tensions avec les populations locales sont toutefois vécues plus violemment puisqu'elles confrontent des visions différentes de la vie en ville lorsqu'un quartier connaît des processus de gentrification. C'est d'un côté le confort résidentiel avec toutes ses aménités spécifiquement urbaines, revendiquées par des populations « gentrifieuses », et de l'autre l'effervescence culturelle des quartiers en processus de gentrification qui se confrontent. Ces tensions sont d'autant plus ravivées que les interventions du SPVM sont punitives envers les salles de concerts formelles et informelles. Dans le cas du phénomène à l'étude, les lignes de dialogues qui sont établies entre le Service de Police de la Ville de Montréal et les *informal music venues* tendent à réactiver ces tensions, puisqu'elles donnent voix à une seule des deux parties prenantes.

#### 4.2.2.3 Le Service de Police de la Ville de Montréal

Parce qu'il tend à rendre l'ouverture d'un dialogue impossible, le contact avec le Service de Police de la Ville de Montréal est le plus souvent perçu et vécu négativement. Encore plus, il est empreint d'une crainte de conséquences aux niveaux individuel et collectif. D'une part, l'engagement ou la participation dans une *informal music venue* est associé à la prise de risque légal individuel, surtout pour les gérants de salles ou les organisateurs. Pour eux, les représailles possibles ont le potentiel d'entraîner des répercussions personnelles, par exemple lorsque l'espace est aussi leur lieu de résidence. Au niveau collectif, c'est la menace d'une fermeture forcée de la salle en elle-même qui est crainte même si ultimement elle est vue comme une fatalité et acceptée comme telle. Ainsi pour les répondants, les rapports conflictuels avec le SPVM sont inévitables, ils ne sont pas souhaités parce qu'ils sont toujours désavantageux et occultent la réelle raison d'être de ces espaces :

Parce que c'est une métropole, nécessairement y'a un *nightlife* foisonnant donc y'a différentes salles de spectacles et de manières de se réapproprier l'espace aussi. J'crois pas que c'est pour faire un pied de nez aux autorités mais c'est un moyen de créer l'espace.

Dans la création du phénomène des *informal music venues*, la présence menaçante de la police quant à la continuation des pratiques est un fait avec lequel il faut composer. La présence d'agents de police habillés en civil sur les lieux-même est observée. Ils sont identifiés rapidement car ils détonnent de la communauté et ne s'y mêlent pas socialement. Ils procèdent, le plus souvent, en vue d'une vérification des activités illicites. Ainsi, l'intrusion, l'envahissement par la présence d'un corps de police dans une *informal music venue* menace la pérennité matérielle du lieu en accentuant le sentiment de prise de risque individuel, mais n'altère pas définitivement sa pérennité en termes de signification collective. En d'autres mots, si le SPVM détient le pouvoir potentiel de mettre fin aux activités d'une *informal music venue* en condamnant le

lieu matériel lui-même et en sanctionnant certaines personnes pour leur culpabilité individuelle, il ne détient pas le pouvoir de limiter sa signification collective :

En fait [les salles informelles] c'est obligé d'être transitoire parce que la police va éventuellement apprendre c'est quoi l'endroit pis guetter c'est quoi qui se passe. En endroit comme le [Nom du lieu] on dirait que pendant des mois la police y allait *undercover* pour voir ce qui se passait. [...] C'est obligé d'être transitoire, il faut déménager de temps en temps. C'est pas tant un avantage qu'une condition, ça va avec.

Si la présence de corps de police dans cet univers est vécue comme une intrusion, un envahissement physique, c'est toutefois la potentialité de conséquences légales dues à l'intervention de la Ville de Montréal qui menace davantage les potentialités d'appropriation symbolique de l'espace urbain.

#### 4.2.2.4 La Ville de Montréal

D'un côté, la figure de la Ville de Montréal est vue comme une menace généralisée à la pérennité des lieux de créativité, de diffusion et de production artistique pour l'ensemble du territoire de Montréal :

Ces concerts-là qui ont lieux ici, aujourd'hui, ben y'ont pas lieux ailleurs en ville. [...] Je pense que c'est cette idée-là du Quartier des spectacles, de vouloir centraliser : "La musique à Montréal ça se passe ici", tsé ? Non. La façon que vous voulez que ça se passe ça empêche... ça pourrait pas permettre d'autres genres de musique, ça convient pas à toutes les pratiques.

Pour les répondants, la concentration des activités culturelles dans le seul territoire du Quartier des spectacles n'est pas viable parce qu'il est tenté de réunir sous une même bannière des pratiques variées de l'espace. Pour être en mesure d'émerger organiquement, celles-ci nécessitent parfois une plus grande latitude d'exploitation spatiale et symbolique que celle qui y est offerte dans ce cadre précis.

Il faudrait que... (soupir), il faudrait qu'il y ait un effort immense qui soit fait pour présenter ça aux gens concernés, à la Ville, de leur prouver que c'est positif que ces lieux-là vivent, de juste aider à les encadrer pour que ça reste sécuritaire, parce que moi ... c'est vrai que, par exemple, les *raves*, la nuit, j'trouve pas ça sécuritaire, j'trouve pas ça très *hot*. C'est certain que si la Ville était impliquée là-dedans ben [...] ça serait pu la même chose [...].

Pour eux, l'impossibilité de dialogue avec la Ville sur cette question de légalité constitue le point névralgique d'où émergent toutes les incompréhensions :

And we need to have a conversation about how to create more legal spaces, with the City and artists. We need to work together on how to create spaces, we have to create an understanding that this is some people trying to better themselves and better the city.

Du point de vue des répondants, la Ville de Montréal n'assume pas que sa stratégie de planification territoriale du district culturel cache des ambitions économiques élargies à l'ensemble de la ville. En s'appuyant sur la dimension de la sécurité technique et individuelle, les politiques de la Ville en termes gestion du risque sont comprises comme des tentatives de sabotage des initiatives (culturelles dans ce cas-ci) qui proviennent du bas de l'échelle, de citoyens ordinaires :

Je sais pas si y'a une organisation présentement qui est dans cette situation-là, mais je sais qu'il y a en eu plusieurs qui se sont fait saboter. Y'a eu [Nom de lieu 1], [Nom de lieu 2], [Non de lieu 3], [Nom de lieu 4] au centre-ville [...]. C'est comme... oui c'est nécessaire que la Ville laisse ces lieux-là être, que la Ville aide ces lieux-là à... mettons si la Ville juge que c'est juste la sécurité, si c'est vraiment juste ça ben pourquoi est-ce qu'ils nous aident pas à faire en sorte que ces lieux-là soient plus sécuritaires ?

Et si la notion de sécurité matérielle des lieux et des personnes est un enjeu bien réel qui est jugé être d'une importance primordiale, elle est plutôt perçue comme un moyen de justifier l'homogénéisation matérielle et symbolique passant par un contrôle et une planification accrue du territoire urbain.

Si les répondants ne nient pas que la sécurité est un problème substantiel à prendre en charge au sein des *informal music venues*, ils refusent cependant de l'admettre en tant que seul élément dissuasif à leur actualisation ponctuelle. L'exemple de l'incendie de l'*informal music venue* Ghost Ship, à Oakland en 2016, où des dizaines de personnes sont décédées dû à des installations d'évacuation inadéquates, est mentionné à plusieurs reprises comme un avertissement à la vigilance. Il est aussi vu comme un scénario des plus horribles qui n'est cependant pas exclusif au phénomène des *informal music venues*.

Ultimement, la menace perçue et vécue que constitue la Ville en est une parce qu'il n'est pas possible d'établir un dialogue où s'expriment les intérêts et s'atténuent les fautes de chacune des parties prenantes. Les tactiques d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain montréalais propres aux *informal music venues* font office de prise de parole citoyenne.

#### 4.2.3 Tactiques internes d'appropriation

Les tactiques internes d'appropriation sont nombreuses et variées, et visent globalement à brider socio-spatialement le lieu au quotidien, c'est-à-dire à baliser socialement le rapport à l'espace, en gérant au jour le jour l'expérience du lieu de façon à générer une harmonie interne qui englobe la participation de tous. Concrètement, il s'agit premièrement de celles liées au travail d'aménagement intérieur, telles que la préparation de la salle en termes de nettoyage et de décoration. Puis, ce sont celles qui tentent de limiter les pratiques sociales jugées indésirables, soit les règles de conduites encouragées, notamment en termes de consommation de drogues et d'alcool.

#### 4.2.3.1 Tactiques liées au travail d'aménagement intérieur

Les tactiques liées au travail d'aménagement intérieur sont toutes celles qui touchent à l'entretien et au maintien physique de l'espace des *informal music venues* car elles sont sujettes à contribuer à l'harmonie sociale interne et à diminuer les risques de briser les liens de communauté qui s'y créent.

Une première forme de tactique employée renferme tous les efforts d'entretien du lieu, de la préparation à la décoration. L'entretien du lieu, plus qu'un effort visant le seul aspect matériel du lieu, est d'abord vu comme un instrument permettant de rassembler les individus :

Quand tu veux décorer ou que tu veux faire quelque chose qui prend plus que deux mains, ça veut dire que tu dois engager, pas engager mais *you gotta ask other people to be part of it. So you're only helping yourself because if you have ten people helping you, you start the party with ten people. If you do everything alone, you start alone. You wanna have ten or fifteen people who feel like its theirs.*

En encourageant la participation de plusieurs personnes, c'est tout simplement le sentiment d'appartenance à l'espace, à l'événement et à la *informal music venue* qui est encouragé. De plus, le simple fait de décorer l'espace, de changer son apparence, permet une variation à travers la répétition, à travers la routine qui s'installe dans l'investissement quotidien de l'espace. C'est aussi une tactique d'adaptation aux particularités d'un événement en particulier : « *Yeah we were flipping the apartment like... every show basically. Because yeah, depending on like, if it was going to be an acoustic show or if it was gonna be a rock show [...] we were always trying to accommodate the show to make a perfect night* ». Cette façon de faire est fréquemment employée. Elle permet de personnaliser l'espace de manière à rendre l'expérience du lieu plus intéressante pour les participants.



4.1 Décoration adaptative : tissu/écran en vue de projections visuelles  
Crédit photo : Catherine Cliche

Les bienfaits d'une décoration adaptée sont souvent combinés avec un effort de nettoyage : « [...] *it's like that old saying when you have a spotless house then people are less likely to let shit around the house* ». En tous les cas, qu'un effort d'entretien soit fait ou non, le sentiment qui émerge est le même, soit que l'*informal music venue* elle-même est un lieu qui est intégré personnellement, qui n'est pas régit par des normes de propretés standardisées :

C'est un peu comme si tu vas chez quelqu'un, faque y'a pas de normes à respecter. [...] Pis j'pense que si ces endroits-là sont propres c'est parce que les gens qui sont là ont envie d'accueillir pis que ce soit propre pis que les gens aient envie de revenir pis qu'ils aient une bonne expérience. Tsé des fois, des fois tu te retrouves dans une place pis la toilette est dégueulasse, mais ça fait partie de l'expérience.



4.2 État d'installations sanitaires dans une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche

Des installations sanitaires malpropres, et plus généralement la relative propreté de l'espace font parties des possibilités de ces lieux. Plutôt que d'être interprétées comme un signe d'irrespect, elles sont plutôt considérées pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire qu'il est considéré que tous participent à son usage :

Tsé ça amène un aspect plus humain que dans des salles formelles [...]. c'est comme super, super froid. Y'a une distance, t'as l'impression de juste passer pis d'être un numéro dans cet espace-là, mais là tu contribues à l'accumulation de cheveux par terre, de saletés, pendant un certain moment. Quand même, tu laisses ta trace un peu [...].

Laisser sa trace, marquer sa présence, passe par un rapport personnel au lieu. Bien entendu, l'entretien des lieux exige un effort supplémentaire pour les organisateurs événementiels ou les gérants de ces espaces.



4.3 Tags et graffitis dans les installations sanitaires  
Crédit photo : Catherine Cliche

#### 4.2.3.2 Tactiques limitant les pratiques sociales indésirables

Les tactiques qui tentent de limiter les pratiques sociales indésirables sont celles qui visent à diminuer les tensions internes dues à des comportements jugés anormaux ou dépassant les limites tacites du contrat social qui s'établit dans une *informal music venue* : « [...] tu joues à la police parce que... tsé la raison pourquoi t'ouvres un

espace comme ça c'est qu'il y a un aspect de liberté, d'encadrement que tu souhaites le plus minime possible ». Malgré l'esprit de laisser-aller qui est encouragé, il devient parfois nécessaire qu'une intervention soit faite dans l'objectif de ne pas encourager des comportements destructeurs des fonctions culturelles du lieu. Si la plupart du temps l'harmonie sociale est assurée par les participants eux-mêmes, d'autres tactiques sont employées telle que l'instrumentalisation de la musique pour apaiser les mœurs : « Moi je pense que la musique peut contrôler un peu l'ambiance, mais... si tu joues des trucs vraiment intenses les gens vont être intenses, tsé ? ».

En ce qui concerne les pratiques de consommation de drogues et d'alcool, laxisme est le mot d'ordre. Ce ne sont pas des pratiques sociales qui sont jugées indésirables parce qu'elles ne sont pas vues comme un problème qu'il faut gérer :

Justement la façon dont tu peux te comporter, c'est non dit, tsé c'est pas écrit... mettons à la Casa [del Popolo] c'est pas écrit "sniffez pas de la drogue devant tout le monde pis apportez pas votre bière", mais ça va de soi. Dans les deux autres [salles informelles] y'a ce même non-dit mais à l'inverse.

La consommation de drogues illégales est considérée comme un comportement qui est tout simplement moins caché, plus visible mais pas nécessairement plus fréquent que dans des salles de concerts formelles.

La consommation de substances légales, comme la cigarette et l'alcool, n'est généralement pas policée. De plus, l'emploi d'une politique *Bring Your Own Booze*, ou *BYOB*, qui exige tout de même l'acquisition de permis légaux, fait partie d'une zone grise permettant de contourner des répercussions légales potentielles : « *If [the police] was to show up, I would just say it's a contribution to the band for gas, and it's BYOB, and like... even if we were to have like, a cooler... I would just say this is for the band, this is a party we're hosting, we're giving these away* ».

#### 4.2.4 Tactiques externes d'appropriation

Les tactiques externes d'appropriation visent quant à elle à se prémunir contre les pressions externes perçues et vécues menaçante envers l'*informal music venue* elle-même, c'est-à-dire la totalité des pratiques quotidiennes qui protègent cet espace de création et de diffusion. Il s'agit des tactiques de contrôle des menaces externes liées à la diffusion, aux modalités d'accessibilité au lieu, au choix de l'emplacement géographique, aux efforts de contrôle du bruit, et aux mesures prises en termes de sécurité technique.

##### 4.2.4.1 Tactiques de diffusion

Les tactiques employées dans l'objectif de diffuser au public un événement culturel sont variées. Elles doivent simultanément faire office de publicité pour le lieu et l'événement, et faire preuve de discrétion dans le but de se protéger d'une identification externe qui pourrait mettre en péril la continuation des activités. En ce sens, les tactiques employées pour cette diffusion offrent des informations plus ou moins complètes selon le public visé. Suivant l'esprit DIY, une tactique employée est celle de la distribution d'affiches apposées en proximité géographique de la salle où l'événement aura lieu. L'adresse du lieu y est parfois inscrite, mais souvent elle ne s'y retrouve pas. Souvent, l'*informal music venue* n'a tout simplement pas d'adresse. Si d'un côté cette méthode est plus inclusive de publics non-avertis, l'information incomplète qui s'y trouve influe négativement sur l'accessibilité à l'endroit.

Au niveau virtuel, certaines *informal music venues* publicisent les événements organisés à travers la diffusion d'infolettres électroniques. Cette façon de faire, si elle permet d'informer clairement le public des événements à venir, est limitée car elle ne peut atteindre qu'un public averti. Les personnes abonnées à l'infolettre sont les seules qui seront informés. En termes de diffusion, ceci entraîne la difficulté d'ouvrir

l'accès aux événements – et donc au lieu donné – à l'extérieur des cercles de la communauté d'intérêt. Cette façon de faire permet aussi de fournir des informations complètes, par exemple l'emplacement géographique et l'adresse du lieu et ainsi d'en faciliter l'accessibilité.

À cette tactique de diffusion s'ajoute la création de pages dédiées à l'*informal music venue* elle-même, simplement identifiée par son nom, sur le site de réseaux sociaux Facebook. D'un côté, la création d'une page Facebook qui identifie clairement une *informal music venue* permet d'étendre les publics, mais ce n'est pas toujours le cas :

To boost your posts, we weren't doing that because we were doing so well, but I think that Facebook, not in a sense that they punished us because we were kind of circumventing the whole page paying thing, but yeah there was a period where we were like, oh shit we aren't reaching anyone [...] because it wouldn't even pop up on newsfeeds.

Déjà connue d'un public initié, l'algorithme du site Facebook limite la portée de la page et par conséquent borne l'atteinte de nouveaux publics. Ceci est d'autant plus vrai que la diffusion d'événements à partir d'une page Facebook n'atteindra que ceux qui y sont abonnés. Un gérant de salle informelle, afin de contourner ce problème, propose une tactique supplémentaire :

There is definitely some issues with the Facebook page, even the idea of inviting people to events, like... it's only our friends, unless other people invite their friends. We were thinking of hiring our friends to invite people from their friends' group but it's like a weird dynamic where you kind of have to know people, and people have to know you to get invited. I don't like the model, I feel like it doesn't work with DIY venues.

En règle générale, la tactique de diffusion privilégiée est celle du bouche-à-oreille. Celle-ci a l'avantage de privilégier une diffusion originale de sources de confiance, mais par conséquent elle est aussi limitée parce qu'elle encourage la solidification de cercles sociaux déjà constitués.

#### 4.2.4.2 Tactiques d'accessibilité au lieu

Les tactiques de diffusion sont intimement liées aux tactiques d'accessibilité aux lieux. Avant même de se rendre à l'emplacement géographique d'une *informal music venue*, l'accessibilité au lieu est elle-même limitée par des barrières de nature sociales plus que physiques. L'accès à une *informal music venue* dépend souvent du partage de l'information d'accès d'un individu qui y est déjà initié. Même avertis, les publics n'ont pas nécessairement un accès facile aux *informal music venues*, puisqu'il faut passer par des moyens précis pour obtenir l'information : « *You had to message us to get the address. Another thing is that it spread very much organically so you had to know people, like, everyone that was there most likely knew somebody that was there [...]* ».

Cette seule étape, celle de demander l'adresse du lieu, est vue comme une épreuve en elle-même : « Le monde en général est trop gêné pour savoir c'est où le party. Ils pensent qu'ils devraient le savoir s'ils sont cool. Y'a sûrement un truc du genre *never ask for location* parce que c'est pas *cool* ». Les tactiques de limitation à l'accès au lieu sont ainsi plutôt de nature sociale puisque des frontières se dressent quand il est question d'accéder à cette information. Si un ami ne l'en avait pas informée, une répondante estime qu'elle n'aurait jamais su se rendre dans une *informal music venue* :

J'aurais jamais trouvé, j'aurais jamais su c'est où [...] j'ai vu plein de soirées passer mais je suis jamais allée parce que je savais pas c'était où pis j'avais pas le guts d'écrire aux organisateurs pour leur demander c'est où. Finalement ça s'est trouvé que mon amie connaissait la place pis les organisateurs, pis on est allées ensemble. C'est juste ça. C'est quand même fermé en même temps. Si tu sais c'est où, tant mieux, pis si tu sais pas, ben *fuck you*, t'es pas assez *cool*.

Abordée avec humour et auto-dérision, cette limite sociale auto-imposée par plusieurs participants aux *informal music venues* traduit bien que les limites à leur accessibilité semblent fondamentalement sociales. Elles dépendent des réseaux sociaux des individus et se construisent organiquement au sein des *informal music venues*.

L'envoi de message privé pour obtenir l'adresse est généralement le moyen le plus employé car il permet, au contraire d'autres méthodes, d'envoyer un message texte ou d'appeler une ligne directe :

*DM [Direct Message] for address. Souvent c'est ça. Y'a du monde qui font... tsé les parties [Nom du lieu] ? Ils font un hotline pis là t'appelle, mais ça c'est un bon con parce que n'importe qui peut appeler. Un message Facebook c'est mieux parce que la personne qui reçoit le message peut aller voir c'est qui pis si ça a l'air sketch ils vont pas répondre.*

Le message direct par le biais du site Facebook permet d'exercer un certain contrôle sur les personnes qui seront présentes, non pas dans l'idée de limiter l'accès à certaines personnes, mais plutôt de se protéger contre une menace externe perçue, notamment issue du SPVM.

#### 4.2.4.3 Tactiques liées à l'emplacement géographique

Les tactiques liées à l'emplacement géographique des *informal music venues* sont directement liée aux tactiques limitant l'accessibilité aux lieux. L'accès à l'adresse, s'il s'agit d'une première étape importante, ne constitue cependant qu'une information incomplète car l'adresse elle-même ne sert parfois à rien d'autre qu'à se situer géographiquement : « À [Nom du lieu] l'adresse ça veut rien dire, y'a pas d'adresse. Tu dis la ruelle à côté de [Nom de rue] et [Nom de rue]. Y'a plein de spots qui ont pas d'adresse ». Vis-à-vis des interventions potentielles de la part du SPVM, ceci est considéré comme un avantage parce que le lieu est plus difficile à trouver.

Du même coup, le lieu est aussi plus difficile à trouver pour des non-initiés. « Si j'avais pas des amis qui étaient venus me chercher, je pense que je serais revirée de bord pis j'serais rentrée chez moi. Mais peut-être pas, peut-être que j'serais allée mais j'avais vraiment peur ». L'incertitude est souvent totale jusqu'à l'arrivée dans l'*informal music venue* : « T'arrives puis là tu dois monter, puis il faut que tu trouves à quel étage c'est, quelle porte. C'est drôle parce que je pense que je serais même pas capable de la retrouver si j'y retournais ». Les difficultés à trouver le lieu sont donc à la fois d'ordre social et d'ordre matériel.



4.4 Porte non-identifiée d'une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche

L'implantation d'une *informal music venue* dans un quartier relativement éloigné du centre-ville exige aussi la volonté des personnes qui s'y déplacent : « [...] *we were so far in terms of geography from a lot of people that if you really want to come here, you had to want to come here* ». L'emplacement géographique, en ce sens, fait office de filtre quant aux intentions des participants, puisqu'il faut vouloir s'y rendre pour s'y retrouver. Étant donné la zone floue qui entoure souvent les informations liées à l'adresse civique et à l'emplacement géographique, il est nécessaire de chercher activement l'entrée. D'un point de vue plus expérientiel, ceci limite socialement l'accès : « Tsé y'a comme tout un jeu de recherche pour trouver la salle. C'est jamais des endroits qui sont clairement indiqués faque tsé, tu te promènes, des fois tu arrives pas au bon endroit ».

Ce sont souvent des espaces qui ont une situation géographique favorable au bruit, par exemple par proximité d'une zone commerciale : « *It was surrounded by a garage, and [the landlord] owned the garage. He was there and as soon as he was done working he would peace out* », ou encore d'une zone industrielle : « [...] c'était tellement loin de tout, là. Pas de maisons autour, pas de commerces autour. C'est industriel, tu peux pas déranger de monde, c'est tranquille. C'est pas dans un lieu... ça s'éloigne un peu d'un espace urbain commun, tsé ? ». Finalement, l'emplacement joue aussi un grand rôle dans la gestion des nuisances sonores, puisqu'une position géographique plus éloignée de concentrations résidentielles en milieu urbain rend possible une plus grande amplification sonore.

#### 4.2.4.4 Tactiques liées à la gestion du bruit

En plus d'un emplacement géographique favorable, d'autres tactiques permettent de gérer le bruit tel qu'entendu par des personnes externes :

Faque on rentre par la ruelle puis c'est au-dessus d'un [commerce] faque y'a pas de risque de... y'a pas de résidents à part l'autre bord de [Nom de rue] mais il faut vraiment ouvrir les fenêtres pour que le son sorte. Quand on les garde fermées ça va. La fois où on a ouvert les fenêtres on a reçu la visite de la police, faque on a appris qu'il faut garder la fenêtre fermée parce que y'a des condos en face pis y'en aura de plus en plus avec le temps.

Comme dans ce cas, l'avantage principal est la structure physique du bâtiment lui-même, où l'insonorisation se fait naturellement, simplement par la fermeture des entrées et sorties d'air, comme les fenêtres et les portes : « *I would go across the street when they were jamming and you know, just to see how loud it was and you know as soon as the windows were closed, the doors were closed, we couldn't really hear anything* ». Les nuisances liées au bruit inquiètent car elles sont identifiées comme étant les principales sources de représailles possibles par suite des plaintes de résidents des alentours.

Un autre moyen employé pour gérer le bruit est de renforcer l'utilisation de lieux de sociabilité à l'intérieur-même des *informal music venues* plutôt qu'à l'extérieur du bâtiment, ou encore d'aménager des espaces externes qui sont séparés de la vie urbaine en étant moins visibles de manière à ne pas alerter la population environnante. L'encouragement des lieux de sociabilisation dans une ruelle plutôt que sur une rue, par exemple, permet de diminuer ces risques. Dans un autre cas, cette dissuasion prend une allure plus réglementée : « *one [rule] is as soon as they walked in, all the bands, we had sign that said "no hanging out front", because we didn't want to make noise up front and for the neighbors to not like us* ».



4.5 Affiche réglementant l'accès à l'extérieur d'une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche

D'une part, cette politique de gestion des espaces de sociabilité permet d'établir des mesures de respect envers la population locale, mais aussi d'éviter les conséquences de plaintes concernant des nuisances sonores.

#### 4.2.4.5 Tactiques liées à la sécurité technique du bâti

Les tactiques liées à la sécurité technique du bâti sont plutôt rares, car elles sont considérées correspondre à des standards qui sont trop élevés pour être réalisés sans aide financière et sans expertise technique externe.



4.6 Structures et rambardes de bois destinées à éviter des blessures  
Crédit photo : Catherine Cliche



4.7 Clôtures de métal destinées à éviter des chutes de l'étage supérieur  
Crédit photo : Catherine Cliche

Répondre aux exigences du code du bâtiment est estimé une entreprise inatteignable, parfois des tactiques d'évitement de confrontation avec des menaces externes pouvant mettre en péril les activités des *informal music venues* sont employées :

Comme par exemple il y avait une porte avant la porte de secours. Faque là y'aurait fallu défaire ça puis faire un corridor, au lieu. Mais ça aurait fait qu'il y aurait pu de fenêtre dans le studio. Mais on laissant toujours la porte ouverte, mais pour eux c'était pas assez. [...] j'comprend que dans la loi c'est pas safe. Il fallait avoir aussi les panneaux de sortie, des affaires d'éclairage aussi. On n'avait pas assez des toilettes. Il aurait fallu changer la salle de bain pour une toilette. C'est des choses qu'on aurait pu faire, c'est juste qu'il y avait personne pour gérer ça, les prendre en mains. Ça faisait partie de problèmes, c'est que les gens voulaient pas faire les affaires plates. Investir du temps pis de l'argent dans les affaires plates. Tout le monde était là pour faire de la musique.

Dans un des cas, sachant que la Ville de Montréal les avait à l'œil, les gérants d'une salle de concerts informelles se sont donnés comme mot d'ordre de toujours vérifier l'identité des personnes qui se présentaient à leur porte, dans l'objectif d'éviter la fermeture de l'endroit pour des raisons de sécurité technique :

Ils envoyaient des inspecteurs d'incendie pour voir si c'était *safe*, pis aussi parce que selon la loi, quand un inspecteur d'incendie vient, tu es obligé d'ouvrir la porte. Ils envoient pas la police mais ils viennent voir l'état des lieux, qu'est-ce qu'on fait là, ils prennent des photos pour être sûrs que c'est safe pis que c'est en bon état pis que c'est pas un lieu comme une piquerie, tsé ? Mais on n'a pas le droit de dormir là. Pis à un moment donné un jour y'a des inspecteurs qui sont venus pis y'a quelqu'un qui a ouvert la porte parce qu'il était endormi puis il a pensé qu'il faut jamais ouvrir la porte. On avait une règle, c'était "ouvre jamais la porte avant d'avoir regardé", mais la personne était endormie, elle ouvre la porte... *fuck* ! C'était des inspecteurs. Ils sont rentrés, ils ont vu tous les lits, les chambres... après ça la Ville a écrit à la propriétaire pour lui dire qu'on avait 30 jours pour dégager. Mais bon ça a pris plus que 30 jours j'pense, mais tsé c'était clair qu'on pouvait pu rester là. Si on se faisait repogner, c'était la propriétaire qui allait nous évincer.

Si rénovations il y a à faire, elles sont généralement entreprises pour améliorer le confort de l'habitation plutôt que de la sécurité technique en tant que telle, à travers des travaux d'isolation ou des travaux esthétiques destinés à embellir ou rendre plus habitable l'espace.

En référent à la tragédie du Ghost Ship, les risques potentiels sont connus :

We had shows upstairs were we had a 100 people jumping up and down like, we were, like... checking the cracks on the walls because they were growing you know... we could have been these people, for sure. Obviously not to the same extend but like... it has to be there for the scene to survive but if it's, you know... unsafe and unfit, people will be in and what are you supposed to do ? You can't just leave ...

Pourtant, le sentiment partagé par les participants est celui d'une acceptation des risques de se retrouver dans ce genre de lieux : « [...] avec les places comme ça, j'crois que ça a des risques et périls un peu parce que y'a pas de normes de sécurité comme dans les salles de spectacles plus formelles ».

La négligence face à la sécurité technique du bâti est le mot d'ordre des *informal music venues*, non pas car jugée dérisoire, mais parce que reconnaître ces failles du lieu donne des outils à des sanctions subséquentes aux autorités publiques, dont notamment la Ville de Montréal. En ce qui concerne plus directement les pratiques de l'espace propre aux *informal music venues*, la sécurisation technique est vue comme une excuse employée par la Ville en tant qu'élément justificateur de politiques sévères qui visent à contrôler l'utilisation qui est faite du foncier :

Mais c'est pas ça, c'est qu'ils veulent avoir le contrôle sur ce qui se passe. [...] Y'aurait moyen de faire les choses, encadrer, réguler les choses pour que ce soit sécuritaire quand même. Si c'est vraiment ça leur crainte, mais je pense pas que c'est ça. J'pense que c'est d'avoir le contrôle. Qui fait quoi pis où, parce qu'ils veulent faire de l'argent avec les artistes qui viennent.

Pour protéger le phénomène des *informal music venues* contre la menace que constitue la figure de la Ville de Montréal, ce problème devient litigieux puisqu'il exige de faire face à un manque général de ressources financières et techniques adéquates pour y remédier. Refuser d'entrer en dialogue avec la Ville à ce propos, refuser de communiquer sur ce point, ne démontre pas une insouciance plutôt que l'espoir de déplacer le débat. C'est d'abord le désir d'une discussion quant aux bienfaits d'initiatives de citoyens ordinaires qui pratiquent un art de faire la ville culturelle qui se distancie de sa dimension économique pour redorer son blason proprement social et culturel, qui est souhaité. C'est ensuite la reconnaissance d'une défaite vis-à-vis un système, une façon de faire la ville qui a accès à ces ressources financières et techniques pour être accomplie, mais qui outre-passe les impératifs qui sont liés à la création culturelle, artistique. Pour l'instant, ces deux façons de faire ne parviennent pas à se rencontrer, à créer un milieu d'entente. Pour les citoyens ordinaires qui participent au phénomène des *informal music venues*, les limitations sont à la fois sources d'inconvénients et de motivation à l'action. En ce sens, le phénomène évolue de pair avec les manières de faire la ville culturelle formelle, non pas comme une « réponse à » mais comme un « savoir-faire avec ».

## CHAPITRE V

### LES RÉSULTATS NARRATIFS

Fort du portrait des *informal music venues*, élaboré à partir de la description de ces tactiques appropriatives, dans le cadre de ce chapitre ce sont les impératifs ou besoins endossés par les participants qui sont présentés en forme narrative, dans l'objectif de répondre à notre seconde sous-question de recherche, c'est-à-dire de déterminer quels sont les impératifs culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques qui orientent ces pratiques ? Cette forme narrative s'appuie sur le discours des participants, qui hiérarchisent la valeur respective des impératifs culturels, sociaux, économiques, symboliques et politiques que sous-tendent leurs pratiques. Celles-ci témoignent de lacunes dans la satisfaction d'un ensemble de besoins en tant que citadins ordinaires. En pratiquant l'informel ils mettent en pratique un espace urbain précis. Puisque le regard posé sur les tactiques d'appropriation et les impératifs qui les animent est circulaire, par suite de ces explorations, une discussion sur la nature informelle des *informal music venues* est proposée

#### 5.1 L'*ethos* DIY et la production de l'espace : une hiérarchisation d'impératifs

Les schèmes d'appropriation matériels et symboliques des participants aux *informal music venues* traduisent un ensemble des besoins et aspirations auxquels ils tentent de répondre à travers leurs pratiques quotidiennes tactiques. Classés en cinq catégories

distinctes, ces impératifs culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques sont cependant en constante interdépendance, c'est-à-dire que c'est leur somme, en tant que schèmes de représentations, qui permet de donner naissance au phénomène des *informal music venues*.

Cet art de faire, d'un ensemble de pratiques liées à une manière de penser est nommée et identifiée par plusieurs répondants en tant qu'*ethos do-it-yourself*: « Souvent le DIY *was created because of other stupid absurdities that YOU did* ». Pour lui, c'est une réponse à un état de fait qu'il est cependant possible de changer : « Dans la vie on peut créer des choses, on peut créer notre propre raison d'être [...], notre propre façon. C'est comme ça que ça marche. *The city could have been built differently, it's just that I wasn't here, so they built it like this* ». Cette façon de penser est partagée au sein de l'ensemble des répondants. Pour eux, il s'agit « d'imaginer une façon de vivre ou un monde », de créer de nouvelles traditions de faire la ville qui passe à travers le quotidien. Ces façons de faire la ville autrement ne sont pas exceptionnelles pour eux. Elles font partie des pratiques qui contribuent à générer l'urbanité.

L'*ethos* DIY sous-tend cependant des pratiques variées de l'espace, notamment la culture des événements *raves*. Souvent soulevés comme élément de comparaison par les répondants, les *raves* sont identifiés en tant qu'événements de plus grande envergure et une pratique de l'espace moins politisée puisque l'ancrage spatial est jugé plus éphémère que dans le cas des *informal music venues*. Une répondante anciennement gérante d'une salle informelle, en parlant des *raves*, estime que

[...] le fait qu'un lieu soit éphémère, vu que le monde est là, tu branches des machines, tu dances la nuit, c'est pas la même chose que d'entretenir des locaux de pratique, d'avoir des studios, c'est pas la même pratique musicale. Faque c'est éphémère, c'est moins un problème. J'pense que c'est une scène qui est moins politisée parce que le lieu est peut-être moins important, le lieu peut se déplacer [...] le lieu peut changer, c'est pas si important que ça.

Pour les participants, l'ancrage spatial permet de produire et de reproduire l'espace urbain, et l'appropriation passe par la répétition de cet ancrage. Les pratiques socio-culturelles dans un espace géographiquement fixe nécessaire aux pratiques propres aux *informal music venues* sont d'autant plus importantes qu'elles se réapproprient à plusieurs reprises le même endroit matériel.

### 5.1.1 Impératifs culturels

À l'origine, les lieux qui abritent des *informal music venues* sont choisis pour leur potentiel culturel, en réaction à un manque : « *I feel like it's just a reaction to a lack of culture, you know ? Like people trying to make something happen out of a need* ». Parce qu'ils sont estimés pouvoir accueillir et entretenir un large champ des possibilités de consommation et de production culturelle, des espaces privés urbains sont investis puis relativement ouverts, en termes d'accessibilité et de diffusion, à un public :

Souvent, le *pattern* que je vois c'est que les gens louent des salles premièrement dans un but artistique, faque ils vont faire un studio photo, un studio vidéo, un studio de musique, quelque chose comme ça. Le monde voit ça, et ils demandent s'ils peuvent faire un *party*, pis ils sont comme... OK, oui. Ils gagnent un peu d'argent et se disent qu'ils peuvent payer leur loyer avec ça et se disent qu'ils vont faire un *party* à tous les mois ou *whatever*. Ça devient répétitif [...].

Ce répondant décrit adéquatement le scénario habituel qui explique le choix de l'espace dans lequel prendra racines une *informal music venue*. En effet, ce sont des espaces qui sont investis pour leur potentiel d'accueil d'une ou plusieurs formes de production artistique, quelles qu'elle soit. Lieux d'accueil du travail artistique, cet impératif est par la suite combiné à des fonctions résidentielles personnelles et d'accueil, et toujours adaptés en vue d'une diffusion et d'une consommation culturelle ultérieure.

So [Nom du lieu] was kind of a free art endeavour and first and foremost it started out as a band hostel, so we were hosting touring bands quite frequently. It was also a venue, a DIY venue... an alternative venue, even, where we hosted all sorts of events, not just music but art shows, you name it. And then lastly it was a studio, so we also recorded upstairs, we recorded and pulled out albums, we were always jamming there. Actually, it was used as a jam place by a couple of bands, actually my own band... so yeah mainly those three things and sometimes a jam space.

Et

[Nom du lieu] ça a commencé quand moi pis [Nom d'un participant] on était à la recherche d'un lieu, d'un loft, un lieu alternatif dans lequel on pourrait vivre et faire de la musique.

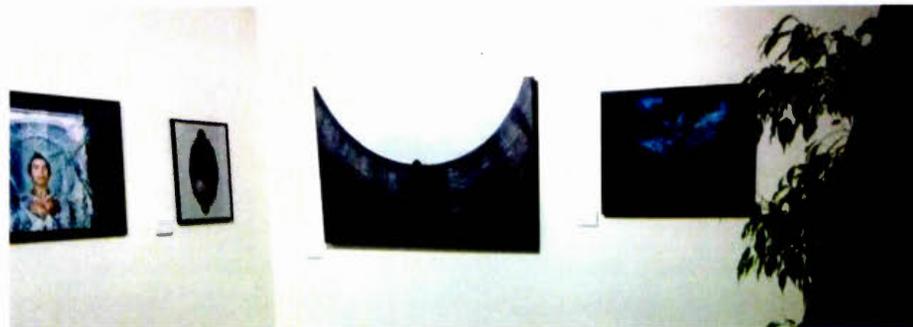
Dans tous les cas, si les fonctions de base de l'espace sont détournées au sens légal, du résidentiel au commercial et vice-versa. Ce sont leur adaptation et les pratiques adoptées en vue de l'accueil de concerts qui en font des *informal music venues*. Ils sont, à proprement dit, sujets à un détournement vers un usage autonome, non dicté par la réglementation de zonage ou par l'utilisation légalement sanctionnée de l'espace.

Pour l'ensemble des répondants, c'est l'impératif culturel qui est le plus criant. Ils y recherchent un détachement face à la commercialisation du travail artistique, une indépendance vis-à-vis les exigences économiques de la production culturelle en milieu urbain :

Les salles informelles, clandestines, elles permettent une résistance à [la marchandisation artistique], tsé ? Elles ont un potentiel qu'aucune autre salle a, un potentiel de tout ce qui peut arriver, d'un champ des possibles. J'pense qu'il y a des artistes qui soutiennent ça et qui sont très fiers de ça.

Dans ces espaces où ils ne se font pas imposer de limites créatives, les artistes qui s'y produisent ressentent une plus grande liberté. Cette liberté vécue individuellement est aussi collectivement consacrée, car il est estimé que le lieu lui-même rend possible la

présentation d'un plus grand éventail de travaux artistiques. Dans certaines *informal music venues*, des sections de l'espace présentent le travail d'artistes s'exprimant à travers divers médiums tels que la photographie et la peinture.



5.1 Exposition de photographies dans une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche



5.2 Peinture sur sculpture dans une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche

Mare de possibilités, de multiplication de forme de production et de diffusion culturelle, à travers l'*informal music venue* les potentialités de l'espace sont démultipliées. Elles ne sont pas régies par les mêmes règles et limitations que les salles formelles, ainsi une *informal music venue* peut aussi se faire le lieu d'autres avenues artistiques jugées complémentaires. Notamment, parmi celles observées, certaines salles deviennent momentanément des galeries d'art présentant le travail d'artistes travaillant différents médiums, ou encore salles de projection cinématographique. Si la multiplication de ces avenues artistiques au sein du même espace suit un même besoin d'expressivité culturelle, ces espaces exigent tout de même un apport financier pour être en mesure d'être adaptées matériellement et symboliquement.

### 5.1.2 Impératifs économiques

Les impératifs économiques liés au phénomène des *informal music venues* sont principalement de l'ordre du maintien physique du lieu, c'est-à-dire que la recherche de ressources financières est liée au besoin de s'assurer une certaine pérennité temporelle. Généralement, chez les répondants il émerge une aversion individuelle et collective envers les obligations financières qu'exigent la gestion de ces espaces. Le poids financier de ces espaces est vécu comme un mal nécessaire, un fardeau à alléger en vue de pouvoir mener à bien des activités de production et de diffusion culturelle. Ainsi, les impératifs économiques sont motivateurs à la pratique de l'espace dans la mesure où ils servent à maintenir l'appropriation matérielle nécessaire physiquement pour que puisse surgir une appropriation symbolique, pour qu'un sens puisse être produit à travers les pratiques de l'espace.

En tous les cas, les répondants séparent leurs aspirations culturelles de l'aspect économique des *informal music venues*. Il est question de « [f]aire de la musique,

s'exprimer, s'entretenir, y'a pas l'aspect que c'est une *business*. À [Nom du lieu], c'était assez important, même quand on a commencé à charger des petits frais c'était symbolique, c'était pas pour faire de l'argent ». Tous les témoignages collectés à propos des impératifs économiques des *informal music venues* abondent dans ce même sens. L'expérience socio-culturelle et ce qu'elle signifie, plutôt que le profit, est ce qui est promu : « *I mean, all the money came back, it went into buying the PA, the mixing board and everything, you know... we were just breaking even, kind of, sort of. It wasn't about the money, it's just like, about the experience* ». Mais cette pérennité de l'expérience est vue comme une potentialité fragile, qui exige de sacrifier son propre confort financier : « *So sometimes my party fails and I lose a lot of money [...]. I just need enough for one more. I just need enough for the next one. That's all I need* ».

Encore plus, parfois l'*informal music venue* fait office de rêve anticapitaliste où nécessairement s'affronte d'une part des ambitions commerciales et de l'autre des ambitions purement culturelles :

For me I hate the idea of working for the man and like... opening up a bar just to make money off drunk people. I love the idea of opening up a space where people are doing what they're so passionate about that they are willing to sacrifice other things for, that they're willing to give up certain elements of their lives or their lifestyles, harvest through what they have just to be able to do a show, for the 30 people that are there. It's really such an organic thing. And if you capture that essence, I think it's amazing. It's hard to find a good balance between a good safe space that's literally functioning, so that it is affordable, where no one's gonna be broke at the end of the night, but also you're satisfied.

La distinction par rapport aux *formal music venues* est aussi notée à travers la dénonciation de certains promoteurs associés à des salles de concerts légales, qui font passer des ambitions économiques en priorité par rapport à l'expérience culturelle, et ainsi affecter le ressenti des individus qui y participent :

We need some things that are stripped from their reasons, because they are doing some things for one reason in the end. They are hiring all these people who are very talented and are there for the right reasons, but their only reason is to just turn a profit [...]. Personally, I don't ask you to pay so that I can become rich, I ask you to pay because you have now become part of [the experience].

Afin de se départir d'une partie des pressions économiques qu'exige le maintien d'*informal music venues*, une répondante a tenté de passer par les chemins de la subvention gouvernementale, sans succès. La sécurité matérielle qu'importerait ce type d'aide financière est alléchante dans l'idée de pouvoir soutenir un espace axé vers une diffusion culturelle authentique, mais elle exige de faire un choix déchirant entre deux avenues incompatibles : « *If we were paying rent for a space and then charging bands what I'd like to be charging bands, you'd always be under. You'd need to be funded by grants or something. It just doesn't make sense, it's super sad* ». En d'autres mots, si la réception d'un financement externe permettait un meilleur maintien matériel des *informal music venues* dans l'espace urbain, elle se ferait au coût de l'authenticité des pratiques qui s'y adonnent, et du même coup de la valeur symbolique pour l'ensemble des participants.

Ainsi, il est préférable de faire avec les moyens disponibles pour générer des profits visant le maintien de ces salles. Plus pragmatiquement, divers moyens sont employés en vue de ce maintien matériel, tels que la location de locaux de pratiques et d'enregistrements. Parfois des avenues légales, comme des demandes de subventions gouvernementales ont aussi été tentées, mais se sont vues refusées. C'est principalement dans le cadre des concerts que des fonds monétaires sont soulevés, à travers le paiement du billet d'entrée. La vente de boissons alcoolisées est un autre moyen employé qui entraîne cependant un haut niveau de stress individuel, pour les organisateurs et gérants, qui est souvent trop important pour qu'il soit régulièrement employé.

En effet, la vente de boissons alcoolisées est un moyen d'amasser des ressources financières qui est employé communément, mais qui est aussi perçu négativement parce que cela exige beaucoup d'organisation au-delà du profit généré :

When we bought beers we would make about a hundred dollars a night and that was back to us, we didn't have to pay back the bands. So that was good but it also meant running to the store to buy ice and filling up the cooler with beers and sometimes running 2 or 3 times to buy more beer you know... it's just a lot of added prep and pressure [...] and then you have friends who want beers and you're giving away beers and you're losing money, you know?

Le côté commercial de la vente de boissons alcoolisées est aussi vu d'un mauvais œil, car ceci travesti l'idée de produire un lieu détaché des exigences formelles, notamment financières, des établissements culturels en milieu urbain. À ce propos, la distinction avec les espaces commerciaux formels est à nouveau notée : « *Yeah. It's a tough city to kind of like... run a proper business in. Like... doing the DIY thing was very alluring because like, you didn't have to worry about the bottom line, you didn't have to worry about making money* ». Le fait de ne pas entretenir de bar signifie donc se détacher des intentions économiques des tenanciers de clubs, pubs et salles de concerts formelles : « *They're making money off it. They've created a club, they've created this environment just to sell bottles* ». Il s'agit plutôt de favoriser l'expérience du lieu en mettant à distance le commerce, qui est vu en contraste comme un échange transactionnel alors que l'*informal music venue* encourage plutôt le communautaire, le partage : « Y'a pas de bar, y'a pas l'aspect commercial, c'est pas présent. Les gens sont là pour être ensemble ».

En définitive, pour l'ensemble des répondants, l'impératif économique est un mal nécessaire lié à l'appropriation matérielle et symbolique de l'espace d'une *informal music venue* : « *Yeah we definitely talked to other underground venues and everyone you talk to will tell you that you have to do it for the right reason, because it is not a*

*money making venture. It's purely a passion project* ». L'*informal music venue* est un projet impérativement culturel, obligatoirement coûteux, et par conséquent il dépend aussi nécessairement de la participation d'individus qui s'y rattachent et pratiquent l'espace.

### 5.1.3 Impératifs sociaux

Les impératifs sociaux qui animent le phénomène des *informal music venues* sont multiples. Ils sont orientés vers la potentialité de rassembler des individus en offrant des formes de sociabilités plus relâchées. Ainsi, une distinction est identifiée entre d'une part les règles comportementales sociales, qui sont auto-gérées et renforcées en vue d'une harmonie interne, et les règles comportementales, qui sont conformes à la loi et imposées par une force extérieure. En ce sens, dans ces espaces, il est admise une plus grande latitude quant à ce qu'il est accepté de faire, notamment en termes de consommation de drogues et d'alcool, en comparaison avec une salle de concerts formelle :

Y'avait une désinvolture chez tout le monde qui était là, un peu *trash*. Les gens prennent de la drogue dans la salle pis tu te sens pas mal d'en prendre devant tout le monde parce que tout le monde est *trash*, pis les gens boivent de la bière qu'ils ont emporté. Tu te sens nullement jugé, tout le monde était différent pis tout le monde avant sa place.

Ceci permet au sentiment communautaire de faire jour dans les *informal music venues*, jugées chaleureuses et accueillantes socialement. Elles offrent une sociabilité plus organique, construite progressivement. Pour les gérants de salles de concerts informelles, un large aspect de leur maintien dans le temps s'explique par la croissance organique des cercles sociaux qui s'y rattachent :

That community really inspired me, all these artists were holding each other up step by step, you know? Helping each other, a little of help here, a little there, a collab here, a show together [...] it's such an organic little ecosystem.

Ces liens sociaux correspondent davantage à des liens qui unissent une communauté d'intérêts que directement amicaux, même si bien sûr des amitiés peuvent s'y créer. Le point de contact originel, cependant, se fait sur la base d'un intérêt culturel, de la nécessité d'un lieu socialement relâché où peuvent se rejoindre des individus culturellement accointés :

Les gens qui sont invités sont plus proches des musiciens et ça crée un cercle social assez serré [...], ça crée une unicité, mais en même temps je me sens pas tissée serrée avec des artistes en particulier. C'est une communauté d'intérêt.

Cette communauté d'intérêt s'appuie sur un contrat social mutuel et tacite orienté vers le respect de l'autre, de sa forme de marginalité particulière. Les *informal music venues*, si bien entendu elles ne sont pas immunes à des rapports conflictuels ou tendus, sont souvent associées à des *safe spaces* :

Justement les gens qui vont dans ces salles-là ça va être des gens qui peut-être se sentent plus marginalisés pis ils vont se sentir moins bien dans des grandes salles comme au Métropolis parce qu'il y a beaucoup de monde et t'es plus à risque de rencontrer quelqu'un qui va pas comprendre ta marginalité pis qui va peut-être pas te respecter. Ça devient un peu des *safe spaces*.

C'est que, dans les *informal music venues*, le contrôle des interactions sociales en vue de leur déroulement harmonieux est interne plutôt qu'externe. Il se gère entre individus à part égales et non pas à travers une intervention autoritaire extérieure, comme des gardiens de sécurité. Ainsi, les interventions quant aux comportements jugés inadéquats sont rares puisque les pratiques sont estimées être auto-gérées par la collectivité : « Y'a moins de contraintes pour que les gens soient violents ou quoi que ce soit. C'est pour ça qu'il y a tellement une culture de *safe spaces* dans les *afers* ces

temps-ci, parce que y'a vraiment rien [d'externe] pour contrôler l'ambiance ». Parfois la politique des *safe spaces* fait même partie des principes de l'*informal music venue* et ses gérants :

We tried to get in line with the safe space making, making sure everyone's comfortable and welcome, and we always did our best to make sure, moderating that, make sure no one's getting harassed and no one's feeling uncomfortable in any sort of way. [...] We wanted to make sure we were walking the walk. We're responsible for all these people you know [...].

Les *informal music venues* sont vues comme des espaces qui sont sécuritaires socialement parlant : « J'ai laissé toutes mes affaires, ma bière pis tout pis je m'en foutais de la laisser là. J'avais vraiment confiance en les gens qui étaient là ». Ce sentiment de confiance s'appuie sur une dynamique double où la participation à un événement dans une salle de concerts informelles tient pour responsables les individus tout en leur laissant un plus large éventail de pratiques : « *I think it simultaneously holds you accountable because you are participating in the event, and also it gives you room to be who you are and kind of take the night as you want* ». Il émerge un sentiment partagé chez les individus qu'ils sentent être en processus de construire un espace par eux-mêmes, pour être eux-mêmes. À travers l'appropriation matérielle qui passe par la pratique de l'espace, ils produisent des significations socialement communes.

Bien entendu, cet espace n'est pas socialement totalement partagé et indifférencié. Il arrive nécessairement que des personnes jugées indésirables s'y glissent et, en quelques sortes, gâchent l'esprit de communauté du lieu :

Souvent dans la scène en tant que telle, les gens vont être assez tranquilles mais quand tu commences à avoir des *afters* dans les mêmes endroits, t'attires une *crowd* qui vend de la drogue, du monde qui font du graffiti, des gens qui sont pas tant là pour la musique, qui sont plus là pour faire des trucs illicites.

La présence de ces indésirables est vue comme une inévitabilité. Ils dérangent parce qu'ils sont visibles, que leurs pratiques détonnent de celles de la communauté d'intérêt. On estime qu'ils ne participent pas à l'appropriation matérielle et symbolique de l'espace par amour culturel. Les individus dont la présence est jugée légitime dans une salle de concerts informelle sont ceux qui sont respectueux des impératifs culturels et sociaux de la communauté qui y prend part avant tout.

Ce communautarisme prend racines dans un rapport à l'autre qui, teinté de respect pour l'apport unique de l'autre dans la création de l'espace, établit les relations interpersonnelles sur un pied d'égalité. Ceci s'observe à travers notamment l'abaissement des frontières matérielles – et en contre-coups, symboliques - entre artistes et spectateurs. L'aspect singulier des scènes de concerts en elles-mêmes, qui sont la plupart du temps peu ou pas surélevées par rapport aux spectateurs, participe à créer cette connexion : *« I feel like when it's a bigger venue, it's kind of separated and it's this pedestal. Kind of like "Oh that's the artist and I'm just a spectator", whereas here everyone is just jammed in the same space together »*.



5.3 Scène pas du tout surélevée, dans une *informal music venue*  
Crédit photo : Catherine Cliche

L'absence d'une surélévation et la proximité physique subséquente facilitent la création de liens sociaux entre les participants à une *informal music venue*, ce qui est davantage collaboratif :

Je pense que c'est vraiment plus des humains qui ont envie d'avoir des contacts avec des humains plutôt que juste faire un *show*. Y'ont envie que ce soit pas seulement un *show* mais que ce soit aussi une expérience pour les gens qui y assistent, une expérience sociale. Justement c'est peut-être que y'a des artistes qui apprécient [...] que c'est pas dirigé pas une seule personne, y'a un aspect plus communautaire, plus collectif.

Du même coup, l'audience est elle aussi jugée plus respectueuse des artistes qui se produisent dans ces endroits, parce que le rapport entre individus est personnalisé : « J'ai l'impression dans des salles comme ça qu'il y a vraiment plus un respect entre les gens, mais aussi de la musique et de la performance qui a lieu, [...] les gens vont se sentir plus mal de parler parce que tous les gens autour sont des fans aussi [...] ». Les participants, par leur présence sur les lieux, adoptent des comportements de réciprocité qui transmettent un sentiment de respect mutuel. Cette dynamique a aussi été observée dans plusieurs *informal music venues*, où la proximité physique entre spectateurs et artistes pendant une performance entraîne parfois des accrochages. À travers les mouvements de danse ou d'excitation - qui communiquent l'appréciation - la chute accidentelle de matériel et d'instruments est fréquente. Lorsque c'est le cas, l'effort de rétablissement s'exécute sous forme d'entraide. Il ne faut surtout pas que le comportement des spectateurs empiète sur la pleine réalisation de la performance et sur l'expérience positive des autres participants.

#### 5.1.4 Impératifs symboliques

Une importance symbolique est accordée au vocabulaire utilisé par les répondants pour décrire le phénomène des *informal music venues*, dans l'optique de mieux le définir. En effet, non seulement à travers leurs activités quotidiennes mais aussi par les mots qu'ils emploient pour en consacrer symboliquement l'existence, ils participent à la réification du phénomène. Une dimension primordiale de cette ancrage symbolique émerge lorsqu'un nom propre, une appellation devient communément partagée par les initiés pour désigner le lieu physique. Cette désignation est, selon le cas, plus ou moins connue, partagée et diffusée publiquement.

La notoriété de certaines salles est parfois plus publique qu'il n'y paraît. Notamment, le journal culturel anglophone Cult MTL, disponible gratuitement dans plusieurs établissements, inclus depuis quelques années dans son édition *best of* annuelle une section portant sur les *best underground venues*, ou meilleures salles de concerts clandestines (2018). La consécration de certaines *informal music venues* dans cette revue culturelle constitue une confirmation, une reconnaissance de leur présence matérielle en ville, et du même élan le fait de les nommer confirme qu'elles sont symboliquement significatives dans l'espace urbain.

Toutefois, le rapport des participants à cette reconnaissance externe est complexe puisque qu'elle montre toute la précarité, le fragile équilibre entre le contexte urbain dans lequel la présence matérielle et symbolique d'*informal music venues* est plus ou moins possible ou potentielle. En effet, une trop large reconnaissance publique met en péril leur pérennité puisque les salles peuvent être identifiées et ciblées par des menaces externes (tel que démontré plus tôt). L'impératif symbolique des participants, en ce sens, est davantage de l'ordre de la production de sens internes que de reconnaissance externe.

La seconde dimension de la réification symbolique du phénomène est directement liée à ce constat. La puissance signifiée de ces lieux passe par les mots employés pour décrire l'*ethos* de ces espaces, c'est-à-dire les principes ou idéaux qui guident les pratiques des parties prenantes et leurs significations. Rappelons que les *informal music venues* ne sont pas des projets narcissiques qui sont mis en œuvre dans le but d'améliorer le statut social de ses tenants. La plupart des répondants reconnaissent cependant que c'en est un effet collatéral. L'ouverture d'un espace créatif au public confère une notoriété aux organisateurs, reconnus collectivement au sein des participants pour leur apport à la vivacité culturelle de la communauté d'intérêt : « Y'auraient pu pas faire de shows pis juste pratiquer là, habiter là, mais oui je crois

que y'a peut-être une notion de reconnaissance sociale aussi. T'as un certain... t'as un rôle à jouer, t'as une certaine notoriété parce que c'est à toi cet espace-là ».

Si la reconnaissance par les pairs n'est pas une motivation à la pratique de l'espace spécifique aux *informal music venues*, elle émerge naturellement à travers celle-ci. Il s'agit simplement, pour tous les participants, de faire ce qu'ils ont envie de faire et de travailler à la réussite relative (le maintien matériel et temporel dans l'espace urbain) de leur projet : « J'avais besoin de ça. On a besoin de ça, ça devient comme une nécessité, j'étais pas forcée à faire ça mais y'avait de quoi qui me drivait ». Les personnes qui entreprennent ce genre de pratiques pour les mauvaises raisons sont dénoncées parce qu'elles ne participent pas à quelque chose qui les dépasse individuellement : « Les *venues* qui ouvrent, qui ferment, ce sont les gens qui rentrent et qui font ça souvent pour des très bonnes raisons et les autres, pour qui peut-être c'est plus l'*ego or money or whatever* ». Ces bonnes raisons, ce sont des impératifs d'abord culturels, socialement actualisés à travers des tactiques matérielles proactives et protectives qui tendent à produire de nouvelles significations à la définition-même de ce qu'est l'espace urbain.

Le sentiment de faire partie de l'écriture d'une histoire, celle de la ville de Montréal mais aussi de l'histoire urbaine en général en tant que somme de processus socialement significatifs, est une valeur ajoutée à être partie prenante à ce phénomène : « *You're building a community, that's a lot of work but it's just so rewarding anyway. You're writing history, right? It's not just like going from 9 to 5, [...] people will talk about this later on [...]* ». Le phénomène des *informal music venues* est compris comme une action sur l'espace urbain qui produit celui-ci à partir de prémisses culturelles différentes de celles qui sont promues à travers sa planification formelle. Leur présence est symptomatique d'un besoin de dresser un réseau de significations dans l'espace urbain, de créer un espace vécu qui soit plus

près des valeurs et désirs de la communauté d'intérêt. La multiplication de ce type d'espaces dans l'histoire récente de Montréal n'est donc pas anodine, et laisse deviner leur texture politique.

### 5.1.5 Impératifs politiques

Si la création des *informal music venues* n'est souvent pas prévue comme telle, sa seule existence à travers des pratiques quotidiennes fait émerger une dimension politique à l'action : « *I have something I wanna do and I'm just gonna do it by any means necessary, because in the end I don't want to hurt anybody, I wanna help just create goodness in my city* ». Cet art de faire l'espace urbain, de proposer une façon de consommer et de produire artistiquement sans obéir à des balises prédéterminées et formelles est propre aux *informal music venues* et au désir de créer une culture DIY :

J'ai l'impression que les artistes qui contribuent à ce mouvement de salles clandestines c'est comme une forme de résistance à pas se laisser avaler par tout ce qui est populaire dans la musique, même dans le théâtre et la performance. C'est comme une volonté de rester fidèle à soi-même pis de pas vendre son âme.

Pour la communauté culturelle, il s'agirait d'une certaine forme de résistance à des façons contraignantes de produire la culture en milieu urbain : « C'est la résistance au capitalisme un peu, je trouve. C'est comme dire... "*fuck you* les taxes, *fuck you* le bar qui fait de l'argent sur la bière, *fuck you* les *bookers* qui se paient vraiment cher, mais qui paient pas cher les artistes" ». ».

Plus globalement, l'impératif d'agir conséquemment à des valeurs communes sur l'espace urbain est un fort motivateur :

C'est important que ça existe parce que y'a des gens qui font vivre ces lieux-là et qui ont besoin de ces expressions-là. C'est important si y'a une nécessité, si y'a quelqu'un qui a besoin de ça, si y'a des gens qui sont furieux, qui ont besoin de faire ça, de s'organiser de leur propre façon. Ça se peut aussi qu'à certaines époques y'en ait pas, *tsé ?* J pense pas que c'est nécessaire, je pense pas que... *tsé* que toutes les villes devraient avoir ça [...], mais c'est certain que nous dans ce qu'on voulait faire, on voulait pas compromettre notre approche et notre façon de faire. C'est ça qui est dommage au final.

L'impératif de faire est grandement lié à des besoins qui peuvent s'ancrer dans le matériel. Le phénomène des *informal music venues* émerge à Montréal dans son contexte économique, culturel, social et politique particulier. Par leurs actions, les participants aux *informal music venues* ne sont pas tant réactifs qu'organiquement proactifs. Leurs pratiques de l'espace transforment certaines parties de la ville en milieux de vie qui leur ressemblent, plus que ceux qui leur sont fournis à travers la planification formelle. Qu'elles soient créées de manière non-concertées à plusieurs reprises et par plusieurs groupes différents dans un même espace urbain signale que des besoins n'ont pas été comblés. Cela signale aussi un message politique clair qui va au-delà d'une intentionnalité stratégique, puisque les nombreuses opportunités de se réapproprier matériellement et symboliquement l'espace urbain sont réalisées comme faisant partie de la vie banale et quotidienne d'abord et avant tout.

## 5.2 Les *informal music venues*, une forme d'urbanisme?

Il apparaît que le phénomène des *informal music venues* n'est pas un produit résiduel de la vie en ville, ni transitoire et voué à disparaître, pas plus qu'il ne constitue une stratégie de résistance culturelle à un ordre formel établi. Par leur informalité, les *informal music venues* s'inscrivent dans les interstices, dans les lacunes rendues possibles par les façons de faire la ville formellement : « C'était nécessaire parce que c'était là, parce que ça existait. Je dis pas que ça sera nécessaire demain ». Elles sont dépendantes des dynamiques économiques, politiques, culturelles et sociales qui sont

mises en place à travers la ville formelle, et « sont » tout simplement là dans ce cadre. Elles suivent, en ce sens, le même rythme que la ville formelle, et existent non pas « en réponse à », mais « en continuité avec » les politiques publiques en matière d'utilisation de l'espace urbain, notamment culturelles.

En apparence les participants aux *informal music venues* ont la liberté de contrôler leur propre environnement, la liberté de gérer les ressources nécessaires pour actualiser ces espaces et la liberté de ne pas s'appuyer sur l'aide externe gouvernementale municipale. Pourtant les avantages qu'offrent cette possibilité de pratiquer le lieu de manière apparemment libérée s'appuient sur un équilibre fragile. Les désavantages rencontrés forcent le plus souvent une production de l'espace culturel temporellement limitée car dépendant de la plausibilité d'une appropriation matérielle :

[...] je pense que dans le cas de Montréal ce qui a été important c'est qu'il y a plusieurs initiatives qui ont été sabotées par la Ville. Parce que mettons, [Nom du lieu] ça aurait pu devenir autre chose si la Ville, au lieu de nous saboter, nous aurait aidés.

Si toutefois les initiatives d'*informal music venues* ponctuelles sont estimées être victimes de sabotage, l'univers de représentations et de pratiques à la base de leur présence urbaine n'est pas, lui, bâillonné. La multiplication de ce type d'espaces dans la ville de Montréal est une preuve suffisante qu'au-delà de l'appropriation matérielle de divers lieux qui sont investis de pratiques quotidiennes similaires, c'est bien pour leur valeur symbolique que les *informal music venues* persistent :

Tsé c'est sûr que moi maintenant je comprends les rouages de tout ça, je pourrais jamais m'impliquer. Je pourrais aider, j'pourrais être là mais je pourrais pu... j'ai pu la motivation de me battre dans un rouage qui est voué à pas laisser cette... j'appelle ça une immanence. C'est comme quelque chose plus fort que nous, les artistes, on a besoin de créer ces lieux-là, ces espaces-

temps-là, mais ça *fritte* pas nécessairement dans les rouages de la ville, comment la Ville veut que les artistes opèrent.

Les pressions ressenties, ces rouages de la ville, constituent des désavantages lourds qui représentent indubitablement un manque de ressources : insuffisance financière pour construire adéquatement ou sécuritairement les lieux et difficulté d'accès à des ressources techniques pour que cela se réalise, et insuffisance de réseaux d'entraide ou de solidarité qui peuvent prendre le relai face aux difficultés rencontrées. Les renforts en termes économiques, techniques et sociaux sont le plus souvent absents. La nature informelle de ces espaces en fait la condition d'existence et du même coup rend inévitable la non-permanence de leurs manifestations matérielles ponctuelles.

Suivant la notion du droit à la ville d'Henri Lefebvre, l'*informal music venue* impose une discussion sur les tensions qui émergent entre la ville formelle et la ville informelle. S'affrontent donc la ville « voulue » et planifiée dans le territoire par des politiques publiques qui programment notamment la place du culturel et la ville « vécue » au quotidien avec et en dépit de cette formalisation. La première exerce une autorité sur l'espace urbain, puisqu'elle détient des moyens et ressources pour en établir une version. La seconde n'a pas accès à ces ressources mais montre que cette autorité n'est manifestement pas totale aux niveaux de l'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain, puisque les tactiques qui y remédient sont nombreuses et variées.

Les stratégies de planification territoriale qui touchent les quartiers dans lesquels s'inscrivent un grand nombre d'*informal music venues* accroissent les pressions qui rendent plus contrainte et limitée leur appropriation matérielle. Bien que cette menace soit le résultat indirect des dynamiques socio-économiques propres à l'ensemble des villes globalisées et néolibérales, à Montréal les participants aux *informal music venues* perçoivent que ces dynamiques sont instrumentalisées et intensifiées afin de

servir des intérêts économiques. La gentrification de la vie nocturne, qui tendanciellement justifie des sanctions discriminatoires et répressives de la part du SPVM et de la Ville de Montréal envers des espaces culturels formels et informels, est un processus qu'il faut questionner pour ses impacts sur la pérennité de la culture dans l'ensemble de l'espace urbain montréalais.

En ce sens, le déséquilibre des forces qui produisent la ville est bien réel. D'un côté émerge l'art de faire la ville informelle et de l'autre les manières de faire la ville formelle. Le phénomène des *informal music venues* poursuit une logique intégrale, actualisée par des pratiques et représentations propres à leur propre vision de ce que devrait être l'urbanité. La constitution de l'urbain est plus que la simple somme de ses stratégies formelles de planification territoriale. L'exploration du cas du phénomène des *informal music venues* montre que l'espace urbain peut prendre plusieurs visages.

### 5.3 Vers une définition des *informal music venues*

Cette définition des *informal music venues* s'appuie sur l'étude de cas du phénomène tel qu'il se déploie dans l'espace urbain de la ville de Montréal. Elle tente donc à la fois de dresser les traits généraux du phénomène, tout en respectant la valeur des caractéristiques spécifiques de son déploiement montréalais.

L'*informal music venue* est une manière de faire la ville qui passe par la production informelle de l'espace culturel voué à la diffusion et à la consommation de concerts musicaux. Plus que ses manifestations ponctuelles matérielles et spatiales, l'*informal music venue* est avant tout la somme des représentations de citoyens ordinaires. C'est à travers la pratique quotidienne d'un espace urbain en vue d'une diffusion et d'une consommation de concerts musicaux que ces schèmes de représentations actualisent

matériellement et symboliquement un impératif d'abord culturel, solidifié socialement par une communauté d'intérêt. Cet impératif culturel est celui de créer un espace qui étend le champ des possibles de la créativité au-delà de logiques économiques de marchandisation. Se refusant à suivre un impératif économique qui tend vers la profitabilité, c'est plutôt la rentabilité matérielle du lieu qui est souhaitée de manière à ancrer une valeur symbolique dans la pratique répétée de l'espace lui-même.

Pour être relativement maintenue matériellement et temporellement, l'*informal music venue* dépend de la pratique quotidienne de tactiques qui identifient des sources internes et externes de menaces qui sont perçues et vécues, de manière à être mieux en mesure de les contrôler. Le désordre social au sein de la communauté d'intérêt constitue l'unique menace interne qui est atténuée à travers des tactiques d'appropriation qui passent par l'implication de la collectivité dans l'aménagement du lieu, et par une politique tacite de laisser-aller quant aux comportements sociaux acceptés, surtout en matière de consommation de substances légales et illégales. Les sources externes de menaces sont les propriétaires d'immeubles, le Service de Police de la Ville de Montréal et la Ville de Montréal en ceci qu'elles participent directement et indirectement aux processus de gentrification et de gentrification de la vie nocturne. Les tactiques appropriatives qui mettent à distance les menaces externes sont nombreuses. D'abord, une diffusion socialement organique basée sur la méthode du bouche-à-oreille est encouragée. L'accessibilité est hermétisée socialement à travers le partage entre cercles sociaux préexistants. L'emplacement géographique se doit d'être propice à la production de volume sonore – notamment dans des espaces commerciaux ou industriels -, puisqu'un effort de contrôle du bruit s'appuyant sur les avantages du bâti et sur la collaboration de la communauté est avantageux.

Finalement, le simple évitement de représailles en matière de sécurité technique est favorisé.

Plus globalement, *l'informal music venue* montréalaise se développe en comouvement avec les dynamiques socio-spatiales qui sont formalisées à travers les ambitions de l'économie culturelle, et notamment à travers la mise en œuvre d'un district culturel. Par les caractéristiques spécifiques de sa présence matérielle et symbolique dans l'espace urbain, *l'informal music venue* se fait le symbole d'aspirations quant à ce que *pourrait être* l'urbanisme informel et la production d'espaces culturels informels dans ce contexte.

## CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, il était question de mieux comprendre comment la planification territoriale formelle de l'économie culturelle montréalaise affecte le processus informel de production de l'espace culturel, en sondant le phénomène des *informal music venues*. Pour ce faire, l'intérêt est porté vers les pratiques des participants à ce phénomène pour ce qu'elles révèlent de leur perception et de leur vécu, en rapport au cadre formalisé par la Ville de Montréal à travers l'adoption récente – incarnée par la création du Quartier des spectacles - de politiques d'économie culturelle néolibérale et globale.

Suivant l'approche du droit à la ville (Lefebvre, 1967 et 1991), ce mémoire postule que la production de l'urbain est un processus où se rencontrent et s'affrontent les pratiques sur et pour l'espace. Il comprend aussi que les pratiques de production de l'espace urbain proviennent de sources multiples et variées, mais que dans le contexte actuel de néolibéralisation et de globalisation, le territoire se fait le lieu privilégié de la planification urbaine formelle. Théâtre de tensions et de contestations où sont disputées – plus ou moins ouvertement ou publiquement - les diverses manières de faire matériellement et symboliquement l'urbain, l'espace porte à tous moments le visage de ces négociations ponctuelles.

La littérature scientifique montre que la promotion d'une économie culturelle, qui à Montréal a eu recours à la mise en œuvre d'un district culturel, accentue une iniquité dans l'accès aux ressources financières, techniques et sociales permettant auparavant aux espaces d'arts et de créativité de se déployer avec aplomb dans l'espace urbain.

Si la concentration territoriale des efforts en matière culturelle tend à miner les potentialités de production d'espaces urbains culturels, c'est qu'ultimement ce processus entraîne une gestion spatiale qui est limitative et discriminatoire sur le plan du potentiel d'appropriation matérielle et symbolique. Dans le cadre de la nouvelle économie culturelle, toutes expressions artistiques et créatives ne sont pas admises ni encouragées dans l'espace urbain, puisqu'elles doivent avant tout représenter l'image commodifiée de la Ville et être consommables.

C'est par suite de l'observation d'un phénomène de production d'espace urbain culturel informel, c'est-à-dire non supporté ni encouragé de quelques manières formelles par la Ville, qu'émerge l'idée d'en interroger le processus. Suivant une approche propre aux *urban commons* (Bresnihan et Byrne, 2015; Harvey, 2012; Susser et Tonnelat, 2013), notre intuition de départ estimait que la culture constitue un bien commun essentiel à la vie citadine et que sa vivacité dépend de la potentialité de son déploiement organique dans l'espace urbain. En ce sens, l'exploration du phénomène des *informal music venues* a permis non-seulement de définir le phénomène, mais aussi de le considérer dans son contexte économique, social et politique. Il s'agissait de répondre d'abord à une question de recherche principale, soit de déterminer comment et pourquoi se déploient les tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace urbain propres aux *informal music venues* pour ses participants. Pour ce faire, il était nécessaire de décrire les pressions internes et externes, perçues et vécues par les participants ces pratiques ainsi que de comprendre au nom de quels impératifs culturels, économiques, sociaux, symboliques et politiques ils orientent ces pratiques.

Pour les participants aux *informal music venues*, ce déploiement n'est possible qu'à travers l'adoption de tactiques informelles, appropriatives matériellement et symboliquement de l'espace urbain. Celles-ci visent à atténuer des pressions internes

et externes induites du contexte actuel de l'économie culturelle, qui sont perçues et vécues comme des limites à la production de symboles sociaux permettant aux citoyens de s'approprier pleinement l'espace urbain. Les tactiques (De Certeau, 1990) employées tendent vers la satisfaction d'une variété d'impératifs – non seulement culturels, mais aussi économiques, sociaux, symboliques et politiques – non-comblés à travers la planification de l'économie culturelle.

L'appréhension du phénomène des *informal music venues* s'est déroulée à travers une approche exploratoire. La nature exploratoire de la recherche a entraîné de nombreuses redéfinitions et précisions des cadres conceptuels et analytiques, de même que des modifications au contenu des méthodes de collectes de données employées. Si originellement la recherche adopte une approche davantage intéressée aux structures sociales, se concentrant notamment sur les marqueurs identitaires et le capital global des répondants, ceci a rapidement été abandonné de manière à privilégier les discours des participants sur leurs pratiques, ainsi que sur l'observation de celles-ci.

Opérationnellement et analytiquement, cet ajustement est majeur. Il entraîne l'abandon opérationnel de la section finale du guide d'entretien, qui se concentraient sur les façons dont s'auto-décrivent et s'identifient les répondants. Du point de vue analytique, ceci a permis à l'analyse de se centrer sur les pratiques en tant qu'elles sont symptomatiques d'insatisfactions diverses plutôt que de surévaluer le rôle des conditions et caractéristiques des individus interrogés. En effet, à l'origine il était question de comprendre l'habitus (Bourdieu, 1979 et 1994) des répondants en tant qu'il constituait un motif à l'action potentielle sur l'espace, plutôt que de comprendre le rapport pratique à l'espace lui-même. C'est dans l'objectif de bien saisir les contours descriptifs de ces pratiques et le sens qui leur sont attribués que l'approche phénoménologique (Heidegger, 1927 et Gadamer, 1996a et 1996b) est finalement

privilégiée, en se concentrant sur l'étude du cas des *informal music venues* de Montréal.

Dans un premier temps, l'analyse pose les bases descriptives du phénomène des *informal music venues* en tant que mode de production informel de l'espace urbain culturel nécessitant des pratiques tactiques quotidiennes d'appropriation matérielle et symbolique. La description des pratiques appropriatives s'est appuyée sur le discours de sept répondants recueillis à l'aide d'une grille d'entretiens semi-dirigés, et complémentirement sur l'observation non-participante ouverte dans huit *informal music venues*. L'analyse des données recueillies a permis d'identifier et de décrire d'abord la dimension quotidienne propre aux pratiques de ces espaces. La dimension répétitive de l'appropriation matérielle et symbolique est constitutive de la vie quotidienne des participants, qui créent un espace de significations en plus de produire ponctuellement un espace matériel dans le contexte montréalais. Les répondants identifient une unique source interne – certains participants indésirables eux-mêmes ou ayant des comportements compromettants – et des sources externes – les propriétaires d'immeubles, les processus de gentrification (et plus précisément celui de la vie nocturne), le Service de Police de la Ville de Montréal, et la Ville de Montréal elle-même - pouvant potentiellement mettre un terme à leurs activités.

Ces menaces constituent le cadre formel à partir duquel une brèche d'informalité est ouverte à l'aide des tactiques internes et externes d'appropriation de l'espace matériel et symbolique. Les tactiques internes balisent le rapport à l'espace, guident les comportements sociaux grâce aux efforts de variation des aménagements intérieurs et à l'auto-détermination des pratiques sociales indésirables. Les tactiques externes d'appropriation prémunissent ces espaces de menace externes en limitant notamment les cercles de diffusion, l'accessibilité aux lieux et à leur emplacement géographique, les nuisances en termes sonores et les risques associés à la sécurité technique de

l'environnement bâti. Il ressort de cette section descriptive que les participants aux *informal music venues* identifient un manque, une lacune dans les ressources financières, techniques et sociales qui leurs sont disponibles et accessibles pour atténuer les risques liés à l'actualisation de ces espaces. C'est à partir et en dépit de ce manque de ressources, tout à la fois, qu'émergent ces tactiques qui mettent en pratique un art de faire l'espace culturel urbain informellement.

Cette section descriptive pose les bases de la narration discursive qui est faite de ces pratiques par les répondants eux-mêmes. La production de ces espaces informels s'appuie sur un *ethos* DIY qui hiérarchise les impératifs qui guident la pratique quotidienne. Ce sont en premier lieu des impératifs culturels, c'est-à-dire le besoin d'espaces où le potentiel de créativité est le principal moteur, qui animent les pratiques. Il y est question d'encourager la variété de l'expression créative et artistique. Pour ce faire, il est nécessaire de générer une rentabilité de maintien plutôt que du profit, permettant de garder l'espace à flots sans s'enrichir. Ceci, parce que c'est dans l'espace matériel que naissent les sociabilités qui sont à l'origine d'une production de sens propres aux participants aux *informal music venues*, qui contribuent à leur sentiment d'appropriation vis-à-vis l'espace urbain. L'impératif de faire, de créer un espace urbain culturel alternatif au cadre formel, s'il n'est pas intentionnellement politique, est transformatif puisqu'il contribue à créer la ville à coups de « milieu de vie » qui comblent des besoins différents de ceux promus par les politiques publiques en matière d'économie culturelle.

Les conclusions réflexives de ce mémoire visent à montrer que le phénomène des *informal music venues* a ceci de particulier que malgré ses multiples visages ponctuels, il émerge des pratiques semblables issues de divers groupes qui dans la grande majorité des cas ne se concertent pas entre eux. Il appert que le phénomène n'est sans doute pas exclusif au cas de Montréal. En le considérant comme une forme

informelle d'urbanisme, il serait juste de dire qu'il ne s'agit pas d'une exception à un cadre formel spécifique, mais plutôt qu'il serait concomitant à ce cadre. Il évoluerait à partir et à travers les lacunes qu'offre celui-ci en y faisant fi par moments et en faisant avec ses limites.

À travers l'étude du cas montréalais, il a été possible de prendre le pouls d'un phénomène tout en l'inscrivant dans son contexte particulier. En ce sens, les conclusions de la présente recherche ne peuvent être automatiquement apposées dans un autre contexte sans reconnaître qu'il émergera sans doute des différences au cas par cas. Il est essentiel de noter que les discussions conclusives du chapitre V sont guidées par l'effort réflexif d'inscrire le phénomène dans le contexte urbain qui le fait et se fait à travers lui. Le concept d'informalité, développé davantage de manière à rendre compte de la réalité des pays du sud global, est discuté là dans toute sa nordicité. Nul ne saurait ni ne devrait comparer ces deux réalités complexes sans en noter les différences. Et si une amorce de définition permettant de mieux appréhender le phénomène des *informal music venues* est proposée, il faut rappeler qu'il s'agit d'un effort permettant d'en comprendre les caractères essentiels. C'est avant tout un outil qui comporte son lot de limites, ne pouvant pas servir de seule lunette à l'appréhension de réalités sociales, économiques et politiques complexes et diversifiées, dépendantes de l'histoire des lieux.

Outre ces considérations, le caractère exploratoire de ce mémoire constitue sa plus grande limite scientifique. Des points de vue opérationnel et analytique, le raffinement des collectes de données et du cadre d'analyse dépendent du contexte d'exercice de la recherche et des apprentissages qui y ont été faits. En ce sens, c'est un travail en cours qui bénéficierait d'être reproduit de manière à l'adapter à un autre contexte. Bien que l'objectif de ce mémoire ne soit pas de rendre compte de la totalité de ces espaces ni de la totalité de leurs participants de façon exhaustive, il demeure

que l'observation d'autres *informal music venues* et l'interrogation d'autres individus – ou d'un échantillon de plus grande taille - auraient pu mener à des descriptions et conclusions différentes ou précisées.

En somme, il serait pertinent de poursuivre l'exploration de manifestations ponctuelles du phénomène des *informal music venues* dans d'autres grandes métropoles néolibérales et globales ayant adopté des politiques d'économie culturelle. Suivant un objectif de complémentarité, il serait particulièrement intéressant de contribuer à la compréhension de la notion d'informalité dans le contexte du nord global en explorant le phénomène dans une ville analogue. Suivant un objectif comparatif, il serait aussi souhaitable d'explorer le phénomène des *informal music venues* au sein d'une ville par ailleurs analogue, mais géographiquement située dans le sud global.

## ANNEXE A

### CERTIFICATION ÉTHIQUE

<b>UQAM</b>	<b>Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains</b>	No. de certificat: 1090 Certificat émis le: 07-07-2016
<b>CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE</b>		
<p>Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 1: sciences de la gestion) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la <i>Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains</i> (Janvier 2016) de l'UQAM.</p>		
Titre du projet:	Salles de concerts clandestines : espaces informels et pratiques de résistance politique à Montréal et New York	
Nom de l'étudiant:	Catherine CLICHE	
Programme d'études:	Maîtrise en études urbaines (profil avec mémoire)	
Direction de recherche:	Hélène BÉLANGER	
<b>Modalités d'application</b>		
Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.		
La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.		
<b>Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission.</b> Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.		
		
Pascale Denis Présidente du CERPE 1 : École des sciences de la gestion Professeure, Département d'organisation et ressources humaines		

## ANNEXE B

### CERTIFICATION ÉTHIQUE RENOUELÉE

**ESG UQAM**  
École des sciences de la gestion  
Université de Québec à Montréal

No du certificat : 1090

#### CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le comité d'éthique de la recherche pour les étudiants de l'ESG a examiné le protocole de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM (juin 2012).

#### Protocole de recherche

Nom de l'étudiant(e) : CATHERINE CLICHE  
Programme d'études : MAÎTRISE EN ÉTUDES URBAINES  
Directrice/Directeur de recherche : HÉLÈNE BÉLANGER  
Co-direction (s'il y a lieu)  
Titre du protocole de recherche : SALLES DE CONCERTS INFORMELLES À MONTRÉAL. PRATIQUES ET TACTIQUES DE PRODUCTION DE L'ESPACE URBAIN

#### Modalités d'application

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité<sup>1</sup>.

Tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au 14 MAI 2018. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le : 14 MAI 2018



Raouf Graf  
Président  
CERPE ESG UQAM  
Professeur

14 MAI 2018

Date d'émission

<sup>1</sup> Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux modalités de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudice non-prévus pour les participants, les précautions prises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).

## ANNEXE C

### LETTRÉ D'INVITATION EN FRANÇAIS

Bonjour,

Mon nom est Catherine Cliche, je suis étudiante à la maîtrise en études urbaines à l'Université du Québec à Montréal.

J'effectue présentement une recherche sur les salles de concerts informelles montréalaises et newyorkais et sollicite la participation de personnes qui en sont responsables, c'est-à-dire qui créent ces espaces, qui les organisent et les entretiennent.

Si ce profil vous correspond, je solliciterais alors votre participation volontaire à ce projet de recherche.

Vous pouvez me contacter par courriel à l'adresse suivante : [clichecath@gmail.com](mailto:clichecath@gmail.com)

Ou encore par téléphone au numéro suivant : 514-473-0296.

Merci de votre attention et bonne journée,

Catherine Cliche

ANNEXE D

LETTRE D'INVITATION EN ANGLAIS

Hi,

My name is Catherine Cliche, I am a student doing my master's thesis in urban studies at University of Québec in Montréal.

I am currently studying the phenomenon of informal music venues in Montreal and am looking for people who are participating in them in any way, whether they are spectators, artists, events organizers or managers of the space.

If you find that you fit this profile, I am soliciting your voluntary participation for a recorded interview of approximately an hour.

You can contact me at the following email address : [clichecath@gmail.com](mailto:clichecath@gmail.com)

Or by phone at this number : 514-473-0296

Thank you and have a great day,

Catherine Cliche

## ANNEXE E

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN FRANÇAIS

**UQÀM** | **Université du Québec  
à Montréal**

#### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

##### **Titre du projet de recherche**

Salles de concerts informelles à Montréal : pratiques et tactiques de production de l'espace urbain

##### **Étudiant-chercheur**

Catherine Cliche

Maîtrise en études urbaines (profil mémoire)

Téléphone : 514 473-0296

Courriel : [cliche.catherine@courrier.uqam.ca](mailto:cliche.catherine@courrier.uqam.ca)

##### **Direction de recherche**

Hélène Bélanger, professeure

Département d'études urbaines et touristiques

Téléphone : 514 987-3000 poste 5080

Courriel : [belanger.helene@uqam.ca](mailto:belanger.helene@uqam.ca)

##### **Préambule**

Vous êtes invité à participer à un projet de recherche qui implique un entretien d'environ 1 heure. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent. Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

##### **Description du projet et de ses objectifs**

Le développement récent des anciens quartiers ouvriers montréalais et newyorkais entraîne un décalage inégalitaire dans le partage des espaces urbains entre ceux qui sont destinés à une population plus aisée et les franges de populations « traditionnelles » qui y sont établies. Certains espaces deviennent alors de moins en moins accessibles aux populations qui, financièrement ou socialement, s'y sentent exclues.

De ce contexte émergent des pratiques de l'espace qui sortent des sentiers battus et qui sont le fait de franges de la population qui cherchent à établir leur place dans la ville. La pratique qui nous intéresse est celle de création de salles de concerts clandestines à objectif de diffusion musicale dans des lieux où sont détournées les fonctions de base. Un logement ou un commerce deviendra temporairement un espace où des pratiques particulières y prendront formes. Ainsi, l'objectif de ce projet de mémoire est d'étudier le phénomène de création et de maintien de salles de concerts informelles en tant que résultat de pratiques et tactiques de production de l'espace urbain, à travers l'analyse des discours des personnes qui les mettent en œuvre et l'observation en milieu.

Afin de répondre à mes questions de recherche, une dizaine d'entretiens seront réalisés à Montréal auprès de participants à des salles de concerts informelles. Ces entretiens seront précédés d'observations de ces salles.

### **Nature et durée de votre participation**

Votre participation consiste à répondre à un entretien individuel au cours duquel il vous sera demandé de parler de vos perceptions et motivations par rapport aux salles de concerts montréalaises et à la salle de concert que vous avez vous-même créée. L'entretien sera enregistré numériquement avec votre accord préalable et prendra environ 1 heure de votre temps. Le contenu sera par la suite transcrit sur support informatique, en excluant les informations permettant de vous identifier directement.

### **Avantages liés à la participation**

Votre participation à ce projet contribuera à une meilleure compréhension des dynamiques qui animent la création d'espaces culturels alternatifs en contexte montréalais et newyorkais. Elle permettra aussi de contribuer à la mobilisation de connaissances sur les pratiques de résistance politique à travers l'activité informelle en contexte d'Amérique du Nord.

### **Risques liés à la participation**

Les risques associés à votre participation à cette recherche ont trait à la nature de vos activités quotidiennes. Vous seuls demeurez responsables de leur légalité. Ceci dit, la recherche s'effectue dans le respect de votre anonymat. De plus, l'ensemble des données recueillies demeureront confidentiel. Sachez toutefois que vous êtes libres de refuser de répondre à certaines questions posées ou de mettre fin à l'entretien en tout temps sans avoir à vous justifier.

### **Confidentialité**

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entretien sont confidentiels et que seuls l'étudiante-chercheuse responsable du projet et sa directrice de recherche auront accès aux données confidentielles. Les informations personnelles recueillies ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats.

Le support à la recherche, soit le formulaire de consentement, l'enregistrement numérique et la transcription codée seront conservés dans une armoire sous-clé ou répertoriés numériquement et cryptés par l'étudiante-chercheuse responsable du projet pour la durée totale du projet. Lorsque les entretiens auront été transcrits et codés, les enregistrements seront détruits. Toutes les données qui sont liés à cette recherche seront conservés durant 5 années suivant la remise du projet final, puis détruites.

### **Participation volontaire et retrait**

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser l'étudiante-chercheuse verbalement ou par écrit. Dans ce cas, toutes les données vous concernant, sauf celles ayant déjà fait l'objet de publication, seront détruites.

Votre accord à participer à cette recherche implique aussi que vous acceptez que l'étudiante-chercheuse puisse en présenter publiquement les résultats sous formes de communications écrites ou orales. Aucune information ne permettant de vous identifier ne sera divulguée à moins d'un consentement explicite de votre part.

### **Indemnité compensatoire**

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue. Un résumé des résultats de recherche vous sera transmis au terme du projet si vous le désirez. Inscrivez votre courriel : \_\_\_\_\_

### **Des questions sur le projet ?**

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Hélène Bélanger, directrice de recherche, et Catherine Cliche, étudiante-chercheuse (coordonnées au début du formulaire).

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE :

Karine Maynard

Téléphone : 514 987-3000 poste 7754

Courriel : [mainard.karine@uqam.ca](mailto:mainard.karine@uqam.ca)

### **Remerciements**

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

**Consentement**

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné-e, accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Je consens à ce que l'entretien fasse l'objet d'un enregistrement audio.

Je désire recevoir un résumé des résultats.

---

Prénom, Nom

---

Signature

---

Date

**Engagement du chercheur**

Je, soussigné, certifie :

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'on m'a posées à cet égard;
- (c) avoir clairement indiqué qu'il est possible, à tout moment, de mettre un terme à la participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom, Nom

---

Signature

---

Date

## ANNEXE F

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT EN ANGLAIS



### CONSENT FORM

#### **Title of study**

Informal music venues in Montreal : everyday practices and tactics of urban space production

#### **Student-researcher**

Catherine Cliche  
Master in urban studies (with research)  
Phone number : 514 473-0296  
Email : [cliche.catherine@courrier.uqam.ca](mailto:cliche.catherine@courrier.uqam.ca)

#### **Research director**

Hélène Bélanger, professor  
Département d'études urbaines et touristiques  
Phone number : 514 987-3000 # 5080  
Email : [belanger.helene@uqam.ca](mailto:belanger.helene@uqam.ca)

#### **Introduction**

You are invited to participate in a research project that requires a 1 hour interview. Please take the appropriate time to acknowledge and consider the following information before agreeing to participate in this study. This consent form will explain this research's objectives, how they will be achieved, its advantages, the risks involved and inconveniences you may encounter, and who to contact for further communications. We strongly invite you to ask any questions necessary for your better understanding of this research project.

#### **Description of the study and objectives**

The recent development of old industrial districts in Montreal generates a split in the appropriation of urban spaces between a more well-off population of newcomers in neighborhoods traditionally inhabited by a poorer population. Consequently, some places and spaces become less and less accessible to populations who suddenly feel socially and/or financially excluded.

In that context emerge new practices of space from populations trying to create their own place in the city. DIY music venues, especially those who transform living and commercial environments formally unfit to accommodate such endeavors, are the ones that interest us. The principal objective of this research project is to better understand the peculiar phenomenon of creating DIY music venues as potentials for political and social practices of resistance to real-estate development pressures, through the discourses of people who are creating them or partaking in that process, and through observations *in situ*.

To answer this research's inquiries, about 12 interviews will be realised in Montreal with actors of DIY music venues. These interviews will be preceded by observations in DIY music venues.

### **Nature et duration of your participation**

Your participation in this study requires an interview in which you will be asked about your own perceptions of the DIY music scene in Montreal, and your personal motives to create or participate in a DIY music venue. The interview will be recorded numerically with your prior consent, and will require about 1 hour of your time. The content generated will then be transcribed electronically, excluding all information allowing for your identification.

### **Advantages of participation**

Your participation in this study will help better understand the underlying dynamics behind DIY music venues in Montreal. It will also contribute to understanding the specific political undertones of resistance to formal cultural economies through informal cultural activities in Montreal's context and, more broadly, in North America.

### **Risks of participation**

The risks associated with your participation in this study are related to your own daily activities involving DIY music venues. You are solely responsible for the legality of your actions. That said, this research project is done with respect to your anonymity. All data recorded will stay confidential. Know that you are free to refuse to answer any questions and to bring the interview to a term at any time, without justification.

### **Confidentiality**

All data recorded is confidential. Only the student-researcher and her research's director will have access to said information. All personal information collected will not be disclosed through communications of results.

All data, from the consent form to recordings and coded transcriptions will be held in a locked cabinet or electronically crypted by the student-researcher throughout the total duration of the project. As soon as interviews are transcribed and coded, the recordings will be erased. All data related to this project will be preserved for 5 years after final project submission, then destroyed.

### **Voluntary participation and withdrawal**

Your participation is fully voluntary and free-willed. You can refuse to participate or withdraw from this study at any time without justification. Your withdrawal may be done orally or submitted in writing. In that case, all data concerning you, other than that already used in publications, will be erased.

Your agreement to participate in this study also involves an agreement to further communications and publications – oral or written – involving data concerning you. No information identifying you will be made available, unless explicitly permitted by your own accord.

### **Compensation**

No compensation will be offered. An abstract of final results will be sent to you if you wish to received it. If so, please write down your email address : \_\_\_\_\_

### **Questions about the project ?**

To answer any additional questions about this research project and your participation, you can communicate with the project supervisors : Hélène Bélanger, research director, and Catherine Cliche, student-researcher (contact details available at beginning of consent form).

Questions about your rights ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) approved the research project you are participating in. For further information concerning the research team's obligations in terms of research's ethics towards human subjects or to file a complaint, you can contact CERPE coordinator :

Karine Maynard  
 Phone number : 514 987-3000 # 7754  
 Email : [mainard.karine@uqam.ca](mailto:mainard.karine@uqam.ca)

## Thanks

Your cooperation is essential to the realisation of this project and the research team wishes to thank you for that.

## Consent

I declare having read and understood this research project, the nature and implications of my participation, the risks and inconveniences related to it as presented in the present consent form. I have had the opportunity to ask all questions I may have had concerning different aspects of the study, and received satisfactory responses to them.

I, undersigned, agree voluntarily to participate in this study. I can withdraw at any time without prejudice of any kind. I certify that I was given the necessary time to make my decision.

A signed copy of this consent form will be given to me.

I consent to a recorded interview.

I wish to receive an abstract of the final results.

---

First Name, Last Name

---

Signature

---

Date

## Researcher's commitment

I, undersigned, certify :

- (a) having explained to signatory the terms of the present form ;
- (b) having answered any questions asked about it ;
- (c) having clearly stated the possibility of ending, at any time, participation in the present study;
- (d) agreeing to give a signed and dated copy of this present form.

---

First Name, Last Name

---

Signature

---

Date

## ANNEXE G

### GRILLE D'ENTRETIEN EN FRANÇAIS

#### **SECTION 1 : SALLES DE CONCERTS FORMELLES**

*J'AIMERAIS PREMIEREMENT ABORDER TA PROPRE EXPERIENCE DE LA SCENE MUSICALE MONTREALAISE EN PARLANT AVEC TOI DES SALLES DE CONCERTS FORMELLES.*

- 1.1. POURRAIS-TU ME PARLER CE QU'EST UNE SALLE DE CONCERTS TYPIQUE, SELON TOI ?
- 1.2. POURRAIS-TU ME PARLER DE TA SALLE DE CONCERT PREFEREE ?
  - 1.2.1. À MONTREAL ?
  - 1.2.2. AILLEURS DANS LE MONDE ?
- 1.3. QU'EST-CE QUI FAIT LA QUALITE D'UNE SALLE DE CONCERTS, SELON TOI ?
  - 1.3.1. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUE(S) A SON EMPLACEMENT GEOGRAPHIQUE ?
  - 1.3.2. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUES A SON ENVIRONNEMENT INTERIEUR ?
- 1.4. QU'EST-CE QUI FAIT LE SUCCES D'UNE SALLE DE CONCERTS, SELON TOI ?
  - 1.4.1. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUE(S) A SON EMPLACEMENT GEOGRAPHIQUE ?
  - 1.4.2. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUES A SON ENVIRONNEMENT INTERIEUR ?
- 1.5. QUEL(S) TYPE(S) DE PERSONNES SE RETROUVENT DANS LES SALLES DE CONCERTS TYPIQUES ?

#### **SECTION 2 : SALLES DE CONCERTS INFORMELLES**

*J'AIMERAIS POURSUIVRE NOTRE DISCUSSION SUR LA SCENE MUSICALE MONTREALAISE EN PARLANT AVEC TOI DE LA SALLE DE CONCERT QUE TU AS CREEE.*

- 2.1. POURRAIS-TU ME DECRIRE LA SALLE DE CONCERT QUE TU AS CREEE ?
  - 2.1.1. QUEL(LE-S) FONCTION(S) D'ORIGINE A-T-ELLE (LOGEMENT, COMMERCE...) ?
  - 2.1.2. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUE(S) A SON EMPLACEMENT GEOGRAPHIQUE ?
  - 2.1.3. QUEL(LE-S) CARACTERISTIQUES A SON ENVIRONNEMENT INTERIEUR ?

- 2.2. QUEL(S) TYPE(S) D'ÉVÉNEMENT(S) S'Y DÉROULENT HABITUELLEMENT ?
- 2.3. QU'EST-CE QUI FAIT LA QUALITÉ DE TA SALLE DE CONCERT, SELON TOI ?
  - 2.3.1. QUELLE IMPORTANCE JOUE SON EMPLACEMENT GÉOGRAPHIQUE ?
  - 2.3.2. QUELLE IMPORTANCE JOUE SON ENVIRONNEMENT INTÉRIEUR ?
- 2.4. QU'EST-CE QUI FAIT LE SUCCÈS DE TA SALLE DE CONCERT, SELON TOI ?
- 2.5. QU'EST-CE QUI FAIT DE TA SALLE DE CONCERTS UN LIEU DIFFÉRENT PAR RAPPORT AUX SALLES DE CONCERTS FORMELLES ?
  - 2.5.1. QUEL(S) ATOUT(S) A-T-ELLE ?
  - 2.5.2. QUELLE(S) LIMITE(S) A-T-ELLE ?
- 2.6. À QUOI SERT UNE SALLE DE CONCERTS CLANDESTINES DANS LE CONTEXTE MONTRÉALAIS, SELON TOI ?
  - 2.6.1. QUEL(S) ÉLÉMENT(S) DU CONTEXTE MONTRÉALAIS PERMETTENT LEUR EXISTENCE ?
    - 2.6.1.1. CARACTÉRISTIQUE(S) DU PAYSAGE URBAIN
    - 2.6.1.2. CARACTÉRISTIQUE(S) INSTITUTIONNELLE(S)
    - 2.6.1.3. CARACTÉRISTIQUE(S) ÉCONOMIQUE(S)
    - 2.6.1.4. CARACTÉRISTIQUE(S) SOCIO-POLITIQUE(S)

### **SECTION 3 : LES PARTICIPANTS AUX SALLES DE CONCERTS INFORMELLES**

*JE T'AI PRÉALABLEMENT DEMANDÉ QUEL(S) TYPE(S) DE PERSONNES SE RETROUVENT DANS LES SALLES DE CONCERTS FORMELLES HABITUELLEMENT, MAIS J'AIMERAI MAINTENANT QUE TU ME PARLES DES PERSONNES QUI SE RETROUVENT DANS TA SALLE DE CONCERT.*

- 3.1. COMMENT DÉCRIRAIS-TU LES PERSONNES QUI SE RETROUVENT DANS TA SALLE DE CONCERT ?
  - 3.1.1. PAR QUEL(S) MOYEN(S) DE COMMUNICATION CROIS-TU QUE CES PERSONNES EN APPRENNENT L'EXISTENCE ?
  - 3.1.2. COMMENT CROIS-TU QU'ELLES SOIENT EN MESURE D'EN DÉTERMINER L'EMPLACEMENT GÉOGRAPHIQUE ?
  - 3.1.3. POURQUOI CROIS-TU QUE CES PERSONNES S'Y RETROUVENT ?
- 3.2. QUEL(LE-S) ACTIVITÉ(S) Y ONT-ELLES HABITUELLEMENT ?
  - 3.2.1. DANSE ?
  - 3.2.2. CONSOMMATION D'ALCOOL ?
  - 3.2.3. CONSOMMATION DE DROGUE(S) ?
  - 3.2.4. SOCIABILITÉ ?
- 3.3. QUEL(S) TYPE(S) D'INTERACTION(S) ONT CES PERSONNES ENTRE-ELLES, HABITUELLEMENT ?
- 3.4. POURRAIS-TU ME PARLER DES ARTISTES QUI PARTICIPENT AUX CONCERTS QUE TU ORGANISES ?
  - 3.4.1. POURQUOI CROIS-TU QU'ILS SOUHAITENT Y PARTICIPER ?

3.4.2. QUEL(S) MOYEN(S) EMPLOIES-TU POUR LES CONTACTER ?

#### **SECTION 4 : ROLE DU REpondANT (CAPITAL SYMBOLIQUE)**

*J'AIMERAIS MAINTENANT QU'ON PARLE PLUS DIRECTEMENT DE TON ROLE DANS LA CREATION D'UNE SALLE DE CONCERT CLANDESTINE.*

4.1. QU'EST-CE QUI A MOTIVE LA CREATION DE TA SALLE DE CONCERT ?

4.1.1. QUELLE(S) ETAI(EN)T TES MOTIVATIONS PERSONNELLES ?

4.1.2. QUEL(S) MOTIF(S) EXTERNE(S) Y A JOUE UN ROLE ?

4.2. QUE SOUHAITAIS-TU ACCOMPLIR EN LA CREANT ?

4.3. QUEL(S) ROLE(S) JOUES-TU DANS LA PROMOTION DES CONCERTS QUI S'Y DEROULENT ?

#### **SECTION 5 : CARACTERISTIQUES DU REpondANT**

*POUR CONCLURE CETTE ENTREVUE J'AIMERAIS EN APPRENDRE DAVANTAGE SUR TOI EN TANT QU'INDIVIDU.*

5.1. POURRAIS-TU ME PARLER DE TA SITUATION ECONOMIQUE PERSONNELLE ?

5.1.1. PAR QUEL(S) MOYEN(S) ACQUIERS-TU TES REVENUS FINANCIERS ?

5.1.2. QUELLE(S) AUTRE(S) RICHESSE(S) DETIENS-TU ?

5.2. POURRAIS-TU ME PARLER DE TON BAGAGE DE COMPETENCE(S) EN GENERAL ?

5.2.1. QUELLE IMPORTANCE ACCORDES-TU A L'EDUCATION FORMELLE ?

5.2.2. QU'EST-CE QUI FAIT DE TOI UNE PERSONNE ADEQUATE POUR T'OCCUPER D'UNE SALLE DE CONCERT INFORMELLE ?

5.3. POURRAIS-TU ME PARLER DE(S) PERSONNE(S) IMPORTANTE(S) DANS TON ENTOURAGE ?

5.3.1. QUEL(S) LIEN(S) ENTRETIENS-TU AVEC CES PERSONNES (RESEAU AMICAL, FAMILIAL OU PROFESSIONNEL) ?

#### **SECTION 6 : CONCLUSION DE L'ENTRETIEN**

*PUISQUE J'AI FAIT LE TOUR DE L'ENSEMBLE DE MES QUESTIONS, JE T'INVITERAIS D'ABORD A ME PARLER D'AUTRES ELEMENTS QUI TE SEMBLENT IMPORTANTS ET QU'ON N'AURAIT PAS ABORDES ENSEMBLE.*

*AURAS-TU DES COMMENTAIRES OU DES RECOMMANDATIONS A FORMULER QUANT A L'ENTRETIEN QU'ON VIENT DE FAIRE ENSEMBLE ?*

*REMERCIEMENTS*

## ANNEXE H

### GRILLE D'ENTRETIEN EN ANGLAIS

#### **SECTION 1 : FORMAL MUSIC VENUES**

*I WOULD FIRST LIKE TO TALK WITH YOU ABOUT YOUR OWN EXPERIENCE OF THE MONTREAL MUSIC SCENE IN ORDINARY MUSIC VENUES*

- 1.6. COULD YOU EXPLAIN TO ME WHAT MAKES A TYPICAL MUSIC VENUE FOR YOU ?
- 1.7. CAN YOU TALK TO ME ABOUT YOUR FAVORITE MUSIC VENUE ?
  - 1.7.1. IN MONTREAL ?
  - 1.7.2. ELSEWHERE ?
- 1.8. WHAT MAKES THE QUALITY OF A MUSIC VENUE, ACCORDING TO YOU ?
  - 1.8.1. WHAT FEATURES DOES ITS GEOGRAPHICAL LOCATION HAVE ?
  - 1.8.2. WHAT FEATURES DOES ITS INDOOR ENVIRONMENT HAVE ?
- 1.9. WHAT MAKES THE SUCCESS OF A MUSIC VENUE, ACCORDING TO YOU ?
  - 1.9.1. WHAT FEATURES DOES ITS GEOGRAPHICAL LOCATION HAVE ?
  - 1.9.2. WHAT FEATURES DOES ITS INDOOR ENVIRONMENT HAVE ?
- 1.10. WHAT KIND OF PEOPLE CAN YOU TYPICALLY MEET THERE ?

#### **SECTION 2 : INFORMAL MUSIC VENUES**

*I WOULD LIKE TO CONTINUE OUR DISCUSSION ON THE MONTREAL MUSICAL SCENE AND ASK YOU SOME QUESTIONS ABOUT INFORMAL MUSIC VENUES THAT YOU KNOW/THE ONE YOU CREATED*

- 2.7. CAN YOU DESCRIBE TO ME ONE OR MORE INFORMAL MUSIC VENUE YOU HAVE PARTICIPATED IN/HAVE CREATED ?
  - 2.7.1. WHAT WAS THE ORIGINAL FUNCTION OF THE PLACE (COMMERCIAL, RESIDENTIAL) ?
  - 2.7.2. WHAT FEATURES DOES ITS GEOGRAPHICAL LOCATION HAVE ?
  - 2.7.3. WHAT FEATURES DOES ITS INDOOR ENVIRONMENT HAVE ?

- 2.8. WHAT KIND OF EVENTS TYPICALLY HAPPEN THERE ?
- 2.9. WHAT MAKES THE QUALITY OF AN INFORMAL MUSIC VENUE, ACCORDING TO YOU ?
  - 2.9.1. WHAT IMPORTANCE DO YOU GIVE TO ITS GEOGRAPHICAL LOCATION ?
  - 2.9.2. WHAT IMPORTANCE DO YOU GIVE TO ITS INDOOR ENVIRONMENT ?
- 2.10. WHAT EXPLAINS THE SUCCESS OF AN INFORMAL MUSIC VENUE TO YOU ?
- 2.11. WHAT MARKS THE DIFFERENCE BETWEEN A TYPICAL FORMAL MUSIC VENUE AND AN INFORMAL ONE, TO YOU ?
  - 2.11.1. WHAT KIND OF ASSETS DO INFORMAL MUSIC VENUES HAVE?
  - 2.11.2. WHAT ARE ITS LIMITATIONS ?
- 2.12. WHAT PURPOSE DOES AN INFORMAL MUSIC VENUE SERVE IN THE CONTEXT OF MONTREAL, ACCORDING TO YOU?
  - 2.12.1. WHAT MAKES THEM POSSIBLE ?
    - 2.12.1.1. CHARACTERISTIC(S) IN TERMS OF URBAN LAYOUT
    - 2.12.1.2. INSTITUTIONAL CHARACTERISTIC(S)
    - 2.12.1.3. ECONOMICAL CHARACTERISTIC(S)
    - 2.12.1.4. SOCIO-POLITICAL CHARACTERISTIC(S)

### **SECTION 3 : PARTICIPANTS IN INFORMAL MUSIC VENUES**

*I HAVE ALREADY ASKED YOU WHAT KIND OF PEOPLE YOU CAN TYPICALLY MEET IN FORMAL MUSIC VENUES, AND I WOULD LIKE TO ASK YOU WHAT KIND OF PEOPLE YOU CAN TYPICALLY FIND IN AN INFORMAL MUSIC VENUE.*

- 3.5. HOW WOULD YOU DESCRIBE PEOPLE THAT FIND THEMSELVES IN INFORMAL MUSIC VENUES?
  - 3.5.1. HOW DO THEY USUALLY FIND OUT ABOUT IT, ABOUT EVENTS THAT HAPPEN THERE ?
  - 3.5.2. HOW DO YOU THINK THEY FIND THEIR GEOGRAPHICAL LOCATION ?
  - 3.5.3. WHY DO YOU THINK PEOPLE GO THERE ?
- 3.6. WHAT TYPES OF ACTIVITIES DO THEY ENGAGE IN ?
  - 3.6.1. DANCE ?
  - 3.6.2. ALCOHOL CONSUMPTION ?
  - 3.6.3. DRUG CONSUMPTION ?
  - 3.6.4. SOCIABILITY ?
- 3.7. WHAT KIND OF INTERACTIONS DO PEOPLE HAVE WITH EACH OTHER THERE ?
- 3.8. CAN YOU TELL ME MORE ABOUT THE ARTISTS PLAYING IN INFORMAL MUSIC VENUES ?
  - 3.8.1. WHY DO YOU THINK THEY WANT TO PARTICIPATE IN IT ?
  - 3.8.2. HOW DO YOU THINK THEY ARE REACHED ?

#### **SECTION 4 : PARTICIPANT ROLE (SYMBOLIC CAPITAL)**

*I WOULD LIKE TO TALK TO YOU ABOUT YOUR OWN IMPLICATION IN THE CREATION OF AN INFORMAL MUSIC VENUE.*

- 4.4. WHAT MOTIVATED THE CREATION OF AN INFORMAL MUSIC VENUE FOR YOU ?
  - 4.4.1. WHAT WERE YOUR PERSONAL MOTIVATIONS ?
  - 4.4.2. ARE THERE ANY EXTERNAL REASONS THAT MADE YOU WANT TO CREATE ONE ?
- 4.5. WHAT DID YOU WISH TO ACCOMPLISH THROUGH IT ?
- 4.6. WHAT'S YOUR ROLE IN PROMOTING EVENTS THAT HAPPEN THERE ?

#### **SECTION 5 : PARTICIPANT CHARACTERISTICS**

*FOR THE FINAL PART OF THIS INTERVIEW, I WISH TO ASK YOU SOME PERSONAL QUESTIONS THAT WILL HELP ME UNDERSTAND YOUR PARTICIPATION IN THIS PHENOMENON BASED ON YOUR PERSONAL CHARACTERISTICS.*

- 5.4. CAN YOU TELL ME ABOUT YOUR FINANCIAL SITUATION ?
  - 5.4.1. HOW DO YOU SUPPORT YOURSELF ECONOMICALLY ?
  - 5.4.2. WHAT OTHER TYPES OF REVENUES DO YOU HAVE ?
- 5.5. CAN YOU TELL ME ABOUT THE SKILLS YOU HAVE THAT ARE RELATED TO YOUR PARTICIPATION IN AN INFORMAL MUSIC VENUE ?
  - 5.5.1. WHAT IMPORTANCE DO YOU GIVE TO YOUR FORMAL EDUCATION ?
  - 5.5.2. WHAT SKILLS MAKE IT POSSIBLE FOR YOU TO PARTICIPATE IN AN INFORMAL MUSIC VENUE ?
- 5.6. CAN YOU TELL ME ABOUT YOUR SUPPORT GROUP RELATED TO YOUR PARTICIPATION IN AN INFORMAL MUSIC VENUE ?
  - 5.6.1. WHAT LINKS DO YOU HAVE TO THESE PEOPLE (FRIENDSHIP, FAMILY, WORK-RELATED) ?

#### **SECTION 6 : CONCLUSION OF INTERVIEW**

*INVITATION TO TALK ABOUT OTHER SUBJECTS THAT MAY HAVE BEEN FORGOTTEN OR ARE IMPORTANT TO THE PARTICIPANT.*

*DO YOU HAVE NOTES OR RECOMMANDATIONS TO FORMULATE ABOUT THE INTERVIEW PROCESS ?*

*THANKS.*

# ANNEXE I

## GRILLE D'OBSERVATION AU DÉPART

SECTION 1 : REPRÉSENTATION SPATIALE EXTERNE

**LÉGENDE 1**

	CLÔTURES, BARRIÈRES OU LIMITES
	PÉRIMÈTRE DU SON

NOTES :

---

---

---

---

SECTION 2 : REPRÉSENTATION SPATIALE INTERNE

**LÉGENDE 2**

	RESTRUCTURATION MATÉRIELLE
---	----------------------------

NOTES :

---

---

---

---

SECTION 3 : OBSERVATIONS XXXX			
MOMENT D'OBSERVATION 1			COMMENTAIRES
HEURE	ROUTINISATION	CONSOMMATION DE DROGUE(S) OU D'ALCOOL	
		MARQUAGE IDENTITAIRE (VESTIMENTAIRE ET ESTHÉTIQUE)	
		RITUELS DE SPECTACLE	
	INTERACTIONS	CARACTÉRISTIQUES DES AGRÉGATIONS (FORMAT, PARTAGE SEXUÉ)	
		CLIMAT GÉNÉRAL (CONFLITS, TENSIONS, HARMONIE)	
NOTES GÉNÉRALES : _____ _____ _____			
MOMENT D'OBSERVATION 2			COMMENTAIRES
HEURE	ROUTINISATION	CONSOMMATION DE DROGUE(S) OU D'ALCOOL	
		MARQUAGE IDENTITAIRE (VESTIMENTAIRE ET ESTHÉTIQUE)	
		RITUELS DE SPECTACLE	
	INTERACTIONS	CARACTÉRISTIQUES DES AGRÉGATIONS (FORMAT, PARTAGE SEXUÉ)	
		CLIMAT GÉNÉRAL (CONFLITS, TENSIONS, HARMONIE)	
NOTES GÉNÉRALES : _____ _____ _____			

## ANNEXE J

### GRILLE D'OBSERVATION REMANIÉE

#### MOMENT D'OBSERVATION 1

SECTION 1 : TACTIQUES INTERNES D'APPROPRIATION
--

NOTES SUR L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR
-----------------------------------

NOTES SUR LA GESTION DE COMPORTEMENTS INDÉSIRABLES
--

SECTION 2 : TACTIQUES EXTERNES D'APPROPRIATION
--

NOTES SUR LA DIFFUSION
------------------------

NOTES SUR L'ACCESSIBILITÉ AU LIEU
-----------------------------------

NOTES SUR L'EMPLACEMENT GÉOGRAPHIQUE
--------------------------------------

NOTES SUR LA GESTION DU BRUIT
-------------------------------

NOTES SUR LA GESTION DE LA SÉCURITÉ TECHNIQUE DU BÂTI
---

**MOMENT D'OBSERVATION 2****SECTION 1 : TACTIQUES INTERNES D'APPROPRIATION**

NOTES SUR L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR

NOTES SUR LA GESTION DE COMPORTEMENTS INDÉSIRABLES

**SECTION 2 : TACTIQUES EXTERNES D'APPROPRIATION**

NOTES SUR LA DIFFUSION

NOTES SUR L'ACCESSIBILITÉ AU LIEU

NOTES SUR L'EMPLACEMENT GÉOGRAPHIQUE

NOTES SUR LA GESTION DU BRUIT

NOTES SUR LA GESTION DE LA SÉCURITÉ TECHNIQUE DU BÂTI

## BIBLIOGRAPHIE

- ALSAYAAD, N. (2004). Urban informality as a “new” way of life (p.7–30). Dans A. Roy et N. AlSayaad (dir.). *Urban Informality: Transnational Perspectives from the Middle East, Latin America, and South Asia*. Oxford : Lexington Books
- AMIN, A. (2008). Collective culture and urban public space. *City*, 12(1), 5–24. [https :  
//doi.org/10.1080/13604810801933495](https://doi.org/10.1080/13604810801933495)
- ANDREW, C. (1979). Espaces et politique : le cas de Montréal. *Canadian Journal of Political Science*, 12(2), 369-383. Récupéré de [http :  
//www.jstor.org/stable/3230133](http://www.jstor.org/stable/3230133)
- BARRETT, D. (2013). DIY democracy : the direct action politics of U.S. punk collectives. *American Studies*. 52(2), 23–42. [https :  
//doi.org/10.1353/ams.2013.0039](https://doi.org/10.1353/ams.2013.0039)
- BARRETTE, Y. (2014). Le Quartier des spectacles à Montréal : la consolidation du spectaculaire. *Téoros : revue de recherche en tourisme*, 33(2). Récupéré de : [https :  
//teoros.revues.org/2691#tocto1n1](https://teoros.revues.org/2691#tocto1n1)
- BÉLANGER, A. (2005). Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l’imaginaire urbain. *Sociologies et sociétés*, 37(1), 13-34.
- BÉLANGER, H. (2008). Are revitalizing actions with respect to public spaces contributing to the gentrification process? Some preliminary results on the socioresidential dynamic of three cities. *VRM*. Récupéré de : [http :  
//www.vrm.ca/documents/BelangerH\\_ENHR2008.pdf](http://www.vrm.ca/documents/BelangerH_ENHR2008.pdf)
- BENNETT, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599-617. Récupéré de : [https :  
//www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett\\_Neotribes.pdf](https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett_Neotribes.pdf)
- BENNETT, A. et KAHN-HARRIS, K. (dir.). (2004). *After subculture : critical studies in contemporary youth culture*. Hampshire : Palgrave Macmillan.
- BENNETT, A. et PETERSON, R. A. (dir.). (2004). *Music scenes : local, translocal, and virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.

- BENNETT, A. et ROGERS, I. (2016). In the scattered fields of memory. *Space and culture*. 19(4), 490–501. <https://doi.org/10.1177/1206331215623217>
- BEY, H. (1997). *TAZ. Zone autonome temporaire*. Paris : Éditions de l'éclat.  
Récupéré de : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>
- BISHOP, P. et WILLIAMS, L. (2012). *The temporary city*. New York : Routledge
- BLOMLEY, N. (2007). Critical geography : anger and hope. *Progress in Human Geography*. 31(1), 53–65. <https://doi.org/10.1177/0309132507073535>
- BOURDIEU, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 30(2), 3–6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>
- BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit
- BOURDIEU, P. (1984). *Distinction : a social critique of the judgment of taste*. Londres : Routledge & Kegan Paul
- BOURDIEU, P. (1983). Comprendre (p.903-925). Dans P. Bourdieu (dir.). *La misère du monde*. France : Éditions du Seuil
- BOURDIEU, P. (1994). *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. France : Éditions du Seuil
- BOURDIEU, P. et PASSERON, J.-C. (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Éditions de Minuit
- BIANCHINI, F. et PARKINSON, M. (1993). *Cultural policy and urban regeneration : the West European experience*. Manchester : Manchester University Press
- BLANCHET, A. et GOTMAN, A. (1992). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan
- BORÉN, T. et YOUNG, C. (2017). Artists and creative city policy. Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden. *City, Culture and Society*. 8, 21–26. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.05.002>
- BRESNIHAN, P. et BYRNE, M. (2015). Escape into the city : everyday practices of commoning and the production of urban space in Dublin. *Antipode*, 47(1), 36–54. <https://doi.org/10.1111/anti.12105>
- BRENNER, N. et THEODORE, N. (2002). *Spaces of neoliberalism : urban restructuring in North America and Western Europe*. Malden : Blackwell
- BRIGGS, J. (2011). The land formalisation process and the peri-urban zone of Dar es Salaam, Tanzania. *Planning Theory and Practice*, 12(1), 131–137. <https://doi.org/10.1080/14649357.2011.545626>

- BROWN, A., O'CONNOR, J. et COHEN, S. (2000). Local music policies within a global music industry : cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31(4), 437–451. [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(00\)00007-5](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(00)00007-5)
- BRUNET, A. (2017). Le Divan Orange mettra la clé sous la porte. Dans *La Presse*. Récupéré de : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201711/28/01-5145089-le-divan-orange-mettra-la-cle-sous-la-porte.php>
- CHA, J. et DIAMANTI, E. (2015). En marge du Quartier des spectacles : tensivité et trajectoires opposées du Spectrum et du Café Cléopâtre (p.29-66). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- CHABROL, M., COLLET, A., GIROUD, M., LAUNY, L., ROUSSEAU, M. et TERMINASSIAN, H. (2016). *Gentrifications*. Paris : Éditions Amsterdam
- CHAPPLE, K., JACKSON, S. et MARTIN, A. J. (2010). Concentrating creativity : the planning of formal and informal arts districts. *City, Culture and Society*. 1(4), 225–234. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2011.01.007>
- CHATTERTON, P. et HOLLANDS, R. (2003). Producing nightlife in the new urban entertainment economy: corporatization, branding and market segmentation. *International Journal of Urban and Regional Research*. 27(2), 361-385. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1111/1468-2427.00453>
- COHEN, S. (2012). Live music and urban landscape : Mapping the beat in Liverpool. *Social Semiotics*. 22(5), 587–603. <https://doi.org/10.1080/10350330.2012.731902>
- COLOMB, C. (2012). Pushing the urban frontier : temporary uses of space, city marketing, and the creative city discourse in 2000s Berlin. *Journal of Urban Affairs*. 34(2), 131-152. doi : 10.1111/j.1467-9906.2012.00607.x
- CONNELL, J. et C. GIBSON. (dir.). (2003). *Sound tracks : popular music, identity and place*. Londres : Routledge
- COSSETTE, P. (2012). *Publier dans une revue savante*. Québec : Presses de l'Université du Québec
- CULT MTL. (2018). Best of MTL 2018 : Nightlife. Dans *CultMTL*. Récupéré de : <https://cultmtl.com/2018/05/best-of-mtl-2018-nightlife/>
- D'ALIMONTE, M. (2015). Les Bobards music venue on Saint-Laurent has closed down forever. Dans *MTLBlog*. Récupéré de : <http://www.mtlblog.com/2015/10/les-bobards-closing/#>

- DE CERTEAU, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- DE CERTEAU, M., GIARD, L. et MAYOL, P. (1994). *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard.
- DELANEY, D. (2005). *Territory : A Short Introduction*. Malden : Blackwell
- DELLENBAUGH, M., KIP, M., BIENIOK, M., MÜLLER, A. K. et SHWEGMANN, M. (2015). *Urban commons : moving beyond state and market*. Basel : Birkhäuser Verlag
- DEUTSCHE, R. (1996). *Evictions : Art and spatial politics*. Massachusetts : The MIT Press
- DI MÉO, G. et BULÉON, P. (dir). (2005). La double réalité (matérielle et idéale) de l'espace social (p.107-133). Dans *L'espace social : une lecture géographique des sociétés*. Paris : Armand Colin
- DIVAN ORANGE. (2017). *Je soutiens le Divan Orange*. Récupéré de : <http://divanorange.org/news/2017/01/30/je-soutiens-le-divan-orange/>
- DOWARD, J. (2017). 'Slap in the face': grassroots music venues face closure as funding bid fails. Dans *The Guardian*. Récupéré de : <https://www.theguardian.com/music/2017/jul/15/grassroots-music-venues-face-closure-as-funding-bid-fails>
- DRISSEL, D. (2011). Anarchist punks resisting gentrification : countercultural contestations of space in the New Berlin. *The International Journal of the Humanities*. 8(10), 19–44.
- EDENSOR, T., LESLIE, D., MILLINGTON, S. et RANTISI, N. (2010). *Spaces of Vernacular Creativity. Rethinking the cultural economy*. New York : Routledge Studies in Human Geography
- ELDEN, S. (2014). *Territory/Territoriality*. Récupéré de : <https://progressivegeographies.files.wordpress.com/2014/09/territory-territoriality-elden.pdf>
- ELSHESHTAWY, Y. (2010). Little space, big space : everyday urbanism in Dubai. *The Brown Journal of World Affairs*. 17(1), 53–71. Récupéré de : <http://www.jstor.org/stable/24590757>
- EVANS, G. (2009). Creative cities, creative spaces and urban policy. *Urban Studies*. 46(5 et 6), 1003-1040. DOI : 10.1177/0042098009103853
- FINN, D. (2014). DIY urbanism : implications for cities. *Journal of Urbanism*. 7(4), 381–398. <https://doi.org/10.1080/17549175.2014.891149>

- FLORIDA, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York : Basic Books
- FLORIDA, R. (2017). *The New Urban Crisis. How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class – and What We Can Do About It*. New York : Basic Books
- FOURNIER, J.-M., CHOURIO, G. et ECHEVERRÍA, A. (2005). L'appropriation socialement différenciée de l'espace urbain de Maracaibo (Venezuela). *Norois*. 195(2), 43-58. DOI : 10.4000/norois.501
- FOUCAULT, M. (1984). Of other spaces, heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5, 46-49. Récupéré de : [http : //foucault.info//documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html](http://foucault.info//documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html)
- FRITH, S., STRAW, W. et STREET, J. (2001). Consumption. *The Cambridge Companion to Rock and Pop*. Londres : Cambridge University Press
- FROST-KUMPF, H. A. (1998). *Cultural Districts: The Arts as a Strategy for Revitalizing Our Cities*. États-Unis: American for the Arts
- GADAMER, H.-G. (1996a). *La philosophie herméneutique*. Paris : PUF
- GADAMER, H.-G. (1996b). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil
- GAGNON, Y.-C. (2005). *L'étude de cas comme méthode de recherche : guide de réalisation*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- GAMEZ, J. L. S. et SORENSEN, J. (2014). No more waiting for Superman : teaching DIY urbanism and reflexive practice. *Journal of Urbanism*. 7(4), 333–350. [https : //doi.org/10.1080/17549175.2014.909516](https://doi.org/10.1080/17549175.2014.909516)
- GARCÍA, B. (2004). Cultural policy and urban regeneration in western European cities : lessons from experience, prospects for the future. *Local Economy*. 19(4), 312–326. [https : //doi.org/10.1080/0269094042000286828](https://doi.org/10.1080/0269094042000286828)
- GIBSON, C. (1999). Subversive sites : rave culture, spatial politics and the Internet in Sydney, Australia. *Area*. 31(1), 19-33.
- GIBSON, C. et HOMAN, S. (2004). Urban redevelopment, live music and public space. *International Journal of Cultural Policy*. 10(1), 67–84. [https : //doi.org/10.1080/1028663042000212337](https://doi.org/10.1080/1028663042000212337)
- GIBSON, C. et KONG, L. (2005). Cultural economy : a critical review. *Progress in Human Geography*. 29(5), 541-561. DOI : 10.1191/0309132505ph567oa
- GLASS, R. (1964). *Aspects of change*. Londres : Center for Urban Studies.
- GORDON, A. B. (2005). *The authentic punk : an ethnography of DIY music ethics*. (Thèse de doctorat). Loughborough University

- GRENIER, G. (2008). *L'opération populaire d'aménagement de Pointe-Saint-Charles : vers une appropriation du quartier par les citoyens sous l'initiative de la table de concertation Action-Gardien?* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel : <http://www.archipel.ugam.ca/2201/1/M10929.pdf>
- GRODACH, C. et SILVER, D. (Sous presse). *The politics of urban cultural policy : Global perspectives*. Récupéré de : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33085/1/Politics%20of%20Urban%20Cultural%20Policy%20Pre-Print.pdf>
- GRONDIN, J. (2003). Le passage de l'herméneutique de Heidegger à celle de Gadamer (s.p.). Dans P. Capelle et al. (dir.). *Le souci du passage*. Paris : Éditions du Cerf
- GUYOT, S. (2008). Une méthodologie de terrain 'avec de vrais bricolages et plein de petits arrangements' [Résumé]. *À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*. France : Calenda. Récupéré de : <https://calenda.org/195010>
- HAE, L. (2011). Legal geographies : the right to spaces for social dancing in New York City : a question of urban rights. *Urban Geography*. 32(1), 129–142. <https://doi.org/10.2747/0272-3638.32.1.129>
- HAE, L. (2014). *The gentrification of nightlife and the right to the city*. New York : Routledge
- HAMEL, P. (2001). Enjeux métropolitains : les nouveaux défis. *Revue internationale d'études canadiennes*. 24, 105-128.
- HAREL, S. LUSSIER, L et THIBERT, J. (dir.). (2015). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- HARVEY, D. (2000). *Spaces of hope*. Berkeley : University of California Press
- HARVEY, D. (2001a). The art of rent : globalization and the commodification of culture. *Spaces of Capital*. New York : Routledge
- HARVEY, D. (2001b). Spaces of capital. Édimbourg : Edinburgh University Press. Récupéré de : <http://sociology.sunimc.net/htmledit/uploadfile/system/20100510/20100510202728241.pdf>
- HARVEY, D. (2007). Neoliberalism as creative destruction. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 610, 22-44. DOI : 10.1177/0002716206296780

- HARVEY, D. (2008). *The Right to the City*. Récupéré de : <https://davidharvey.org/media/righttothecity.pdf>
- HARVEY, D. (2012). *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*. Londres : Verso
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture : the meaning of style*. New York : Routledge
- HEIDEGGER, M. (1927). *Être et temps*. Paris : Gallimard
- HOLT, F. (2014). Rock clubs and gentrification in New York City : the case of the Bowery Presents. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 4(1), 21-41. Récupéré de : [https://rucforsk.ruc.dk/ws/files/48481453/Published\\_version\\_584\\_3460\\_1\\_PB.pdf](https://rucforsk.ruc.dk/ws/files/48481453/Published_version_584_3460_1_PB.pdf)
- HOLM, A. et KUHN, A. (2011). Squatting and urban renewal : the interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin. *International Journal of Urban and Regional Research*. 35(3), 644-658. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.001009.x>
- IVESON, K. (2013). Cities within the city : Do-It-Yourself urbanism and the right to the city. Dans *International Journal of Urban and Regional Research*. 37(3). 941-956. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12053>
- JACOBS, J. (1984). *Cities and the wealth of nations*. New York : Random House
- KENNIFF, T.-B. (2015). Éloge de l'ambivalence : réflexion sur l'espace dialogique du quartier des spectacles (p.117-156). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir.). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- KIRCHBERG, V. et KAGAN, S. (2013). The roles of artists in the emergence of creative sustainable cities : theoretical clues and empirical illustrations. *City, Culture and Society*. 4(3), 137-152. DOI : 10.1016/j.ccs.2013.04.001
- KUDVA, N. (2009). The everyday and the episodic: The spatial and political impacts of urban informality. *Environment and Planning A*. 41(7), 1614-1628. <https://doi.org/10.1068/a41101>
- KUNZMAN, K. (2004). Culture, creativity and spatial planning. *Abercrombie lecture*. Liverpool : Department of Civic Design
- LANDRY, C. (2003). *The creative city : A toolkit for urban innovators*. Londres : Earthscan
- LATOUR, B. (2004). *Politics of nature : how to bring the sciences into democracy*. Cambridge : Harvard University Press

- LEY, D. (2002). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies*. 40(12), 2527-2544. Récupéré de : [http : //tovarna.org/files0/active/2/6635-artists\\_aestheticisation\\_and\\_the.pdf](http://tovarna.org/files0/active/2/6635-artists_aestheticisation_and_the.pdf)
- LEFEBVRE, H. (1967). Le droit à la ville. *L'homme et la Société*. 6(1), 29-35.
- LEFEBVRE, H. (1986). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford : Blackwell
- LIM, H. (1993). Cultural strategies for revitalizing the city : A review and evaluation. *Regional Studies*. 27(6), 589-94.
- LINGEL, J. et NAAMAN, M. (2012). You should have been there, man : Live music, DIY content and online communities. *New Media & Society*. 14(2), 332-349. [http : //doi.org/10.1177/1461444811417284](http://doi.org/10.1177/1461444811417284)
- LOBATO, R. (2006). Gentrification, cultural policy and live music in Melbourne. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*. 120(1), 63-75. <http://doi.org/10.1177/1329878X0612000110>
- LOISON, L. (2013). *Making the creative city : a case study of the quartier des spectacles in Montréal*. (Mémoire de maîtrise). Université McGill. Récupéré de : [http : //digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1527108926607~342](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1527108926607~342)
- LOW, S. M. (2016). Spatializing culture : the social production and social construction of public space in Costa Rica. *American Anthropological Association Stable*. 23(4), 861-879. Récupéré de : [http : //www.jstor.org/stable/646187](http://www.jstor.org/stable/646187)
- LUCARELLI, A. (2011). *Beni comuni. Dalla teoria all'azione politica*. Italie : Dissensi
- LUSSIER, L. (2015). Transformer Montréal à l'ère du Quartier des spectacles (p.203-214). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir.). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- LUKA, N., GENDRON, P.-E., CUDMORE, J. et MIKADZE, V. (2015). Pour un urbanisme des possibles dans le Quartier des spectacles (p.185-202). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir.). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- MACE, G. et PÉTRY, F. (2000). *Guide d'élaboration d'un projet de recherche (2<sup>e</sup> édition)*. Québec : les Presses de l'Université Laval

- MAKAGON, D. (2015). *Underground : the subterranean culture of DIY punk shows*. Portland : Microcosm Publishing
- MATTSON, G. (2015). Bar districts as subcultural amenities. *City, Culture and Society*. 6(1), 1-8. DOI : 10.1016/j.ccs.2015.01.001
- MARKUSEN, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class : evidence from a study of artists. *Environment and Planning A*. 38(10), 1921–1940. [https : //doi.org/10.1068/a38179](https://doi.org/10.1068/a38179)
- MARKUSEN, A. et GADWA, A. (2010). Arts and culture in urban or regional planning : a review and research agenda. *Journal of Planning Education and Research*. 29(3), 379–391. [https : //doi.org/10.1177/0739456X09354380](https://doi.org/10.1177/0739456X09354380)
- MARTÍNEZ, M. (2007). The squatters' movement : urban counter-culture and alter-globalization dynamics. *South European Society and Politics*. 12(3), 379–398. [https : //doi.org/10.1080/13608740701495285](https://doi.org/10.1080/13608740701495285)
- METZGER, J. (2011). Strange spaces : A rationale for bringing art and artists into the planning process. *Planning Theory*. 10(3), 213–238. [https : //doi.org/10.1177/1473095210389653](https://doi.org/10.1177/1473095210389653)
- METZGER, J. (2015). The city is not a Menschenpark: Rethinking the tragedy of the urban commons beyond the human/non-human divide (p.22-46). Dans C. Borch et M. Kornberger (dir.). *Urban Commons : Rethinking the City*. New York : Routledge
- MITCHELL, D. (2003). *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*. New York : Guilford Press
- MORGAN, G. et REN, X. (2012). The creative underclass : culture, subculture, and urban renewal. *Journal of Urban Affairs*. 34(2), 127–130. [https : //doi.org/10.1111/j.1467-9906.2012.00606.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9906.2012.00606.x)
- MUCKEL, F. T. (2017). Fermeture du Divan Orange : perte « d'un lieu fort de la scène locale émergente ». Dans *Le Journal de Montréal*. Récupéré de : [http : //www.journaldemontreal.com/2017/11/27/fermeture-du-divan-orange-perte-dun-lieu-fort-de-la-scene-locale-emergente](http://www.journaldemontreal.com/2017/11/27/fermeture-du-divan-orange-perte-dun-lieu-fort-de-la-scene-locale-emergente)
- NÉRON-DÉJEAN, C. (2015). L'imaginaire nocturne des résidants du Quartier des spectacles (p.95-116). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir.). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- NIGHTLIFE. (2015). Plaintes de bruit sur le Plateau : l'Inspecteur Épingle, nouvelle victime? Dans *Nightlife.ca*. Récupéré de : [http : //www.nightlife.ca](http://www.nightlife.ca)

[//www.nightlife.ca/2015/02/12/plaintes-de-bruit-sur-le-plateau-linspecteur-epingle-nouvelle-victime](http://www.nightlife.ca/2015/02/12/plaintes-de-bruit-sur-le-plateau-linspecteur-epingle-nouvelle-victime)

- NOVY, J. et COLOMB, C. (2013). Struggling for the right to the (creative) city in Berlin and Hamburg : new urban social movements, new ‘spaces of hope?’. *International Journal of Urban and Regional Research*. 35(7), 1816-1838. [http : //dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca](http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca) : 2048/10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x
- OVERELL, R. (2009). The Pink Palace, policy and power : home-making practices and gentrification in Northcote. *Continuum*. 23(5), 681–695. [https : //doi.org/10.1080/10304310903056328](https://doi.org/10.1080/10304310903056328)
- PALERMO, L. (2014). The role of art in urban gentrification and regeneration : aesthetic, social and economic developments. *Il Capitale Culturale*. 10, 521-545. Récupéré de : [http : //www.academia.edu/5031232/The\\_role\\_of\\_art\\_in\\_urban\\_gentrification\\_and\\_regeneration\\_aesthetic\\_social\\_and\\_economic\\_developments](http://www.academia.edu/5031232/The_role_of_art_in_urban_gentrification_and_regeneration_aesthetic_social_and_economic_developments)
- PAPINEAU, P. (2014). Le Divan orange menacé par des plaintes répétées pour bruit excessif. Dans *Le Devoir*. Récupéré de : [http : //www.ledevoir.com/culture/musique/424267/montreal-le-divan-orange-menace-par-des-plaintes-repetees-pour-bruit-excessif](http://www.ledevoir.com/culture/musique/424267/montreal-le-divan-orange-menace-par-des-plaintes-repetees-pour-bruit-excessif)
- PARÉ, A. (2010). Bruit sur le Plateau : ne nuisons pas à la diversité culturelle. Dans *Divanorange.org*. Récupéré de : [http : //divanorange.org/news/2010/09/07/bruit-sur-le-plateau-ne-nuison-pas-a-la-diversite-culturelle/](http://divanorange.org/news/2010/09/07/bruit-sur-le-plateau-ne-nuison-pas-a-la-diversite-culturelle/)
- PATTI, D. (2017). Regulating the urban commons – what we can learn from Italian experiences. *Autoportret Magazine*. (s.p.). Récupéré de : <https://cooperativecity.org/2017/11/21/urban-commons-learning-from-italy/>
- PÉCHU, C. (2010). *Les squats*. Paris : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.)
- PÉLOQUIN, A. (2014). Bruit sur le Plateau : Les Bobards et le Plateau écopent (mise à jour). Dans *Voir.ca*. Récupéré de : [https : //voir.ca/andre-peloquin/2014/02/07/bruit-sur-le-plateau-les-bobards-et-le-blue-dog-ecopent/](https://voir.ca/andre-peloquin/2014/02/07/bruit-sur-le-plateau-les-bobards-et-le-blue-dog-ecopent/)
- PIERSON, O. (2015). Fermeture des Bobards : Une incertitude et des points d’interrogation.... Dans *Camuz.ca*. Récupéré de : [http : //www.camuz.ca/article/fermeture-des-bobards-une-certitude-et-des-points-dinterrogation](http://www.camuz.ca/article/fermeture-des-bobards-une-certitude-et-des-points-dinterrogation)
- PILON-LAROSE, H. (2015). Divan Orange : Montréal débloque 50000\$. Dans *La Presse*. Récupéré de : [http : //www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201505/28/01-4873225-divan-orange-montreal-debloque-50-000-.php](http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201505/28/01-4873225-divan-orange-montreal-debloque-50-000-.php)

- PODMORE, J. (1998). (Re)reading the 'loft living' habitus in Montréal's inner city. *International Journal of Urban and Regional Research.*, 2(2), 283-302. DOI : 10.1111/1468-2427.00140
- POIRIER, C. et ROY-VALEX, M. (2010). *L'économie créative : Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité*. Montréal : Patrimoine Canadien – Groupe de recherche sur les politiques/Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone
- POIRIER, J. (2015). « Tu ne peux pas te promener avec des feuilles de plywood pendant le Festival de Jazz » : la place de la création au centre-ville de Montréal (p.77-94). Dans S. Harel, L. Lussier et J. Thibert (dir.). *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*. Québec : Presses de l'Université Laval
- RAFFESTIN, C. (1986). Territorialité : concept ou paradigme de la géographie sociale? *Géographie Helvetica*. 1986(2), 91-96
- REN, X. et SUN, M. (2012). Artistic urbanization : creative industries and creative control in Beijing. *International Journal of Urban and Regional Research*. 36(3), 504–521. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2011.01078.x>
- RIPOLL, F. et VESCHAMBRE, V. (2005). Introduction : l'appropriation de l'espace comme problématique. *Norois*. 195, 7-15.
- ROY, A. (2002). Urban informality: toward an epistemology of planning. *Journal of the American Planning Association*. 71(2), 147–158. <http://doi.org/issn.0194-4363>
- ROY, S. N. (2003). L'étude de cas (p.199-225). Dans B. Gauthier (dir.). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- SASSEN, S. (1991). *The global city : New York, London, Tokyo, Princeton*. N.J : Princeton University Press
- SHAW, K. (2013). Independent creative subcultures and why they matter. *International Journal of Cultural Policy*. 19(3), 333–352. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788162>
- SEMAN, M. (2010). How a music scene functioned as a tool for urban redevelopment : a case study of Omaha's Slowdown project. *City, Culture and Society*. 1(4), 207–215. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2011.01.001>
- SMITH, N. (2002). New globalism, new urbanism : gentrification as global urban strategy. *Antipode*. 34(3), 427–450. <https://doi.org/10.1002/9781444397499.ch4>

- SOJA, E. (1996). *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford : Wiley-Blackwell
- STENGERS, I. (2005). 'The cosmopolitical proposal' (p.994-1003). Dans B. Latour et P. Weibel (dir.). *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe : Engelhardt and Bauer
- STERN, M.J. et SEIFERT, S.C. (2010). Cultural clusters : the implications of cultural assets agglomeration for neighborhood revitalization. *Journal of Planning Education and Research*. 29(3), 262-279. DOI : 10.1177/0739456X09358555
- STRAW, W. (2002). Scenes and sensibilities. *Public*. 22-23, 245-257.
- SU-JAN, Y., LIMIN, H. et KIANG, H. (2012). Urban informality and everyday (night) life : a field study in Singapore. *International Development Planning Review*. 34(4), 369-390. [https : //doi.org/10.3828/idpr.201](https://doi.org/10.3828/idpr.201)
- SUSSER, I. et TONNELAT, S. (2013). Transformative cities : the three urban commons. *Focaal*. 2013(66), 105-121. [https : //doi.org/10.3167/fcl.2013.660110](https://doi.org/10.3167/fcl.2013.660110)
- TALLEN, E. (2015). Do-it-Yourself urbanism. *Journal of Planning History*. 14(2), 135-148. [https : //doi.org/10.1177/1538513214549325](https://doi.org/10.1177/1538513214549325)
- TAM, E. (2009). *Disputed post-industrial landscapes : an enquiry into the « loft-living » cultural model in Montréal's Saint-Henri*. (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de : [http : //spectrum.library.concordia.ca/976465/](http://spectrum.library.concordia.ca/976465/)
- TWICKEL, C. (2010). Squatting from the heart - saving Hamburg's historic Gängeviertel. *Goethe Institute*. Récupéré de : [http : //mucz-lbv-002.goethe.de/kue/arc/zds/en5792392.htm](http://mucz-lbv-002.goethe.de/kue/arc/zds/en5792392.htm)
- VESCHAMBRE, V. (2004). Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion. *ESO*. 21, 73-77.
- VESCHAMBRE, V. (2005). La notion d'appropriation. *Norois*. 195(2), 115-116. Récupéré de : [http : //journals.openedition.org/norois/589](http://journals.openedition.org/norois/589)
- VILLE DE MONTRÉAL. (2003). *Cadre, principes directeurs et énoncé de politique culturelle. Rapport du Groupe-conseil*. Montréal : Ville de Montréal. Récupéré de : [http : //ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/PD05/3a.pdf](http://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/PD05/3a.pdf)
- VILLE DE MONTRÉAL. Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle. (2005). *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel 2005-2015*. Montréal : Ville de Montréal
- VIGNEAULT, A. (2011). Le Divan Orange entame des travaux d'insonorisation. Dans *La Presse*. Récupéré de : [http : //www.lapresse.ca](http://www.lapresse.ca)

[//www.lapresse.ca/arts/musique/201103/22/01-4381760-le-divan-orange-entame-des-travaux-dinsonorisation.php](http://www.lapresse.ca/arts/musique/201103/22/01-4381760-le-divan-orange-entame-des-travaux-dinsonorisation.php)

VIVANT, E. (2013). Creatives in the city : urban contradictions of the creative city. *City, Culture and Society*. 4(2), 57–63. [https : //doi.org/10.1016/j.ccs.2013.02.003](https://doi.org/10.1016/j.ccs.2013.02.003)

YURTSEVENA, M. K. et BUCHANAN, W. W. (2016). Complexity decision making and general systems theory : an educational perspective. *Sociology Study*. 6(2), 77–95. [https : //doi.org/10.17265/2159](https://doi.org/10.17265/2159)

ZUKIN, S. (1998). Urban lifestyles : diversity and standardisation in spaces of consumption. *Urban Studies*. 35(5 et 6), 825-839. DOI : 10.1080/0042098984574

ZUKIN, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge, MA : Blackwell

ZUKIN, S. (1982). *Loft living : culture and capital in urban change*. Baltimore et Londres : The John Upkins University Press