

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VALORISATION DE BÂTIMENTS INDUSTRIELS À L'ABANDON
À TRAVERS L'ART : L'EXEMPLE DE *PROJECTIONS* ET *SILOPHONE*

TRAVAIL DIRIGÉ PRÉSENTÉ COMME
EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

SOUS LA DIRECTION DE
MADAME JOANNE BURGESS

PAR ANNIE JUSSAUME-LAVIGNE

MARS 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant 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.01-2006). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	3
DÉVELOPPEMENT DU LIEN ENTRE L'ÈRE INDUSTRIELLE ET L'ART	3
1.1 La représentation des différentes phases de l'ère industrielle dans l'art	4
1.1.1 La période industrielle	4
1.1.2 La reconversion et l'importance de la communauté artistique locale	8
1.1.3 La « ruine industrielle »	11
1.2 Problématique, démarche et sources	14
CHAPITRE II	20
L'ESPACE À L'ABANDON ET SA DIMENSION CRÉATIVE : UNE EXPLORATION À TRAVERS DES THÉMATIQUES	20
2.1 Les thématiques et leurs fondements	21
2.1.1 Le temps	22
2.1.2 Le fragment	25
2.1.3 Les caractéristiques tangibles	27
2.1.4 Les caractéristiques intangibles	30
CHAPITRE III	34
ÉTUDE DE CAS : DEUX ŒUVRES DU SILO NO 5	34
3.1 L'Atelier in situ : Projections	37
3.1.1 Projections	38
3.2 [The User] et Silophone	42
3.2.1 Silophone	43
CONCLUSION	48
ANNEXE A	51
BIBLIOGRAPHIE	59

LISTE DES FIGURES

Figure 1

Photographie de l'échafaudage du pont Victoria. William Notman (1859), *Structure du tube et échafaudage no 8, pont Victoria, Montréal*. ©Musée McCord.....page 52

Figure 2

Photographie de l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Grande Cretto*. Gabriel Valentini (2013). *Vue d'ensemble, Le Cretto de Gibellina*. Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Ruderi_di_Gibellina.jpg.....page 52

Figure 3

Photographie, vue rapprochée de l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Grande Cretto*. Petra Noordkamp (2015), *Il Grande Cretto di Gibellina*. Source: <https://www.sculpturenature.com/en/silence-buried-in-white-cement-grande-cretto-di-gibellina-2015/>.....page 53

Figure 4

Photographie de l'œuvre de Scott Hockings, *BABEL*. Scott Hockings (2013), *BABEL*. Source: <http://www.scotthocking.com/babel.html>.....page 53

Figure 5

Photographie de l'œuvre de Scott Hockings, *BABEL* : Scott Hockings (2013), *BABEL*. Source: <http://www.scotthocking.com/babel.html>.....page 54

Figure 6

Planche contact de *L'effet Koulechov*. Source: <https://blogpeda.ac-bordeaux.fr/gmdl/2015/10/16/groupe-comprehension-de-limage/>.....page 54

Figure 7

Image fixe provenant du film de Loidji Beltrame, *Gunkanjima*. Loidji Beltrame (2010), *Gunkanjima*. Source: Collection/Loidji Beltrame/Gunkanjima <http://www.frac-centre.fr>.....page 55

Figure 8

Projections, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les rideaux ».
Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>.....page 55

Figure 9

Projections, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les escaliers ».
Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>.....page 56

Figure 10

Projections, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ, Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les caryatides ».
Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>.....page 56

Figure 11

Projections, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les chutes ».
Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>.....page 57

Figure 12

Silophone, photographie des microphones et de haut-parleurs placés dans les cylindres du bâtiment 5B1. [The User] 1996.
Source: <http://www.undefine.ca/fr/projects/silophone/>.....page 57

Figure 13

Silophone, Photographie de l'observatoire sonore situé devant le Silo no 5.
The Atlas Museum (s.d.).

Source: [https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_\(The_User\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_(The_User)).....page 58

Figure 14

Silophone, Photographie d'une enseigne aux pieds des silos. The Atlas
Museum (s.d.).

Source: [https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_\(The_User\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_(The_User)).....page 58

INTRODUCTION

Les bâtiments industriels abandonnés font face à une constante menace de démolition. Habituellement d'un volume impressionnant, ils sont très souvent un fardeau pour la municipalité et la communauté à cause de leur état d'inoccupation, qui en fait des lieux non entretenus, désuets en plus d'occuper une superficie importante. Cependant, ils représentent aussi une fenêtre sur l'histoire de la modernité ainsi qu'une prouesse architecturale. C'est pourquoi certains d'entre eux sont classés édifices patrimoniaux et bénéficient d'une protection. En tant qu'ultimes témoins de l'ère industrielle, leur conservation est nécessaire pour garder une trace de cette époque. Dans une optique muséologique, ces artefacts plus grands que nature constituent un défi d'envergure lorsqu'il s'agit de leur mise en valeur. Ce travail dirigé a été l'occasion de nous pencher sur la question de cette mise en valeur. Nous avons donc orienté notre recherche sur les œuvres d'art *in situ* qui s'inspirent des bâtiments abandonnés et mettent en lumière leurs caractéristiques intrinsèques. À cet effet, ils deviennent à la fois sujets de création et vitrine pour l'art. La question qui a animé ce travail concerne avant tout la construction du lien entre l'art et le bâtiment industriel abandonné. Quelles sont les fondations de la création d'œuvres qui s'inspirent du bâtiment industriel abandonné? De quelle manière ces œuvres viennent-elles mettre en lumière les caractéristiques du lieu? Plusieurs œuvres, démarches d'artistes et théories sur ce sujet témoignent de l'existence de ce lien. Néanmoins, aucun genre n'étant attribué à ce type d'œuvres, elles proviennent de multiples disciplines et trouvent leur connexion à travers la matière industrielle. Notre recherche ne se veut pas exhaustive, elle cherche plutôt à mettre en lumière cette pratique et ses retombées positives sur le patrimoine industriel. Les objectifs étaient de faire ressortir des éléments fondamentaux dans la création artistique et le lieu industriel à l'abandon. C'est en se basant sur une démarche documentaire que nous avons puisé les informations nécessaires. Nous présenterons en trois chapitres ce

projet. Premièrement, nous verrons par la littérature sélectionnée le parcours historique qui s'est effectué entre la période industrielle et les arts, pour ensuite présenter notre problématique dans un contexte connu. Deuxièmement, nous présenterons les thématiques qui permettront de démontrer (voire démystifier) ce lien entre le lieu à l'abandon et l'art. Troisièmement, par une étude de cas locale, celle du Silo no 5, nous analyserons, par les œuvres *in situ* qui y ont été présentées, comment s'appliquent les thématiques que nous avons développées au chapitre II.

CHAPITRE I

DÉVELOPPEMENT DU LIEN ENTRE L'ÈRE INDUSTRIELLE ET L'ART

Ce chapitre a pour objectif d'introduire notre recherche et ses fondements scientifiques. En effet, nous y présenterons des écrits qui ont permis de construire notre pensée et de justifier la pertinence de ce travail. Nous avons puisé les informations nécessaires au développement de nos idées dans des corpus de textes multidisciplinaires (histoire, histoire de l'art, anthropologie, urbanisme, géographie) Ces documents traitent entre autres de questions entourant la relation entre l'art et le bâtiment industriel à l'abandon. Ces études, réalisées principalement en Europe et en Amérique du Nord, offrent des points de vue, des exemples et des pratiques variées permettant d'appuyer notre démarche.

À travers cette littérature, nous proposerons des définitions des termes clés autour desquelles nous élaborerons notre argumentaire. Ces définitions se sont présentées au cours de nos lectures et deviennent les points d'ancrage des paramètres de recherche. Nous proposerons ainsi, par une sélection d'écrits, une base permettant de justifier les liens entre l'intervention artistique et le bâtiment industriel abandonné. Nous commencerons par présenter l'art inspiré du monde industriel, c'est-à-dire des œuvres qui illustrent ou appartiennent à l'époque industrielle à proprement parler. Ensuite, nous donnerons quelques exemples de revalorisation de sites industriels pour démontrer la continuité entre les deux sphères. Puis, nous présenterons la ruine industrielle, la matière primaire de ce travail. Suite à cette contextualisation, nous présenterons notre problématique et les questions qui alimentent la recherche. Nous exposerons la méthodologie par laquelle nous répondrons aux questions. En somme, ce chapitre permettra de comprendre dans quel contexte scientifique s'inscrit notre travail et par quels questionnements il compte enrichir.

1.1 La représentation des différentes phases de l'ère industrielle dans l'art

1.1.1 La période industrielle

L'ère industrielle est une période cruciale et fascinante de l'histoire occidentale. Elle a engendré des changements majeurs au sein des villes dans lesquelles elle s'est illustrée. Ses impacts se sont ressentis tant dans l'architecture et la trame urbaine qu'aux niveaux économique et social. Effectivement, des quartiers ont vu d'immenses bâtiments déformer tout à coup le paysage et la fumée des usines et le bruit des machines se joindre au quotidien. Les chemins de fer ont sectionné les espaces, les conditions de vie ont changé du tout au tout, forçant la population à s'entasser pour faire fonctionner ce nouvel engrenage. Ce moment de l'histoire a laissé un imaginaire aux représentations spectaculaires, il n'est pas étonnant que les artistes de cette époque et des suivantes aient voulu l'illustrer. Nous avons rassemblé, dans cette première section, des textes qui permettent de constituer un portrait du rapport entre l'art et l'industrie. Ces études nous offrent des clefs de compréhension de la production de certains artistes que l'industrie aura su inspirer (d'hier à aujourd'hui) et qui aura été transposée dans leurs œuvres afin de témoigner de ce temps. Nous mettrons en lumière ce que les auteurs ont souligné de cette ère industrielle transposée en œuvre(s) d'art. Nous expliquerons la lecture qu'ils nous proposent et comment celle-ci a participé à notre réflexion.

Tout d'abord, l'historienne de l'art Esther Trépanier dans un article consacré à Adrien Hébert (1890-1967) expose l'apport de l'artiste à la vision de la scène moderne et industrielle montréalaise. En effet, depuis le milieu du XIXe siècle, les scènes du terroir étant celles de prédilection dans l'art canadien, Trépanier souligne qu'Hébert devra défendre ses choix de thématiques à cause de leur caractère avant-gardiste. C'est d'ailleurs ce qu'il fait en 1935 dans *l'Action universitaire*, où il exprime que « l'âge des machines commence, la peinture doit s'adapter à ces temps nouveaux ou

disparaître » (Trépanier, 2016, p.16). Le peintre, passionné dès son plus jeune âge par les machines, les installations portuaires (dont les silos) et tout ce qui retourne de cette ère moderne et industrielle, en fera une thématique centrale de son œuvre. Son regard sur les structures offre un angle poétique et dramatique comme le souligne Trépanier en citant un article du critique d'art de l'époque Henri Girard : « Le paquebot n'est pas qu'un « outil de transport ». Il est un bel être puissant, dont les formes simples chantent sous le soleil. Et M. A. Hébert de nous dire leur chant, en poète moderne » (Trépanier, 2016, p.17 cite Henri Girard, « La vie artistique », *La revue moderne*, 1929, p.13). Cette dimension poétique du port, Hébert l'exprime lui-même en disant qu'« il y a de la grandeur, et même de la poésie dans notre Port de Montréal » (Trépanier, 2016, p.17 ; Hébert, 1935, p.10). Ainsi, l'historienne nous présente le côté passionné d'Hébert pour l'ère industrielle en pleine émergence et de quelle manière il l'exprime à travers son art. Adrien Hébert ne faisait pas que copier ce qu'il voyait, les sujets industriels qu'il côtoyait l'inspiraient et il a choisi de les représenter dans toute leur splendeur, modifiant ainsi la perception de ceux-ci.

Le professeur et critique d'art Blake Stimson¹, dans un article intitulé « The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher » met en lumière le travail colossal qu'ont entrepris Hilla et Bernd Becher à partir de la fin des années 1950. Le couple d'origine allemande a effectué un catalogage photographique de différents types de bâtiments industriels en Europe et en Amérique du Nord. L'auteur souligne que leur travail systématique et scientifique est une réponse au sentimentalisme photographique qui dominait dans les années d'après-guerre. Les Becher présentent une vision objective de l'architecture industrielle, en cadrant toujours de manière frontale, et par de sobres impressions en noir et blanc. Leur œuvre est perçue comme à la fois

¹ « Blake Stimson joined the department of Art History in 2012 (University of Illinois at Chicago). He is an internationally recognized specialist in contemporary art, critical theory, and the history of photography (<http://artandarthistory.uic.edu/profile/blake-stimson>).

encyclopédique et artistique puisqu'à travers la répétition elle vient imposer une démarche et par le fait même un style (Stimson, 2012, p.1) : « the Bechers have been concerned from the beginning more with what Kevin Lynch called “a pattern of sequential experiences,” that is with a process that connects one image or one encounter or one object to the next and the next and the next » (Stimson, 2012, p.2). Stimson soulève le côté mécanique du dispositif photographique qui permet cette dimension méthodique. Ainsi les Becher, par la répétition et une constance esthétique, exposent les caractéristiques des structures industrielles qui viennent une à une s'appuyer dans leurs similarités, dévoilant les qualités esthétiques de leur sujet².

Au Canada, Sarah Parsons (Institut de l'art canadien) dans *William Notman sa vie son œuvre* souligne le rôle important que Notman père a joué dans la représentation de l'époque victorienne montréalaise. L'auteure précise que lorsqu'il débute ses activités dans les années 1850, il y avait moins de dix photographes professionnels identifiés dans les annuaires de la ville (Parsons, 2014, p.5). Cette position privilégiée dans l'histoire le devient d'autant plus à partir de 1858, lorsqu'il est engagé par la compagnie du *Grand Tronc* pour documenter la construction du pont Victoria. Cette importante tâche apporte un regard esthétique du photographe sur la progression du développement industriel. On lui attribue une grande sensibilité artistique dans ses représentations : « Notman a pu ne ménager aucun effort pour faire reconnaître la photographie comme un art et non seulement comme une science documentaire ou une simple technique. » (Willis, 2018) L'image intitulée *Structure du tube et échafaudage no 8, pont Victoria, Montréal, 1859*³ (voir fig. 1, Annexe A, page 52) illustre bien

² « Sujet » est ici utilisé au singulier puisque qu'il veut mettre l'accent sur le bâtiment industriel comme sujet principal sous toutes ses variantes.

³ William Notman, *Structure du tube et échafaudage no 8, pont Victoria, Montréal, 1859*. Don de James Geoffrey Notman, N-0000.193.127 © Musée McCord

comment le photographe abordait une installation industrielle comme l'exprime Parsons :

Cette image n'a rien de romantique. Son sujet commande une esthétique moderne, industrielle, à laquelle Notman se plie. Le résultat est austère, mais pas froid. Depuis les voies ferrées, l'angle nous donne à voir la superstructure qui se reflète en ombres hachurées sur les poutres latérales. Les ombres évoquent le monde naturel où repose cette énorme construction industrielle. (Parsons, 2014 p.13)

Tout comme les Becher, Notman participe à la documentation des infrastructures industrielles en adoptant un style qui les met en valeur, leur donnant un esthétisme par le cadrage, la luminosité et l'angle choisi. Ces assemblages de béton ou de métal sont représentés à travers un œil sensible, ce qui permet de les dévoiler comme sujet artistique.

L'apport de l'art dans le regard que l'on pose sur l'époque industrielle s'exprime également par des interventions plus ponctuelles, et à plus petite échelle. C'est-à-dire que, sans baser une œuvre entière sur cette thématique, certains artistes ont contribué à en valoriser différents aspects. Par exemple, Joëlle Hardy, directrice du Centre d'histoire Sir-William-Price⁴, présente les détails entourant l'exposition des portraits d'employés réalisés par des artistes au fusain et en peinture. Elle tient à souligner avant tout la manière dont l'employé a été placé en avant-plan. Cette pratique, courante à l'époque, était « un effort de promotion et de valorisation du travail ouvrier » (Hardy, 2016, p.11) effectué à travers l'art. De manière plus contemporaine, deux chorégraphes de la troupe de danse traditionnelle la R'voyure expliquent comment ils s'inspirent du « monde de l'industrie » pour conceptualiser certains de leurs spectacles. En effet, la

⁴ Nommé en hommage à la compagnie Price Brothers, une entreprise située au Saguenay-Lac-Saint-Jean et spécialisée dans la coupe forestière et dans la production de papier. Elle a été en opération entre 1930 et 1960.

musique et la danse traditionnelle ayant une relation forte avec la culture orale, et par le fait même la culture populaire, les créateurs réitèrent ce lien en se basant sur les conditions de vie du milieu ouvrier. Les mouvements des danseurs illustrent d'ailleurs ces conditions : « [ils] se déplacent sur la scène selon des tracés précis, en angles droits, et dans des formations rectilignes rappelant des mécanismes industriels » (Chalumeau et Rousseau, 2016, p.25). De plus, les vêtements dépareillés et usés viennent appuyer la référence à l'époque, plongeant le spectateur dans l'univers de l'industrie à travers le monde de la danse folklorique québécoise.

Ces exemples nous montrent que le lien entre l'art et l'ère industrielle s'est construit à travers différentes démarches et médiums. L'art qui s'inspire et valorise des éléments de l'époque industrielle dévoile l'échange qui s'opère entre les deux partis (art et industrie) permettant un regard artistique sur ce pan de l'histoire. Les textes choisis s'expriment sur des œuvres rattachées à différentes périodes et différents médiums; ils montrent comment cette époque précise a su être un sujet propice à la création et permettre ainsi de réaliser un premier ancrage entre l'art et l'industrie.

1.1.2 La reconversion et l'importance de la communauté artistique locale

La reconversion des bâtiments industriels abandonnés constitue un autre volet de l'effervescence artistique rattachée à l'époque industrielle. Cette thématique présente plus spécifiquement le bâti et le créatif, sans pour autant parler de l'ère industrielle dans une perspective historique. Nous entrons ici dans l'ère post-industrielle. Plusieurs domaines (sociologie, philosophie, histoire, architecture) ont décortiqué cette époque, et ont proposé des définitions. Ce qui nous importe dans le cadre de ce travail, c'est d'exprimer avant tout que l'ère industrielle prend fin et que c'est à ce moment que notre sujet commence à se définir. En effet, les infrastructures, tranquillement devenues désuètes, ont apporté un lot de questionnements et de possibilités, amenant l'industrie créative à s'infiltrer dans ces immenses bâtiments. Nous verrons des exemples de

reconversions qui mettent de l'avant les dimensions créative et culturelle qui s'y sont développées et de quelles manières elles participent à la perception de ces espaces en tant que lieux artistiques.

D'abord, une des raisons de la reconversion de bâtiments industriels en des espaces à vocation culturelle, voire artistique, est le faible coût de location⁵. C'est un fait qu'avance Denis Lord⁶ dans un texte qui met de l'avant le mariage inusité entre l'art et le patrimoine industriel. Il affirme que les artistes montréalais « ont commencé à s'installer dans les bâtiments industriels dans les années 1970-1980 » (Lord, 2003, p.32) ; parce que les promoteurs immobiliers, n'arrivant pas à louer leurs anciennes manufactures, les louaient à faible coût (Lord, 2003, p.32). Cela a progressivement permis aux artistes d'entrer dans ces lieux dévalués. C'est dans cette foulée que sont apparus des organismes comme L'Usine C située dans l'ancienne usine Raymond, Dazibao situé dans des manufactures sur la rue De Gaspé. Dans les années 1990, la fonderie Darling s'installe dans les anciennes usines du même nom. Plus tard est arrivée Farine Orpheline, dans la bâtisse de *l'American Can*⁷. Ces organismes qui existent encore aujourd'hui apportent au caractère montréalais une couleur bien unique en faisant le lien entre les époques, soit l'ère industrielle et post-industrielle. Les artistes qui sont alors entrés dans le jeu ont donné une deuxième vie à ces lieux. Denis Lord en citant Bastien Gilbert, Directeur général du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, souligne qu'il ne faut pas oublier que les artistes ont fait beaucoup pour ces lieux et qu'ils ont « contribué à redonner vie à ces bâtiments » (Lord, 2003, p.33).

⁵ Cet aspect n'est plus autant valide aujourd'hui, puisque les zones industrielles sont devenues de plus en plus prisées (gentrifiées), et les quartiers associés ont vu leur évaluation foncière décupler.

⁶ Denis Lord est journaliste indépendant.

⁷ Nous ne nommons que ceux-ci, pourtant il en existe beaucoup d'autres.

Si c'est d'abord pour des raisons pratiques que les artistes ont investi ces lieux, certains auteurs ont tenu à souligner leur haut potentiel d'inspiration pour ceux qui œuvrent dans les milieux créatifs. Lord souligne que ces nouvelles organisations ont pour la plupart cherché à créer une harmonie avec l'espace. Par exemple, la Fonderie Darling « par souci autant esthétique qu'économique [...] a conservé une partie du décor, structure de béton, fenêtres givrées, cuivres, fours. Un centre d'interprétation y a été aménagé pour mettre en valeur l'histoire de l'édifice » (Lord, 2003, p.33). Cette même idée est évoquée par Philémon Gravel qui se penche sur le projet de la *Nederlandische Dok en Scheepsbouw Maatschappij* (communément appelé NDSM), un ancien chantier de construction navale à Amsterdam reconvertie en espace communautaire et culturel. Gravel nous exprime d'emblée le charme de ces anciennes structures devenues patrimoine industriel à l'état de ruine (idée que nous abordons plus loin). Puis il présente la revitalisation du NDSM qui a pris forme dans les années 1990 assurée par cinq cents artistes. Ces derniers abordent le lieu comme un espace « canevas » ou « framework » (Gravel, 2017, p.21) et lui donnent le très significatif nom de *Kunststad* (ville artistique). On peut y voir une harmonie entre les différents occupants et les anciennes infrastructures conservées et mises en valeur. Ces exemples de reconversions, qui naissent à la même époque dans des villes éloignées, suggèrent un engouement naturel qui existe entre l'espace industriel et l'art.

Après l'organisme, ou la structure organisationnelle, il y a l'intervention directe des artistes sur les lieux. Non seulement ces derniers installent leurs activités dans les murs des lieux industriels, mais ils créent aussi à partir de ceux-ci. Michelle Bélanger consacre un article à la reconversion créative des anciens sites miniers où elle explique la manière dont l'art public intervient dans leur revalorisation. Une des dimensions abordées qui nous interpelle particulièrement est la confection d'œuvres d'art à partir d'artéfacts de l'ère industrielle. Celles-ci sont ensuite repositionnées sur le site, ce qui, selon l'auteure, permet un nouveau regard sur ce dernier. Elle évoque notamment *Totems* d'Augustin Ibarrola, « composé d'anciennes traverses de voie ferrée »

(Bélanger, 2017, p.13) et installée dans une halde minière⁸. Les exemples que nous donne Bélanger sont avant tout de la région de la Ruhr en Allemagne. Néanmoins, elle spécifie que ces derniers pourraient offrir un modèle pertinent pour les sites du Québec.

En résumé, nous avons pu voir par des textes sur la reconversion d'espaces industriels leur lien avec le milieu créatif et artistique. Un des aspects fondamentaux de ce lien, que nous tenons à souligner est la dimension communautaire et collective qui est à la base de leur reconversion et réhabilitation. C'est avant tout pour se rassembler, pour conserver ou encore pour mettre en valeur que les artistes ont investi ces bâtiments riches en histoire(s). L'âme rattachée à ces lieux d'une autre époque n'est pas inconnue aux esprits créatifs.

1.1.3 La « ruine industrielle »

L'état de ruine est porteur d'une forte connotation artistique. Les artistes visuels, les littéraires et les poètes s'en inspirent depuis la Renaissance pour créer des atmosphères sur les thèmes de la mélancolie, de l'errance, de l'introspection léguant un imaginaire par association pour les époques suivantes. La littérature à ce sujet, vaste et riche, témoigne de ce long historique entre les artistes et la ruine. Cette ruine ou état de ruine et son rapport à l'art est le centre de notre recherche. Notre travail porte plus exactement sur la ruine industrielle, toutefois fondamentalement la ruine industrielle est une ruine. Nous présenterons maintenant différents auteurs qui se sont penchés sur la ruine et son lien avec l'art.

Il faut d'abord préciser les définitions de ruine et ruine industrielle. La première situe une sorte d'universalité du genre, la seconde possède des particularités qui permettent

⁸ La Halde Daniel, Municipalité de Bottrop, région de la Ruhr, Allemagne.

de la classer sous la bannière industrielle. Les définitions nous permettront d'identifier la ruine industrielle et de faire ressortir ses caractéristiques à proprement parler et ainsi l'analyser plus spécifiquement. L'anthropologue Marc Augé, qui consacre une monographie à la ruine⁹, nous donne en début d'ouvrage une définition du terme ruine au sens propre tirée du dictionnaire *Robert* : « débris d'un édifice ancien, dégradé ou écroulé » et au sens figuré : « ce qui reste (de ce qu'on a détruit ou de ce qui s'est dégradé) » (Augé, 2003, p.25). La ruine est donc un lieu dont la structure matérielle est affaiblie, voire détruite. Cela dit, Marc Augé et Martine Bouchier, professeure à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine¹⁰, soulignent qu'il existe différents types de ruines. Il y a en premier lieu, la ruine classique ou romantique, dont la principale caractéristique est la distance qui la sépare avec notre époque, il s'agit d'un vestige d'une civilisation lointaine. En deuxième lieu, Martine Bouchier qualifie la ruine du XXe siècle comme une « ruine moderne ». Elle précise que ce sont des événements violents (conflits armés, catastrophes écologiques, etc.) qui ont précipité leur inactivité. Les deux auteurs offrent différentes typologies : « la ruine à venir » (Augé, 2003, p.96), « la ruine accélérée » (Augé, 2003, p.96), Bouchier parle même de « ruines intentionnelles » (Bouchier, 2016, p.48). Ces types appartiennent à une conception moderne de la ruine parce que leur processus de « fabrication » se trouve accéléré¹¹. La ruine acquiert le titre de « ruine » beaucoup plus rapidement que celle dite classique (romantique). La ruine du XXe siècle serait une « ruine accélérée », nous sommes ainsi face à un nouveau type qui, comme la ruine romantique, devient le vestige d'une époque révolue.

⁹ Il soulève que ruine peut être utilisé au singulier ou au pluriel.

¹⁰ Martine Bouchier est architecte, chercheure, professeure HDR (habilitation à diriger des recherches), esthétique et arts visuels et directrice du séminaire doctoral territoire esthétique.

¹¹ Marc Augé parle de la surmodernité qui « serait l'effet combiné d'une accélération de l'histoire, d'un rétrécissement de l'espace et d'une individualité des destins » (Augé, 2003, p.49)

C'est entre autres par l'image qu'un lieu en ruines obtient ses lettres de noblesse. Anna Guillo, artiste et maître de conférence,¹² souligne la différence entre un lieu abandonné (ou en friche) et une ruine. Effectivement, tous les lieux en ruines ou non occupés ne deviennent pas une « Ruine ». C'est entre autres par le(s) regard(s) esthétique, artistique, historique, urbanistique, anthropologique, et un regard qu'elle appelle non-savant, le regard touristique, que les lieux abandonnés prennent de la valeur. (Guillo, 2015, p.53) Marc Augé affirme que depuis le dix-neuvième siècle les promeneurs littéraires, et plus récemment, les appareils photographiques ou les caméras contribuent de manière égale à la construction d'un récit entourant la ruine. La dimension narrative (voire fictive) qui accompagne la propagation des images reliées au(x) monument(s) visité(s), incluant des « moments forts », des « péripéties » et même une « tonalité mythique » construisent un souvenir associé au dit-lieu. Cela enrichit son image, sa popularité et lui donne une importance (Augé, 2003, p.54-55)¹³. Le lieu est illustré à travers un médium ou un dispositif, est exposé, mis en scène et ainsi soumis à un point de vue. En conséquence, la multiplication des points de vue donne à ce lieu une importance et un intérêt esthétique.

Marc Augé et Martine Bouchier exposent le fait que le XXe siècle a connu de nombreuses dévastations créant ainsi de multiples ruines (Bouchier, 2016, p.48 et Augé, 2003, p.83). Ces dernières « nous touchent comme les ruines classiques touchaient les hommes du XVIIIe siècle » (Bouchier, 2016, p.48) puisqu'elles font partie de notre réalité contemporaine. Cette ère dévastatrice a amené avec elle un intérêt esthétique pour ce genre de décor, générant un engouement touristique et médiatique pour ces lieux déchus. Ces espaces mutilés parlent de notre époque, principalement de

¹² Anna Guillo est artiste et Maître de conférences HDR en arts plastiques et sciences de l'art à l'Université Aix-Marseille

¹³ Cette idée est abordée en partie sous la thématique du tourisme. Toutefois, dans le but de rester cohérente et concise nous n'élaborerons pas sur ce sujet.

manières latente et poétique. C'est ainsi qu'en illustrant ces conditions de ruine le voyageur, le poète, l'artiste et même le touriste deviennent parties prenantes de celle-ci. C'est par la diffusion d'images (et d'imaginaire) que se constitue peu à peu une forme de mise en valeur de ce « patrimoine » dénué de son histoire.¹⁴

La littérature nous a permis de dresser le portrait d'une relation historique entre l'art et l'ère industrielle. Cette histoire qui a pris place dès les débuts de l'industrie s'est perpétuée et transformée pour suivre les différentes périodes du bâtiment industriel. Ce dernier est aujourd'hui placé de manière générale sous le concept de ruine moderne et peut être étudié à travers cette grande thématique. Le lien entre l'art et le bâtiment industriel s'est construit par différents dispositifs et sous de multiples thématiques. C'est donc dans cet esprit que s'inscrit notre recherche. Notre objectif est d'aborder un angle plus pointu, puisqu'elle cherche à définir précisément les caractéristiques qui font du bâtiment industriel abandonné une source de création.

1.2 Problématique, démarche et sources

Nous avons pu voir que l'art et le bâtiment industriel ont une relation réciproque à travers les époques. En effet, par différents médiums les artistes ont illustré, interprété ou occupé des lieux significatifs de l'ère industrielle dans leurs phases d'existence (industriel, post-industriel, à l'état d'abandon, de friche et de ruine).

Les œuvres issues de vestiges industriels restent un sujet d'étude marginal. Ne s'inscrivant pas officiellement dans un courant artistique ou dans un genre, elles ne font

¹⁴ Le « ruin gazing » ou le « ruin porn » tout comme la dimension nostalgique sont critiqués par certains chercheurs et académiques. Ces pratiques qui consistent avant tout à s'intéresser à ces anciens lieux pour leur esthétique. La dimension historique est alors mise de côté. Un article intéressant, que nous n'avons pas inclus dans ce travail, qui expose et critique cette approche esthétisante, est *Beyond Aesthetics: Visibility and Invisibility in the Aftermath of Deindustrialization* (2013), par Steven High.

pas l'objet d'une multitude de publications. Elles font souvent office de sujet secondaire, par exemple à travers la démarche d'un artiste, d'ouvrages collectifs sur la ruine ou dans un catalogue d'exposition.

Néanmoins, leur implication dans la valorisation et la conservation du patrimoine industriel (bâti & ferroviaire) est considérable. Elles permettent de jeter un regard nouveau sur ces lieux, de mettre en perspective leurs dimensions esthétiques tout en sauvegardant l'histoire des nombreux bâtiments détruits. Ces œuvres, toutes natures confondues (professionnelles, amateurs, documentaires, archives, etc.), ont participé à la valorisation, et parfois à la sauvegarde, de certains lieux du patrimoine industriel.¹⁵

L'objectif de ce travail est d'identifier comment s'articule la relation entre l'art et le bâtiment industriel à l'abandon et de souligner la mise en valeur du lieu à travers l'œuvre, à travers l'art. Pour ce faire, nous questionnerons le lien de création entre les deux entités (œuvre et lieu). Nous étudierons cette relation en questionnant principalement les propriétés du bâtiment qui sont exploitées (exposées) à travers une œuvre spécifique. De plus, nous regarderons de quelle(s) manière(s) l'exploitation (l'exposition) de ces propriétés met en valeur le lieu. Est-ce qu'elle expose avant tout sa dimension matérielle, immatérielle, historique, sociale, esthétique?

Des questions secondaires viendront soutenir ces questions principales. Comment l'art *in situ* s'intègre-t-il au milieu qu'il occupe? Est-ce que l'œuvre évolue en harmonie (osmose) avec le lieu? Est-ce qu'elle y laisse une empreinte? Quel peut être son impact à long terme? Finalement, est-ce que l'œuvre contribue à créer un sentiment d'appartenance de la communauté face au lieu?

¹⁵ Nous reconnaissons ainsi que ce sujet a fait l'objet d'études dans de multiples domaines et nous ne ferons qu'effleurer ce corpus.

D'autre part, nous soutiendrons qu'une dynamique de cocréation¹⁶ s'effectue entre l'œuvre *in situ* et le lieu. La cocréation s'effectue par le partage des ressources. En effet, le lieu à l'abandon « fragilisé par son émiettement [...] fait preuve d'une énergie continue » (Bonnel, 2015, p.63). C'est-à-dire que la ruine (ou le lieu à l'abandon), de par sa condition, procure une matière matérielle et immatérielle par laquelle les artistes sont inspirés.

Le charme des chantiers, des friches en attente, a séduit des cinéastes, des romanciers, des poètes [...] il met en scène l'incertitude. Contre le présent, il souligne à la fois la présence encore palpable d'un passé perdu [...] la possibilité d'un instant rare, fragile, éphémère, qui échappe à l'arrogance du présent (Augé, 2003, p.88).

Comme le souligne Augé, l'espace à l'abandon invite les artistes à saisir ce que renferme cette condition. C'est dans l'élaboration de nos thématiques que nous verrons comment les éléments de cocréation se présentent.

Pour répondre à nos questions, nous avons cherché à relever, dans la littérature, les caractéristiques de ces lieux abandonnés qui ressortent des œuvres qui s'en inspirent¹⁷. Nous proposons alors dans le chapitre II de déconstruire l'imaginaire qui se cache derrière l'œuvre dans le but de comprendre comment s'élabore le processus de création. Nous exposerons les quatre principales caractéristiques des sites abandonnés qui se dégagent de notre relevé : le temps, le fragment, les caractéristiques tangibles et les

¹⁶ La cocréation est un terme employé dans les milieux du marketing, et de l'éducation du communautaire. Notre définition de celle-ci est spécifique à notre recherche. Nous l'employons pour ce qu'elle signifie fondamentalement, soit une création faite de manière collaborative, où chaque partie apporte quelque chose à l'œuvre.

¹⁷ Il n'y a pas de genre à proprement parler associé à l'art prenant place dans un bâtiment industriel abandonné.

caractéristiques intangibles. Nous y définirons chacune des thématiques et la manière dont nous les envisageons dans ce travail. Nous justifierons et soutiendrons ces mêmes définitions par des textes sélectionnés et les illustrerons par des exemples d'œuvres et de démarches d'artistes.

Le chapitre III de ce travail est consacré à une étude de cas supportée par les thématiques présentées au chapitre II. Notre étude portera sur un bâtiment industriel local et emblématique, le Silo no 5 situé dans le Vieux-Port de Montréal. Les activités y ont cessé depuis 1994 et le bâtiment reste inoccupé jusqu'à ce jour, ce qui en fait un lieu d'étude des plus intéressant. En effet, depuis son état d'abandon il a accueilli des œuvres *in situ* et la documentation sur le sujet aussi est accessible et variée. Nous nous pencherons plus exactement sur la *Projection* (1997) de l'Atelier *in situ* et *Silophone* (2000-2001) de [The User]. Ces deux œuvres nous permettront d'explorer les caractéristiques présentées au chapitre II de manière approfondie, illustrant en détail le potentiel de mise en valeur du bâtiment industriel abandonné. Nous observerons ainsi ce monumental artéfact industriel à travers deux œuvres d'art pensées et érigées pour sa structure.

Projections de l'Atelier *in situ* et *Silophone* de [The User] se présentent comme deux œuvres pertinentes pour notre recherche puisqu'elles permettent d'exposer la relation entre le patrimoine industriel et la création artistique. En illustrant cet édifice patrimonial comme un sujet de création artistique, notre démarche donne un angle d'analyse différent du Silo no 5. Il est mis en valeur à travers des œuvres qui s'inspirent directement de sa structure. Ce lieu devient un outil à la création, offrant sa matière industrielle à l'art.

La démarche de ce travail s'appuie sur deux grands piliers documentaires. Le premier contient les écrits qui ont forgé les bases de cette recherche. Une monographie telle que *Le temps en ruines* de Marc Augé a donné une ligne directrice solide et cohérente sur

la place de la ruine en général à notre époque. Ensuite, l'ouvrage collectif *Esthétique des ruines ; poétique de la destruction* ainsi que des périodiques spécialisés comme la revue *Frontières* et les *Bulletins de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel* (AQPI) ont enrichi notre argumentaire par des exemples concrets d'œuvres, des noms d'artistes et des approches théoriques qui s'appliquent (le patrimoine industriel, la reconversion de bâtiments désuets, la ruine moderne). La consultation de mémoires et de thèses nous a aussi permis de situer notre projet dans son cadre universitaire, de valider sa pertinence pour chercher à enrichir ce qui existe déjà. De plus, ces études ont à leur tour fourni des bibliographies étoffées amenant d'autres pistes de lectures, ou validant celles déjà connues. Les ressources en ligne provenant de musées et de galeries d'art reconnus ont permis d'avoir accès à des articles complémentaires sur les artistes et leur démarche, des informations techniques et descriptives sur les œuvres, ainsi que du contenu visuel (photographies, images, cartes, etc.). C'est par ces sources que nous avons pu dégager les thématiques présentées au chapitre II. Par l'accumulation de ces lectures sur notre sujet (art et bâtiment industriel), les thématiques se sont dévoilées progressivement par leur répétition dans une majorité d'écrits. Ces textes soutiennent donc les fondements théoriques de notre recherche.

Une deuxième catégorie de sources nous a procuré des renseignements plus précis, il s'agit de sources plus ciblées sur les artistes, leur démarche, et les œuvres à l'étude. Ainsi, le catalogue d'exposition de l'évènement *Panique au faubourg* tout comme l'ouvrage sur le collectif [The User] a situé le contexte de réalisation des projets choisis. Les sites des organismes, avec des descriptions assez succinctes, étaient tout de même indispensables pour connaître les intentions derrière les projets, évènements et organismes concernés. De plus, nous avons consulté de nombreux articles de journaux qui ont alimenté notre connaissance des événements; sans qu'ils soient grandement cités dans le texte, ils ont néanmoins nourri notre savoir général.

Finalement, une troisième ressource documentaire, les sites gouvernementaux cultures et communications (fédéral, provincial), a permis de trouver des informations précises et de valider les caractéristiques patrimoniales reconnues du Silo no 5. Ce dernier pilier plus complémentaire dans le développement de la pensée entourant le travail est à tout le moins nécessaire pour confirmer des données essentielles.

Dans ce chapitre, nous avons présenté les intentions et la ligne directrice de ce travail tout en le situant dans un contexte historique et théorique. De ce fait, le bâtiment industriel à l'abandon et l'œuvre d'art *in situ* trouveront dans cette recherche une complicité dans la création, en exposant la relation entre la matière industrielle et la matière artistique. Nous voulons offrir une compréhension de cette relation tout en exprimant son importance pour la mise en valeur de ces hauts lieux de l'ère industrielle trop souvent délaissés et dévalorisés.

CHAPITRE II

L'ESPACE À L'ABANDON ET SA DIMENSION CRÉATIVE : UNE EXPLORATION À TRAVERS DES THÉMATIQUES

Ce chapitre sera consacré à développer les éléments d'analyse des œuvres qui seront appliqués au chapitre trois. Ces éléments se sont dévoilés à travers les lectures qui ont examiné la relation entre l'art et le bâtiment abandonné (industriel ou non-industriel¹⁸). Certains thèmes se sont révélés comme étant récurrents et ils ont permis de constituer ce chapitre. En effet, c'est par la répétition de ces thèmes que nous avons pu développer un portrait de l'art et du bâtiment à l'abandon, sans toutefois chercher à définir une typologie.

Nous avons choisi d'aborder l'analyse d'œuvres d'art et leur démarche artistique à la lumière de thématiques. La thématique qui est définie comme « ensemble, un système organisé de thèmes (conscients et inconscient) » (Morvant, 2002, p.1664), permet donc de contenir plusieurs thèmes. Ainsi, suite à une compilation de thèmes, il a été possible d'identifier quatre thématiques. Ces dernières sont le temps, le fragment, les caractéristiques tangibles et les caractéristiques intangibles.

Les sources qui nous ont permis de les définir proviennent des domaines de l'histoire de l'art, de l'histoire, de l'anthropologie, de l'architecture, des arts visuels et de la littérature. De plus, à travers une sélection de corpus d'artistes qui seront présentés plus bas, il a été possible de valider l'application de ces mêmes thématiques dans leurs œuvres.

¹⁸ À nouveau, le bâtiment industriel abandonné appartient au bâtiment abandonné.

Dès lors, l'objectif de ce chapitre est d'exposer ces thématiques et de justifier leur choix par l'appui d'études et d'exemples d'œuvres d'art dans lesquelles elles sont mises en application. Ainsi, une dimension du fondement de la création artistique lié au lieu à l'abandon sera présentée, pour être appliquée comme grille d'analyse au chapitre suivant.

2.1 Les thématiques et leurs fondements

« Le naufrage est déjà inscrit dans l'invention du navire » (Bouchier, 2016, p.51). Cette idée rappelle qu'un objet peut être entouré d'une pensée allant au-delà de sa propriété première, de ce pourquoi il a été conçu. Par exemple, il peut être entouré d'un imaginaire provenant d'une répétition d'images qui viennent, à force d'être associées à cet objet, transformer sa perception. Cet objet usuel prend un autre sens. Comme l'exprime Marc Augé, les voyageurs en route vers un lieu qu'ils ont vu maintes fois par des images (photographiques, filmique, picturales) se déplacent vers ledit lieu pour confirmer ce qu'ils connaissent par médiums interposés (Augé, 2003, p.58). En somme, l'image de l'endroit qu'ils s'apprêtent à voir de leurs yeux est déjà en quelque sorte sous l'emprise de ces « autres » images. Ils vont voir (et verront) ce que les autres ont vu... C'est-à-dire, qu'ils s'attendent à vivre l'expérience véhiculée par ces images. On peut ainsi dire que leur sentiment face à l'endroit est influencé par des représentations que des visiteurs précédents ont créées.

Dans cette même lignée, l'univers artistique des ruines industrielles ou des espaces industriels en friche trouve ses fondements, comme nous l'avons vu plus haut, dans le regard des artistes. Ainsi des thématiques ont été dégagées à partir d'œuvres. Tout comme le naufrage s'inscrit dans le navire, le temps et le fragment, le tangible et l'intangible s'inscrivent dans l'espace abandonné. L'idée derrière ces thématiques est de mettre en lumière l'imaginaire de la ruine (permettant de faire le lien avec la ruine industrielle). De la même manière que l'on étudie le mouvement derrière la danse, la

lumière derrière la pellicule filmique, nous interrogeons les thématiques qui sont l'élan, le prétexte et l'imaginaire derrière l'œuvre associée au bâtiment ou au vestige industriel abandonné. Elles mettent en scène et en perspective les lieux, procurant une nouvelle manière de regarder ces endroits délaissés.

2.1.1 Le temps

Le temps n'est pas une petite thématique. Il définit l'existence de toute chose. C'est par celui-ci que s'écoulent les secondes, les minutes, les heures, les années, permettant de connaître les temps passés, présents et futurs. Il positionne tout dans la grande trame linéaire de l'histoire. Dans le cadre de notre recherche, le temps est en quelque sorte la thématique première de la ruine puisqu'il permet de la définir comme ruine. Représentant les vestiges d'une époque lointaine, c'est par le nombre d'années qu'on la situe par rapport à l'ère actuelle et qu'elle prend son statut de monument. Ainsi, le temps qui habite cette structure est omniprésent. C'est par son omniprésence qu'il s'impose comme thématique de création contenue dans l'espace abandonné et qu'il invite à être transposé dans une œuvre.

Marc Augé, dans *Le temps en ruines*, explique que faire l'expérience de la ruine c'est « faire l'expérience du temps pur » (Augé, 2003, p.38). Le visiteur de ces lieux anciens est ainsi invité à ressentir le temps¹⁹. C'est la constatation du temps qui passe, qui reste suspendu dans un vestige.

Pour sa part, Annette Viel présente le concept de « l'esprit du lieu » qui est contenu dans le site historique. C'est l'histoire qui habite le lieu et dont il faut tenir compte

¹⁹ Il expose cette expérience avant tout dans un contexte de ruines classiques : civilisations Maya, Aztèques, etc. Néanmoins, l'idée qui y est contenue, de ressentir le temps dans un lieu dont l'ère d'activité est terminée, s'applique ici aussi.

lorsqu'il y a des intentions de mise en valeur. Il faut s'harmoniser avec ses différentes couches d'espace-temps pour respecter l'esprit du lieu :

L'interprétation des lieux éveille la mémoire sédimentée, d'une manière ou d'une autre, au sein du territoire où elle se matérialise. Toute démarche scientifique doit faire écho à l'ensemble des couches de mémoire favorisant un dialogue de sens entre l'époque où prend place le fait interprété et celle de sa mise en valeur contemporaine (Viel, 2001, p.4).

L'idée de la cocréation, c'est ce partage entre le lieu (historique ou non) et l'œuvre qui l'investit. C'est la collaboration organique entre les deux entités qui existent sous un nouveau jour. La rencontre de plusieurs temps (celui du lieu et celui de l'œuvre).

L'artiste britannique Tacita Dean exploite principalement le film argentique et numérique, dont la pratique se définit comme suit : « traqu[er] les effets du temps, notamment dans les traces laissées par des aventures individuelles, dans des éléments naturels » (<https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/collection/artists/tacita-dean.html>). Cette démarche permet de bien exposer le temps comme sujet de création principal. Par exemple, son œuvre STILLNESS²⁰, qui est une performance de 4 minutes et 33 secondes de silence (Crevier, 2010, p.52)²¹ est une constatation du temps qui s'écoule. Dans la pièce, est assis et statique l'ancien chorégraphe Merce Cunningham²². Il attend lui aussi que s'écoulent les 4 minutes et 33 secondes, mettant alors en relief l'immobilité (*stillness*) du corps et la continuité du temps. Cette œuvre amène la prise

²⁰ Tacita Dean. STILLNESS. Montréal, 10 octobre 2009 au 3 janvier 2010

²¹ 4'33'' est une pièce du compositeur et philosophe John Cage, interprété pour la première fois en 1952 à Woodstock. Cette dernière est 4 minutes 33 secondes de silence.

²² Ainsi que le conjoint de John Cage.

de conscience du temps qui s'écoule, elle permet de sentir le temps et de saisir sa présence par le silence. C'est le temps qui performe autour du spectateur immobile.²³

Le futur dystopique est une thématique qui a été mise en scène dans de multiples productions cinématographiques (*La jetée* (1962), *La planète des singes* (1968), *L'armée des douze singes* (1994), *Le fils de la terre* (2006)). Plus récemment, la montée en popularité de la téléserie explore à son tour cet univers (*Les 100* (2014-2019), *3%* (2016-aujourd'hui)).²⁴ Ces œuvres nous placent donc dans un futur où le monde est en ruine et où les survivants sont contraints de se construire dans des structures partiellement détruites. Comme l'explique Martine Bouchier, ce sont des ruines de type moderne, leur anéantissement s'est conclu rapidement par la violence et s'apparente à un passé rapproché (Bouchier, 2016, p.48 ; Augé, 2003, p.133). Le temps futur y est alors envisagé de manière apocalyptique et ce sont des lieux à l'état de délabrement qui servent de décor à cette vision. L'état de ruine expose la fin d'une civilisation à laquelle sont confrontés ceux qui y ont survécu.

The ruined building is a remnant of, and a portal into, the past; its decay is a concrete reminder of the passage of time. [...] it predicts a future in which our present will slum into similar disrepair or fall victim to some unforeseeable calamity (Dillon, 2011, p.11).

Le film *Quintet* (1978) de Robert Altman, qui a été tourné dans « L'homme à l'œuvre » un ancien Pavillon de l'Exposition universelle de 1967, explore aussi ce thème de futur pessimiste. L'hiver et le froid viennent ajouter une hostilité à cette réalité sombre que crée un décor de ruines glaciales et inhospitalières. C'est donc dans une structure

²³ Cette œuvre ne prend pas place dans un lieu à l'abandon, toutefois, sa manière de faire ressentir le temps qui passe permet de bien démontrer le temps comme thématique principale dans une œuvre. C'est pour cela que nous avons choisi de la présenter comme exemple.

²⁴ Il y a aussi de nombreux exemples dans les domaines du jeu vidéo, de la littérature, de la bande-dessinée, de l'illustration et la photographie.

autrefois festive, qu'est présenté un point de vue sur un monde qui serait en ruines suite à une catastrophe. L'ancien bâtiment porte cette mission comme l'expose Steve Lyon : « For Altman, the ruins of the Man the Explorer pavilion signified a sort of futuristic post-apocalyptic dystopia »... (Lyon, 2009, p.15), « he emphasizes the particularities of the Man the Explorer pavilion by carefully recording scenes through the rusted truncated tetrahedrons that make the building so distinct » (Lyon, 2009, p.20). Nous pouvons constater le lieu en ruines comme annonçant le futur dans une perspective d'anéantissement. Bien qu'il s'agisse d'une vision sombre, cette dernière démontre tout de même le futur de toutes structures. Comme l'explique Dillon, la ruine est un constat du futur proche, tout en représentant le passé. C'est pour cela, qu'à travers la ruine s'expose le temps, ou les temps...

2.1.2 Le fragment

Le fragment occupe une place aussi importante dans notre recherche puisque tout comme le temps, il définit l'état d'abandon. Selon sa définition générale, le fragment est un « morceau d'une chose qui été cassée, brisée » (Morvant, 2002, p.739). Il s'agit donc d'un objet à l'origine complet, fini, qui pour un ensemble de raisons s'est retrouvé séparé laissant désormais un manque. C'est ce manque qui caractérise le fragment, qui en fait un témoin partiel d'une histoire. L'imaginaire qui habite le fragment réside principalement dans sa condition incomplète, ce qui fait de celui-ci une pièce de casse-tête devenu un indice à résoudre. Tel un morceau de poterie ou les vestiges d'une civilisation disparue contenant une parcelle matérielle d'une histoire terminée. Il suppose alors un tout et une fin. Cette portion d'histoire qui y est conservée laisse une dimension de mystère. L'imagination s'active par cette part d'inconnu : elle invite à être complétée, supposée, investiguée. Elle soulève la curiosité sans contredit.

Le fragment qui vaut comme un acte d'héritage est là en situation de latence, témoin d'une vie passée qui fait signe vers un futur possible et, bien qu'amoindri, fragilisé par son émiettement, il fait preuve d'une

énergie continue, imprégné d'une douce mélancolie et prêt à donner vie à une nouvelle forme (Bonnell, 2015, p.63).

C'est d'ailleurs la mission première de l'archéologie, science derrière la reconstitution du fragment et qui alimente la connaissance et l'intérêt pour ces particules de l'histoire : « l'archéologie nous invite à poser un regard neuf sur des sites, des vestiges et des objets aptes à nous révéler mille choses » (Balac et Bélanger, 2016, p.281). Il est possible de (re)construire à partir de ceux-ci un discours sur le passé. Ce travail peut être fait dans une optique scientifique, muséologique, historique tout comme dans un intérêt artistique. Cela permet de reconstituer une dimension de l'histoire : « l'artiste comme un archéologue de la modernité cherch[e] à réintroduire le passé par un travail sur le fragment » (Duquerroy, 2016, p.71), pour constituer une œuvre à partir de « restes ». L'exemple que nous avons choisi pour illustrer notre propos est le mémoriel construit en hommage à la ville de Gibellina, transformée en ruines lors d'un tremblement de terre en 1968. Alberto Burri (1915-1995), artiste italien polémique²⁵ qui utilise des matériaux bruts (goudron, jute, fer, bois, liège) (Sensi, 2018, p.5), a construit *Il Grande Cretto* (1984-1989) sur les ruines de la ville d'une superficie de 45 km² (voir fig. 2, Annexe A, page 52). L'artiste qui est connu d'abord pour ses peintures et ses expérimentations des matières sur toiles explore les *cretti* (craquelures) dans les années 1970 (Sensi, 2018, p.9). Cette technique consiste à exposer la matière qui craque. *Il Grande Cretto*, que l'on doit traduire comme une forme monumentale de ce procédé, est une œuvre qui rassemble toute la ville sous des blocs de ciment entre lesquels il est possible de circuler. Les allées sont les anciennes rues de la ville (voir fig. 3, Annexe A, page 53). L'œuvre unit et fragmente à la fois le site puisqu'elle

²⁵ Principalement connu comme peintre, il expérimente sur toile l'utilisation de matériaux industriels par exemple. Plus tard dans sa carrière il cherche à travailler sur de plus grands formats, c'est dans cette suite logique qu'il effectue *Il grande Cretto*.

englobe la ville dans un seul et même monument tout en conservant un aspect fractionné par les blocs qui contiennent les vestiges des anciens carrés de maisons. L'œuvre qui se trouve sur une colline dans la campagne italienne correspond au genre du *Land Art*:

Land Art, c'est-à-dire à des œuvres qui se font in situ, conçues et installées dans des paysages sauvages, en pleine campagne, ou bien dans des friches industrielles. Le mouvement prend sa source aux États Unis, vers la fin des années 1960 avec des réalisations qui, avant d'être rassemblées sous la rubrique de Land Art, étaient qualifiées par leurs promoteurs d'Earth Art et parfois même d'Earth Works (Larrère, 2012, p.164).

Il Grande Cretto, qui est un monumental mémoriel construit pour commémorer une ville détruite, est un exemple de l'intégration du fragment dans une œuvre. L'artiste a rassemblé chaque fragment de Gibellina pour unifier à nouveau ce qui a été démoli.

2.1.3 Les caractéristiques tangibles

Les caractéristiques tangibles et intangibles sont à la fois similaires et différentes. La diffusion massive d'images de ruines est sans doute un des facteurs qui a collaboré à la popularité de ce type de scène. Comme le mentionne Brian Dillon dans son introduction à l'ouvrage *RUINS*, une anthologie de documents sur l'art contemporain inspirés des ruines :

We live now, though we might say that we have always lived, in a time of ruination. The first decade or so of the twenty-first century has seen what appears to be a distinct flourishing – in the realms of global events, popular culture and the work of visual artists – of images of catastrophe and decay (Dillon, 2011, p.10).

Les côtés tangibles et intangibles de l'imaginaire des ruines sont probablement les plus exposés autant dans la diffusion d'images de masse, que dans les œuvres créées selon

une démarche²⁶. Ces caractéristiques nourrissent l'image(ginaire) associé(e) à la ruine, à la friche, au bâtiment à l'abandon, collaborant à orienter une perception particulière de ces espaces. Nous avons soulevé quelques caractéristiques qui nous semblent les plus récurrentes et qui contribuent à alimenter la dimension créative/artistique.

Le tangible se constate tout d'abord par nos sens. Il est concret, visible, palpable et appartient au registre de la matérialité. Dans le cadre de ce travail, nous le définissons comme les signes de l'état d'abandon et la condition matérielle d'un lieu non occupé. Faciles à constater et à exprimer, les caractéristiques tangibles sont habituellement perçues en premier. Elles sont, plus exactement, tous les signes de dégradation apparents : l'effritement de la matière, la rouille, les fissures, la peinture écaillée, les vitres cassées, l'accumulation de poussière, les toiles d'araignées, le toit défoncé, les murs affaissés, etc. Elles peuvent aussi se constater dans la dimension sonore, la structure qui craque, le vent qui passe à travers les trous et les fissures, l'eau qui fuit des tuyaux, et même l'étrange silence qui accompagne un lieu inhabité où aucune machinerie ni service de base (gaz, électricité, eau, etc.) habituel ne fonctionne.

Ce qui supporte la thématique des caractéristiques tangibles est avant tout le fait que l'œuvre d'art peut se servir de cette matière de l'inhabité pour créer. Scott Hocking, un artiste natif de Détroit qui crée des installations « entièrement réalisées avec des matériaux récupérés *in situ* » (Guillo, 2015, p.68), est un des artistes les plus révélateurs de cette thématique. Ses œuvres, en grande majorité appelées à disparaître avec le bâtiment, prennent place dans des lieux où seules quelques personnes se rendent. Ce sont des œuvres destinées à habiter le lieu et à évoluer avec lui. Les matériaux sont

²⁶ Il faut faire la distinction entre une œuvre d'artiste professionnel et un cliché photographie qui est réalisé selon une tendance populaire « à la mode » du moment.

recueillis sur place et peuvent être joints à d'autres objets usagés²⁷. Son œuvre *BABEL*, située dans l'ancienne gare Saint-Sauveur à Lille, en France, transforme une partie de la gare en galerie d'exposition. L'exposition affirme un style Renaissance²⁸ avec de nombreux tableaux côte à côte encadré de manière imposante. (voir fig. 4, Annexe A, page 53) Toutefois, ces œuvres picturales n'en sont pas vraiment, ce sont plutôt des objets du commun, considérés sans valeur patrimoniale :

Materials were found throughout the Gare grounds and adjacent buildings, as well as the Braderie de Lille - the 800 year-old, largest street market in Europe - and combined with materials sent from Detroit. Using artifacts from Detroit and Lille, I attempted to transform the spaces into a future-past wunderkammer, exploring ideas of time, language, mythology, alchemy, and perception (<http://scotthocking.com/babel.html>).

Une deuxième partie de l'œuvre *BABEL* est une mise en exposition de la matière brute érigée en installations (voir fig. 5, Annexe A, page 54). Diverses matières, comme des pierres taillées, des madriers de bois ou des outils associés à l'activité, sont disposées de manière à être mises en lumière. Ainsi, le lieu se transpose en galerie d'exposition tout en étant revalorisé à travers celle-ci. La matière « usée », (brute, vulgaire, du commun) devenue une œuvre s'expose à travers la rouille et la poussière. Cette audacieuse installation donne un côté ludique à un lieu considéré délabré. Encore une fois, on voit une harmonie, une cocréation entre l'œuvre et le bâtiment, l'œuvre prend la matière pour la redonner sous une nouvelle forme et la laisser évoluer *in situ*.

²⁷ On ne peut pas nécessairement parler d'objets historiques ou patrimoniaux dans l'art d'Hocking. Il travaille avant tout la matière qui n'a pas de valeur patrimoniale à la base.

²⁸ L'œuvre est d'ailleurs produite dans le cadre de *Lille 3000 : Renaissance Festival* (2015)

2.1.4 Les caractéristiques intangibles

L'intangible est le contraire du tangible. Il est impalpable, immatériel et se place dans le registre du ressenti. Il provient avant tout de l'émotif : la peur, le rêve, le souvenir, la joie, etc. Ceci le rend généralement plus difficile à expliquer. L'intangible a quelque chose d'insaisissable. Le lien qui est créé par association quelque part dans la psyché humaine, entre un objet et une image, est ce qui nous intéresse pour la thématique des caractéristiques intangibles. Comme mentionné plus haut par Brian Dillon, la multitude d'images esthétise les ruines et collabore aussi à la dimension intangible, à la perception. Elles agissent comme de nouvelles références : l'imaginaire développé par les photographies, les films, les peintures, etc., oriente l'expérience du visiteur. Le lieu n'est plus uniquement associé à son passé historique, mais à la dimension fictive qui lui est associée.

Un trucage important dans l'histoire du cinéma « l'effet Koulechov »²⁹ (voir fig. 6, Annexe A, page 54) nommé après son inventeur Lev Koulechov (1899-1970)³⁰, « un des pères fondateurs de la cinématographie soviétique » (Passek, 2001, p. 448) expose bien ce processus d'association :

Les expériences de Koulechov sont célèbres. Elles établissent qu'avec le montage le cinéaste peut créer aussi bien l'expression de l'acteur (c'est l'« effet Koulechov », vérifié avec Mosjoukine) qu'un espace, qu'un corps, qu'une action imaginaire (un personnage réel sera impliqué dans des aventures auxquelles il n'a nullement participé) (Passek, 2001, p. 448).

²⁹ L'exemple de plus célèbre est celui-ci avec l'acteur Ivan Mosjoukine :

<https://www.youtube.com/watch?v=Mkgwo4GOOVk>

³⁰ « Koulechov procède de l'esprit de rationalité et d'efficacité typique du *constructivisme*. Pour lui aussi l'artiste est un constructeur, un ingénieur. Le jeu de l'acteur, « modèle vivant », doit être mécanisé, planifié, taylorisé. » (Passek, JL, 2001, Dictionnaire du cinéma, Larousse, p. 448)

Il s'agit d'un principe de montage, une écriture cinématographique, où une image isolée est associée à une série d'autres images pour souligner l'impact de leur juxtaposition (succession) : « le simple collage de deux images permet le surgissement d'un lien ou d'un sens, absents des images élémentaires » (Pinel, 2012, p.163). L'« effet Koulechov » démontre qu'il y a une réflexion derrière l'assemblage entre plusieurs sujets (objets, images, etc.), et que l'objectif est de créer un effet, un leurre, voire même un tour de magie...

C'est de cette manière que nous entendons les caractéristiques intangibles dans le cadre de ce projet. Celles-ci viennent en écho au bâtiment abandonné et lui donnent une autre perspective. Elles permettent de le regarder et de l'expérimenter à travers l'imaginaire créé autour de celui-ci. Les caractéristiques intangibles inspirent ou évoquent entre autres : le sublime, la mélancolie, la nostalgie, le fantomatique, le mystérieux, le magique, l'étrange, etc.

Dans son film expérimental *Gunkanjima*,³¹ Loidji Beltrame amène le spectateur à naviguer, par la caméra, à travers l'île désertée. Une atmosphère inquiétante est appuyée par l'omniprésence de la brume ainsi que les artéfacts de pierre, grugés par la brise marine qui agissent pratiquement comme des totems (voir fig. 7, Annexe A, page 55) :

C'est cette dimension fantomatique que la vidéo de Loidji Beltrame, *Gunkanjima*³², exploite dans ses plans fixes faisant sortir l'île cuirassée de la brume et une narration mystérieuse qui, au rythme d'une voix *off* lisant

³¹Gunkanjima est une île au Japon, aussi appelée Hashima. Il s'agit d'une ancienne ville minière (autrefois la plus densément peuplée de la planète) qui a été créée uniquement pour ce secteur d'activités. Elle a été en opération entre 1887 et 1974. Désertée depuis, elle fait l'objet d'intérêt pour le tourisme d'exploration.

³² Beltrame, L., *Gunkanjima*, 2010. Vidéo 33 min. Collection du FRAC Centre.

des textes de Borges, alternent entre documentaire archéologique et fiction scientifique (Guillo, 2015, p.57).

Au-delà de la dimension fantomatique, l'idée du sublime est aussi présente dans le film de Beltrame. Il fait ressortir le sublime industriel par la dimension spectaculaire que peut présenter une île complète inhabitée. Un paysage hors du commun, qu'il arrive à bien exposer par le flot lent des images et la mise en valeur de l'étendue vide. Le film fait office d'essai visuel par le côté contemplatif d'un décor abandonné et diffus. Une narration en *voix off* renchérit la dimension spectrale. Ce film d'auteur présente son point de vue de l'île. Il la rend mystérieuse à travers le dispositif filmique.

Une question subsiste toutefois. Est-ce que la diffusion d'images est l'unique responsable de cette vision des lieux déchus ? Ou est-ce que ces paysages portent cette cet intangible naturellement ?

En franchissant l'enveloppe du bâtiment, vous êtes jeté dans un autre monde, où la vie s'est arrêtée. Tout à l'intérieur est inerte, immobile et calme. Vous réalisez alors que l'endroit délaissé et décrépît dans lequel vous êtes a un jour été bouillonnant d'activité, que des gens y ont travaillé et vécu et surtout, que malgré cela, le lieu croupit dans l'oubli (Paquet, 2016, p.19).

Le lieu abandonné n'est certainement pas exempt d'émotions. Son côté organique causé par le fait qu'il soit laissé à lui-même le rend vivant. Sa vie antérieure qui l'habite, qui reste en suspens, fait planer un mystère. Le lieu donne certes des indices que ces œuvres tentent de saisir. Encore une fois, la collaboration est évidente entre les deux partis. Le lieu offre une panoplie d'émotions et d'ambiance que l'artiste saisit, et redonne ainsi au lieu une nouvelle signification, une nouvelle propension.

Dans ce deuxième chapitre, des thématiques ont été identifiées comme étant un fondement de la création d'œuvres d'art dans un cadre de lieu à l'abandon. La volonté initiale de cette recherche, qui se situe dans la valorisation du patrimoine industriel, a pu trouver à travers ces thématiques une grille d'analyse pour les études de cas du chapitre III. Ainsi, à travers le temps, le fragment, le tangible et l'intangible, nous avons pu explorer l'univers du lieu à l'abandon exposé dans l'art. Il était de mise de saisir où prend racine le lien entre les deux entités (art et lieu) pour ensuite constater la répétition d'une œuvre à l'autre. Ces quatre fenêtres sur l'art sont un début pour la reconnaissance de l'apport de l'art à la mise en valeur de lieux à l'abandon.

CHAPITRE III

ÉTUDE DE CAS : DEUX ŒUVRES DU SILO NO 5

Le Silo no 5, aussi appelé l'élévateur 5, « conçu pour le tri et le stockage du grain » est situé sur la jetée de la Pointe-du-Moulin-à-vent dans la partie ouest du Vieux-Port de Montréal (<http://www.patrimoineculturel.gouv.qc.ca>). N'étant plus en fonction depuis 1994, il est « le dernier représentant du panorama portuaire du Vieux-Montréal de la période d'effervescence du secteur en matière de transformation du grain. Il constitue l'unique exemple de l'évolution architecturale des silos à céréales au cours du XXe siècle » (Pringuet, 2015, p.69). Son importance est reconnue depuis 1996 par son inscription dans *l'Annuaire des désignations patrimoniales fédérales* comme « édifice fédéral du patrimoine reconnu »³³. Ce statut assure sa préservation tout en sous-entendant le besoin de sa mise en valeur.

Ce dernier témoin est constitué de trois bâtiments principaux construits sur plusieurs périodes : le plus ancien, l'élévateur B (1906) construit en briques, en métal et en acier et son annexe (1914-1924) composée principalement de soixante silos en béton armé. Puis, l'élévateur B-1 (1957-1959) qui est « le plus imposant avec ses 185,6 mètres de long et ses 14 mètres de large » (<http://www.patrimoineculturel.gouv.qc.ca>). Toutefois, malgré son imposante stature, il se retrouve dans l'ombre à la frontière du Vieux-Montréal, à cause de sa condition vacante prolongée. Ses lumières fermées, sa machinerie éteinte, sans qu'aucune fonction ne lui soit attribuée, il est devenu pour une majorité de riverains (ceux qui le voient encore), une masse opaque bloquant l'accès à la rive. Néanmoins, il soulève la curiosité de certains groupes et de certains individus

³³ La reconnaissance s'applique à ses trois entités principales : l'élévateur 5B, son annexe et l'élévateur 5B1.

qui regardent au-delà de son inertie. Ils veulent connaître l'histoire de ce lieu, un vestige unique d'une période fondamentale du développement montréalais. Les initiatives naissent de ce désir d'en apprendre davantage sur le Silo no 5 en pouvant visiter le site normalement inaccessible. Des visites patrimoniales sont organisées à l'occasion durant l'été³⁴ ainsi que des explorations urbaines de type *urbex*³⁵, où des individus s'y infiltrent à l'abri des regards. Ces face-à-face (encadrés ou illégaux) avec le site démontrent l'envie de voir le lieu et apportent une justification supplémentaire à ce travail.

Dans ce chapitre, nous examinerons deux interventions artistiques qui ont marqué la période post-activité du Silo no 5 et qui exposent bien la manière dont une ruine industrielle peut servir de terrain de création. L'objectif de ce projet, comme formulé au premier chapitre, est d'identifier comment s'articule la relation entre l'art et le bâtiment industriel à l'abandon.

Rappelons les questions d'origine :

- Quelles propriétés du bâtiment sont exploitées (exposées) à travers une œuvre spécifique ?
- De quelle(s) manière(s) l'exploitation (l'exposition) de ces propriétés met-elle en valeur le lieu ?

Ainsi que les questions secondaires :

- Comment l'art *in situ* s'intègre-t-il au milieu qu'il occupe ?

³⁴ Principalement par Héritage Montréal

³⁵ Le terme *urbex* est une appellation populaire et un acronyme pour «URBan EXploration», qui réfère à l'activité de s'infiltrer dans des lieux abandonnés, et ce, habituellement de manière illégale.

- Est-ce que l'œuvre évolue en harmonie avec le lieu ?
- Est-ce qu'elle laisse une marque et permet sa valorisation à long terme ?
- Est-ce que l'œuvre contribue à créer un sentiment d'appartenance de la communauté face au lieu ?

Les thématiques dégagées de l'analyse d'œuvres d'art dans le chapitre précédent serviront de grille pour démontrer comment les projets choisis mettent en valeur le Silo no 5. De plus, nous enrichirons cette dimension plus descriptive de notre hypothèse d'une cocréation entre le lieu et l'œuvre. Celle-ci se concrétise à travers le processus de création et de diffusion en forgeant un lien organique qui permet à l'œuvre et au lieu d'être valorisés l'un à travers l'autre. Plus précisément, le Silo no 5, par ses dimensions matérielles et immatérielles, a permis à deux collectifs d'artistes d'imaginer et de constituer une œuvre à partir des caractéristiques du lieu. De ce fait, l'œuvre *in situ*, qui s'intègre dans son lieu de diffusion, expose ces mêmes dimensions.

Les projets analysés ont été choisis selon plusieurs critères. Ils devaient être *in situ*, utiliser et mettre en valeur les propriétés du lieu, témoigner d'une démarche artistique et être documentés. Le premier, *Projections* de l'Atelier *in situ*, a été présenté en 1997 dans le cadre de l'évènement *Panique au faubourg* et orchestré par l'organisme Quartier éphémère. Le deuxième, *Silophone* de [The User], est une installation de nature acoustique dont l'évènement principal a été présenté de 2000 à 2001 et dont les infrastructures sont restées en place jusqu'en 2017.³⁶

³⁶ *Silophone* n'est plus en fonction depuis 2017 suite à du vandalisme. Son accessibilité était toutefois intermittente à cause de la désuétude de la technologie. Après sa période d'activité principale, les outils sont restés disponibles jusqu'en 2017.

3.1 L'Atelier in situ : *Projections*

Fondé en 1995, l'Atelier in situ est un collectif qui, à l'époque de *Projections*, était composé de trois architectes : Annie Lebel, Stéphane Pratte et Geneviève l'Heureux³⁷. L'Atelier est reconnu pour sa pratique « multidisciplinaire : mobilier, design intérieur, installation, muséographie, architecture résidentielle, culturelle, commerciale et design urbain » (<https://designmontreal.com/repertoire-designers/in-situ-atelier-darchitecture>). De par différents projets, le collectif témoigne d'une sensibilité à l'architecture ainsi qu'au patrimoine, qui plus est, au patrimoine industriel. C'est par des projets comme celui de « résidence Casgrain » que cette sensibilité est démontrée : il s'agit de la transformation d'un ancien espace industriel en une habitation résidentielle. Nous pouvons constater le désir de garder l'aspect industriel du lieu, entre autres en « conservant la grandeur du volume original », ce qui atteste un respect de la structure initiale (<http://insitu.qc.ca/projet/residence-casgrain/>). De plus, la reconversion de plusieurs bâtiments de type commercial, tel l'Édifice Zone, vient solidifier de plus belle leur habileté à faire converger le passé et le renouveau. L'ancien bâtiment de l'industrie maritime a été « recyclé » pour une compagnie de production multimédia. Une volonté de faire écho avec sa structure d'origine encore une fois est omniprésente et se cantonne dans la stratégie de design :

1° faire émerger et renforcer la logique naturelle du bâtiment. La transparence visuelle à travers le bâtiment est conservée, et la fluidité de la circulation en périphérie est renforcée par le rajout d'une passerelle et d'une mezzanine dans un des halls. La matérialité est utilisée pour faciliter la lecture du bâtiment : les nouveaux planchers de béton délimitent les aires publiques ; les planchers de bois franc, les aires privées ; l'acier est utilisé pour les circulations. 2° mettre en contraste et résonance les traces du passé avec les constructions contemporaines : la texture de l'existant suggère, par

³⁷ Geneviève l'Heureux n'est plus dans le collectif depuis 2000. Information fournie par Stéphane Pratte (26 février 2019)

contraste, des plans et des volumes lisses, des interventions claires et concises. 3° renforcer l'échelle grandiose du bâtiment en implantant des interventions d'une ampleur correspondante (<http://insitu.qc.ca/projet/edifice-zone/>).

Ainsi, par ses réalisations, l'Atelier in situ démontre une attention à la conservation de l'aspect initial de la structure architecturale qu'il investit, ce qui témoigne de sa reconnaissance de la portée patrimoniale et de l'appréciation de ses qualités architecturales. Le collectif est à cet effet un exemple pertinent pour le projet présent.

3.1.1 Projections

Projections³⁸ s'inscrit dans l'événement *Panique au faubourg*, qui a pris place du 22 mai au 29 juin 1997, où onze artistes ont investi différents lieux du quartier industriel de l'ancien faubourg des Récollets dans un objectif de revalorisation du secteur et de son patrimoine bâti. L'organisme Quartier éphémère qui est à l'origine de cette initiative est un organisme à but non lucratif créé en 1993 avec pour mandat d'« occuper temporairement des édifices vacants et [d]'offrir les espaces nouvellement rénovés à des fins artistiques » (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/>). Il organise en 1997 cet événement artistique à caractère militant pendant lequel *Projections* d'Atelier in situ est créée.

Cette œuvre projetée sur le mur de silos peut être vue depuis la rue McGill; elle est composée de quatre images diffusées en alternance. Il s'agit d'une véritable étude de la surface puisque les images doivent s'harmoniser avec la morphologie du lieu pour prendre leur sens. C'est par le *mapping* vidéo, méthode qui consiste à comprendre et à connaître la façade pour créer une projection que cette prouesse a pu être réalisée. Ce

³⁸ Aucun autre titre n'a été employé, cette installation est toujours référée sous « *Projections* d'Atelier In Situ ».

procédé technologique qui s'effectue aujourd'hui par des outils numériques avancés devait être calculé « à la main » à l'époque, obligeant l'étude en détail de la surface (relief, distance des différentes parties, hauteur, largeur, fenêtres, variations, ondulations, crevasses, etc.) pour que chaque élément soit au bon endroit, permettant à l'œuvre et l'architecture de ne faire qu'un. Par conséquent, la démarche esthétique se base notamment sur les caractéristiques tangibles de la façade, puisque chaque image a été créée avec l'objectif de s'intégrer au bâtiment. De ce fait, l'œuvre se présente comme architecturale puisqu'elle « intégr[e] certains éléments à l'architecture même, certains éléments [deviennent] motifs des images projetées » (Velleman, 1997, p.33). En effet, les images et le lieu s'harmonisent par l'intégration d'objets, de personnages, de formes et de mouvements placés stratégiquement. Ainsi, elles mettent en lumière plusieurs caractéristiques du bâtiment, tout en s'en inspirant pour s'intégrer à la structure de l'édifice.

La première image, les rideaux qui « évoquent la morphologie ondulée de la surface des silos et renforcent l'analogie à l'écran » (<http://insitu.qc.ca/projet/projections/>), s'incorpore aux caractéristiques tangibles et intangibles du bâtiment. Tout d'abord, le rideau, normalement conçu d'un tissu malléable et ondulé à cause de sa légèreté, rappelle l'ondulation des silos. Toutefois, étant solides, en béton armé, ces derniers ne sont pas du tout malléables. S'appuyant ainsi sur une caractéristique tangible du lieu, les vagues que forment les cylindres, les rideaux permettent le parallèle avec les silos à grains. De plus, cette analogie vient alléger la vision de l'immense mur aveugle, nous donnant la possibilité d'y voir une mouvance, offrant une différente perspective sur la surface, sur les silos. (voir fig. 8, Annexe A, page 55)

Ensuite, la figure du rideau transporte aussi une symbolique qui nous renvoie à une dimension plus intangible du lieu. En effet, celui-ci rappelle le rideau de cinéma ou de théâtre nous invitant à regarder le spectacle qui s'ouvre devant nos yeux. Une invitation certaine à regarder à nouveau ce bâtiment d'une autre époque qui fait partie de notre

quotidien. Cependant, ce spectaculaire vestige sombre peu à peu dans l'oubli, faute de spectateurs.

La deuxième image, une série d'escaliers par laquelle le collectif a voulu rappeler entre autres « l'unité de base de la ville, le triplex montréalais avec ses escaliers extérieurs » (<http://insitu.qc.ca/projet/projections/>). Par la forme cylindrique des escaliers, cette image met en relief à son tour une caractéristique tangible de l'élévateur : sa forme circulaire et sa hauteur. L'escalier est une « suite de degrés qui servent à monter et à descendre » (Morvant, 2004, p.620) et un élément architectural qui est à la fois pratique, formel et qui peut devenir décoratif. Les escaliers projetés rappellent la présence des escaliers en colimaçon dans les rues de Montréal, une figure emblématique marquant le paysage de la métropole. Ces derniers sont une caractéristique du triplex qui est créé au début du XXe siècle pour répondre à un besoin urgent d'habitation (Réjean Legault, 1989, p.1). À cet effet, il est un symbole de l'époque industrielle. Nous pouvons dire que le silo et ce type d'escalier sont des témoins architecturaux de l'essor urbain de la fin du dix-neuvième et début du vingtième siècle. (voir fig. 9, Annexe A, page 56)

La troisième image, celle des caryatides, « renfor[ce] la monumentalité de l'édifice » (<http://insitu.qc.ca/projet/projections/>). Les caryatides sont des sculptures monumentales qui soutiennent la structure de bâtiments imposants par leur volume. Elles sont principalement associées à période de la Grèce Antique. Néanmoins, elles s'érigent aussi dans des lieux plus contemporains. Ces sculptures mythiques et mystérieuses font naître certaines interprétations (<https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/erechtheion>). Toutefois, il semble qu'à ce jour, aucune définition officielle de leur statut ne fasse consensus. Il y a tout de même entente sur le fait qu'elles se retrouvent sur des bâtiments ayant marqué leur époque. L'exemple le plus important est celui des caryatides de l'Érechthéion, un des temples de l'Acropole. Il y a également le Palais du Louvre, où la Salle des Caryatides abrite quatre sculptures du seizième siècle (<https://www.louvre.fr/node/1725>). Les caryatides du Silo no 5 sont de référence

moderne par leur tenue : vêtues d'un pantalon et d'un t-shirt. (voir fig. 10, Annexe A, page 56)

La quatrième image projetée est celle des chutes qui révèlent les silos en tant que contenants (<http://insitu.qc.ca/projet/projections/>). Les fenêtres desquelles s'écoulent les chutes, semblent nous donner accès à l'intérieur des silos, tout en pouvant suggérer un déversement de grains. L'eau est également un rappel du positionnement du Silo no 5 à l'embouchure du canal de Lachine. L'eau remémore également l'importance de la voie maritime dans le développement des activités portuaires et industrielles de Montréal. Ce déversement analogique d'eau suggère l'importance de cet élément. (voir fig. 11, Annexe A, page 57)

L'œuvre n'existe pas sans le lieu, et le lieu s'illumine par l'œuvre, voilà la définition de cocréation. Le Silo no 5 qui impose et expose son architecture fonctionnelle s'offre comme écran et permet à l'artiste de partir de cet élément comme outil. De plus, son statut vacant peut inviter à l'occupation, ce qui est d'ailleurs la base de l'évènement *Panique au faubourg*, afin de revaloriser par l'art ces lieux désertés. Ainsi, le bâtiment devient matière première et l'artiste doit s'en inspirer. Il s'agit d'un partage de ressources si l'on peut dire. Comme nous avons pu voir, cette dimension relève du tangible, puisqu'elle prend racine dans la matérialité du lieu. La matière est évoquée par des objets concrets : rideaux, escaliers, caryatides et chutes, chaque objet ayant comme mission de rappeler les silos et leurs caractéristiques morphologiques. De plus, l'intangible y est aussi présent, puisque ces mêmes objets symbolisent des pans de l'histoire de la métropole et de son développement.

Projections de l'Atelier in situ exploite avant tout les caractéristiques tangibles du Silo no 5 en projetant une série d'images sur le bâtiment 5 B 1. Tout en profitant de la monumentalité de la façade, la projection permet d'illuminer le lieu, ce qui rejoint aussi l'hypothèse de cocréation. Les images qui rappellent des éléments historiques associés

à l'ancien élévateur font le lien avec ses caractéristiques intangibles. Ainsi, l'analyse de cette œuvre soutient notre hypothèse de recherche et permet de montrer comment les propriétés de ce bâtiment industriel local sont mobilisées pour sa mise en valeur par l'art.

3.2 [The User] et Silophone

Le second artiste étudié se nomme [The User]. Celui-ci « emprunte son nom au terme fréquemment employé dans notre société technocratique ». Il s'agit d'un collectif composé de Thomas McIntosh, architecte et artiste d'installation, ainsi que d'Emmanuel Madan, compositeur et artiste du son. Leurs projets sont décrits comme « [imaginant] des nouvelles relations entre systèmes à forte composante technologique, culture et expérience humaine » (<http://www.undefine.ca/fr/artists/the-user/>) et sont orientés vers la réutilisation de technologies désuètes de différentes époques : d'anciens silos à grains, des horloges à cadran, des imprimantes matricielles ancienne génération, etc. L'obsolescence technologique se place ainsi au centre de leur démarche (Daniel Canty, 2015, p.6-9).

À titre d'exemple, *Symphonie pour imprimantes matricielles*³⁹ #1 (1998) et #2 (1999), sont deux installations composées de huit et quinze imprimantes matricielles,⁴⁰ connectées à des ordinateurs où « le serveur est chef d'orchestre ; les imprimantes, les instruments de musique ; les ordinateurs, les interprètes » (Nicole Gingras, 2015, p.33). Il s'agit donc de compositions musicales déterminées par l'interaction d'anciennes générations d'outils de télécommunication. À travers cette performance, nous avons accès à un passé technologique mis en valeur par sa transformation en œuvre d'art.

³⁹ Souvent écrit sous son titre anglais : *Symphony for dot matrix*.

⁴⁰ L'imprimante matricielle fonctionne avec des aiguilles.

L'artiste donne une nouvelle vie et une nouvelle perspective à des objets naturellement connectés tout en leur accordant une autre vocation. Ensuite, une autre œuvre, *Engins coïncidents*⁴¹ (2008), est un hommage au compositeur hongrois György Ligeti (1923-2006). Elle est composée d'horloges et renvoie à l'idée originale de Ligeti dont l'œuvre se constituait de métronomes. *Engins coïncidents* reprend l'idée en ayant remplacé les métronomes par des horloges. [The User] se présente ainsi comme un collectif qui réutilise et revalorise les objets technologiques désormais périmés, dans des installations sonores. Les œuvres de [The User] plongent le public dans une nostalgie technologique l'amenant à observer des objets du passé, souvent familiers, en action.

3.2.1 Silophone

*Silophone*⁴², dont le nom renvoie sans équivoque au Silo no 5 est une installation *in situ* placée à l'intérieur du géant en béton armé. Celui-ci s'imbrique logiquement dans notre recherche, car il a été pensé et conçu spécifiquement pour le Silo no 5. Il se présente comme une œuvre réalisée pour mettre en valeur les propriétés sonores du lieu. Le projet *Silophone* a pris forme dès 1997, suite à une charrette d'architecture au Centre Canadien d'Architecture concernant le Silo no 5⁴³. Après cette rencontre, le collectif explore les lieux, entre autres « en « performant » physiquement le bâtiment, en pratiquant au moyen de l'escalade et de l'improvisation musicale le volume du bâtiment et de ses gigantesques cylindres de béton » (Pringuet, 2015, p.70).

Le collectif explore les profondeurs du Silo no 5 et conceptualise les dispositifs qui forment l'œuvre *Silophone*. Le 6 juin 2000 a finalement lieu l'inauguration. Un parcours de dix-sept années de captation intermittente à l'intérieur du Silo no 5

⁴¹ Coincidence engines

⁴² Les auteurs disent Silophone (sans « le »)

⁴³ La charrette a eu lieu en 1996, Pringuet, 2015, p.70

s'amorce pour terminer abruptement en 2017 à la suite de vandalisme. Appartenant désormais à une ancienne génération de technologies, la connexion avec les dispositifs était devenue difficile depuis quelques années. Concrètement, *Silophone* est une installation composée de microphones et de haut-parleurs placés dans les cylindres du bâtiment 5 B 1 (voir fig. 12, Annexe A, page 57). Les microphones sont le cœur du projet, l'instrument principal connectant le monde extérieur à l'intérieur du lieu. Ce système est à son tour connecté à trois sources de diffusion/interaction permettant au public de produire ou télécharger les sons.

La première source de diffusion, l'observatoire sonore (voir fig. 13, Annexe A, page 58), est une installation située devant le Silo no 5 qui permet de faire face au bâtiment et d'enregistrer sa voix ou tout autre son. La deuxième source, la ligne téléphonique, permet (en appelant au numéro +1 514.844.555) de « joindre » *Silophone* pour parler ou émettre un son qui suit le même procédé que la première, soit la réverbération de la voix (ou autre son, bruit, etc.) à l'intérieur du lieu. La dernière source, le site internet (www.silophone.net) permet de téléverser des sons en ligne (Sterne, 2015, p.66). Ces sources sont ouvertes en tout temps (entre 2001 et 2017) à moins de problèmes techniques et offrent libre cours à l'utilisateur.

Un ouvrage collectif intitulé *[The User] Instruments 1997–2008* (2015), qui rassemble l'œuvre du collectif et qui présente la démarche de l'artiste, a permis de connaître les intentions derrière *Silophone*. En effet, cette publication réalisée en collaboration avec *[The User]* permet d'avoir de l'information détaillée et validée. C'est donc par l'analyse de certains de ces textes que nous avons pu établir un portrait de la pratique des artistes, et colliger des détails sur la réalisation de *Silophone*.

Deux textes sont consacrés à l'œuvre *Silophone*. Réverbération, écho, résonance sont les mots qui reviennent le plus souvent pour la caractériser. Virginie Pringuet affirme dans un texte qui fait le lien entre le passé du Silo no 5 et l'œuvre *Silophone* que

l'installation a été pensée pour mettre en valeur les caractéristiques tangibles du lieu, soit ses caractéristiques acoustiques.

Ce n'est pas tant la monumentalité visuelle de l'architecture, mais la puissance acoustique latente des cavités du bâtiment qui est alors convoquée (Pringuet, 2015, p.70).

Comme Pringuet, Jonathan Sterne se penche sur la dimension musicale et aborde l'œuvre comme un instrument de musique, en soulignant aussi l'aspect de la réverbération du son :

Silophone nous invite à écouter son espace, à être témoins de l'extinction des sons mis en ligne, qui sont peu à peu avalés par les bruits ambiants du cylindre. J'écoute les sons s'éteindre pour mieux saisir l'espace dans lequel ils résonnent (Sterne, 2015, p.66).

Pringuet ajoute que *Silophone* est une œuvre « invisible » parce qu'elle ne vient aucunement modifier la structure architecturale (Pringuet, 2015, p.70-71) du Silo no 5. (voir fig. 14, Annexe A, page 58). L'installation cherche à capter par le dispositif toute l'ampleur de la résonnance que peut offrir cet immense lieu vide. Pour étudier l'espace sonore des silos, le collectif a exploré l'intérieur de ceux-ci par l'escalade. Cette intervention renchérit la volonté de comprendre la morphologie du Silo no 5. [The User] en allant ressentir l'intérieur du lieu, connaître ses parois pour y installer *Silophone*.

La dimension tangible prend son sens par ces sons qui désormais peuvent entrer dans le Silo (les silos) et se fondre après un long sifflement : 25 secondes de réverbération qui fait écho à travers les cylindres de huit mètres de diamètre et trente mètres de haut (Pringuet, 2015, p.72). Le son est lancé et progressivement il se dissout.

À travers cette œuvre s'exprime aussi une facette de l'intangible et du fragmentaire. En effet, comme le rappelle Pringuet « le visiteur est ainsi invité à pénétrer de façon

spectrale à l'intérieur du bâtiment » (Pringuet, 2015, p.72) laissant sa voix mystérieusement parcourir le lieu. Cela reste une expérience abstraite. Le « visiteur » ne voit pas, il ne fait que ressentir la puissance acoustique et l'immensité du lieu par le son qu'il projette. Cette expérience permet d'imaginer l'ampleur du lieu, mais il reste une grande partie d'inconnu parce qu'il n'est pas possible de voir. Ainsi, cette intervention connecte le public avec cette structure impénétrable et désaffectée. Permettant à tout un chacun de « jouer » (Sterne, 2015, p.65) de *Silophone*, et d'entretenir une sorte de dialogue avec le lieu, voire même de le visiter par le son. Pour un instant, la voix du participant parcourt l'espace, frappe ses parois pour s'effacer doucement (Jonathan Sterne, 2015, p.65).

C'est par cette connexion entre différents éléments que l'on peut soulever la thématique du fragment. L'accumulation des sons qui ont été enregistrés à travers les années se présente comme un gigantesque casse-tête. Plusieurs générations de fragments sonores ont fait résonner le Silo no 5. Cette quantité incalculable d'échos, qui compile dix-sept années de *Silophone* raccordant l'ère industrielle et l'ère du numérique, s'inscrit sans contredit également dans la thématique du temps. Deux temps se rencontrent par l'entremise de cette œuvre. Les technologies de l'information contemporaines ont permis de faire résonner cette structure en béton armé confinée au silence. De cela s'est constituée une collection audio à la fois unique et étrange, où l'univers du numérique et du bâtiment industriel se sont confondus.

C'est ainsi, par deux études de cas, que nous avons pu mettre en application la grille constituée au chapitre II. *Projections* et *Silophone*, qui se sont présentées comme des œuvres uniques et significatives pour témoigner de la mise en valeur du Silo no 5 à travers l'art *in situ*, nous ont permis d'explorer de quelle manière les quatre thématiques se prêtaient à l'analyse d'œuvres. *Projections* qui a exposé un aspect visuel du lieu et *Silophone* qui a démontré ses propriétés sonores étaient d'autant plus intéressantes puisqu'elles mettaient en lumière un édifice du patrimoine industriel par des

caractéristiques ciblées. Cela est venu combler notre volonté de s'attarder aux caractéristiques propres à l'architecture industrielle dans une situation d'abandon. Nous avons alors offert l'analyse de ces deux œuvres en démontrant comment le temps, le fragment, les caractéristiques tangibles et les caractéristiques intangibles étaient évoquées. L'objectif qui était avant tout de répondre à nos questions de départ tout en testant la grille a été atteint, tout en permettant de valider la pertinence de la grille et en dévoilant ses limites. D'abord, avec *Projections* nous avons exposé la monumentalité de la façade du mur de silos qui s'est transformé en écran pour l'occasion, exploitant les caractéristiques tangibles. Cette initiative, plus ambitieuse qu'elle ne le laisse voir, a aussi mis en lumière la mémoire du lieu par des éléments comme l'eau et les escaliers en colimaçon qui rappelaient des éléments propres à l'histoire du développement de Montréal, permettant la référence au temps, ainsi qu'au fragment. Finalement, les caryatides et les rideaux évoquaient de manière plus énigmatique la référence à l'architecture monumentale et le côté spectaculaire du Silo no 5, ce qui ouvrait la porte à une dimension intangible. Ensuite, avec *Silophone* c'est l'ampleur de l'acoustique qui a été mis de l'avant. Cette installation toutefois discrète a transformé l'ancien élévateur en un instrument de musique gigantesque. À travers celui-ci se sont côtoyées différentes époques technologiques, permettant de faire un lien avec le temps et le fragment. Bien entendu, la puissance acoustique provenant de l'amplitude de l'espace vide du lieu s'appuyait directement sur la matérialité donc le tangible.

Pour terminer, nous pouvons affirmer que *Projections* et *Silophone* ont mis en valeur les propriétés de l'architecture formelle du Silo no 5 en les exposant par une œuvre d'art ancrée à même le lieu. En conséquence, l'ancien élévateur du Vieux-Port de Montréal a pu être revalorisé en étant observé (ou écouté) à travers un dispositif artistique.

CONCLUSION

Depuis la fin de l'ère industrielle, de nombreux bâtiments représentant cette époque sont disparus. Néanmoins, grâce à la volonté d'individus, d'associations qui œuvrent pour la conservation de la culture et du patrimoine ainsi que des institutions gouvernementales, quelques vestiges subsistent encore. De ce désir de conservation naît celui de la diffusion et de la valorisation qui gardent active la mémoire et justifient la présence de telles structures. C'est donc dans cet esprit de diffusion et de valorisation que ce travail s'est penché sur la question de l'art *in situ* dans les lieux à l'abandon. Cette recherche a permis de faire ressortir ce lien qui existe (coexiste) entre l'art et le patrimoine industriel, en abordant ce dernier dans sa dimension architecturale et abandonnée. L'objectif était de démontrer comment se crée la relation entre une œuvre d'art et le lieu déserté qu'elle investit, et ainsi présenter la manière dont un édifice industriel patrimonial peut être mis en valeur à travers l'intervention artistique *in situ*.

Cette démarche a été effectuée en trois étapes. Premièrement, nous avons montré le lien historique entre l'art et l'ère industrielle à travers les écrits et les initiatives artistiques et culturelles. Ensuite, au deuxième chapitre, nous avons dévoilé les fondements de la création entre une œuvre et son lieu d'inspiration en dégagant quatre grandes thématiques pour établir une grille d'analyse. Finalement, nous avons procédé à une étude de cas locale en appliquant cette grille afin de répondre aux questions de départ.

L'apport principal de ce travail réside dans l'élaboration et dans la mise en application de la grille d'analyse. Cette dernière qui provient de l'étude d'un corpus de textes et d'œuvres représente l'aboutissement d'une réflexion sur les fondements de la création d'œuvres d'art inspirées de lieux abandonnés. Elle a donc permis de présenter les propriétés du bâtiment à l'abandon dont peuvent s'inspirer une intervention artistique

qui prend place dans ce type de lieu. Ainsi, à travers notre étude de cas, le Silo no 5 et deux œuvres *in situ*, *Projections* et *Silophone*, nous avons appliqué la grille pour exposer comment les thématiques y étaient exploitées. Cette analyse a confirmé que le temps, le fragment, le tangible et l'intangible se situaient dans les fondements de la création de ces deux initiatives. Dès lors, le lieu est mis en valeur à travers ces thématiques.

Malgré l'atteinte des objectifs de ce travail, des limites de la grille ont été constatées. Tout d'abord, la distinction entre les termes « ruine », « lieu à l'abandon » et « friche » nécessiteraient d'être approfondie et leur utilisation précisée. Cela permettrait de donner un cadre théorique plus cohérent à l'analyse de lieux inhabités. Ensuite, l'analyse des œuvres au chapitre III s'est basée sur la documentation disponible.

C'est pour cela que nous soulevons l'intérêt et le besoin d'une meilleure documentation de ce type d'interventions, qu'elles soient systématiques, anthologiques, ou artistiques. Il serait profitable de répertorier les œuvres d'art *in situ*, associé aux bâtiments industriels à l'abandon.⁴⁴ Nous avons constaté qu'il existe un grand nombre de manifestations artistiques peu documentées ou non documentées. La majeure partie d'entre-elles étant réalisées illégalement, ou pour un public initié, elles restent inconnues puisqu'elles sont dans l'ombre de lieux abandonnés. Pourtant, leur importance pourrait être mesurée, et reconnue. Ces initiatives sont une forme d'art, et elles participent à une valorisation des lieux oubliés. C'est pourquoi un recensement permettrait de démontrer l'importance de ce phénomène, et éventuellement de dénoter ses retombées positives. Une anthologie pourrait agir comme document de référence et

⁴⁴ Nous sommes d'avis que cela pourrait se faire pour tous bâtiments abandonnés qui s'inscrivent comment lieux du passé, ou d'intérêt patrimonial.

offrir la possibilité de conserver ces œuvres par leur documentation puisqu'elles sont généralement éphémères.

Finalement, ce travail dirigé s'inscrit dans une démarche de recherche à propos de la mise en valeur du patrimoine industriel hors les murs (institutionnels) pour démontrer l'impact de l'exposition du patrimoine urbain dans son milieu. Le sujet de la valorisation de la trame urbaine et de l'histoire qui habite ses structures continue de passionner un nombre restreint de chercheurs issus de plusieurs disciplines, tout comme des citoyens s'intéressant à leur milieu et à leur patrimoine.

ANNEXE A

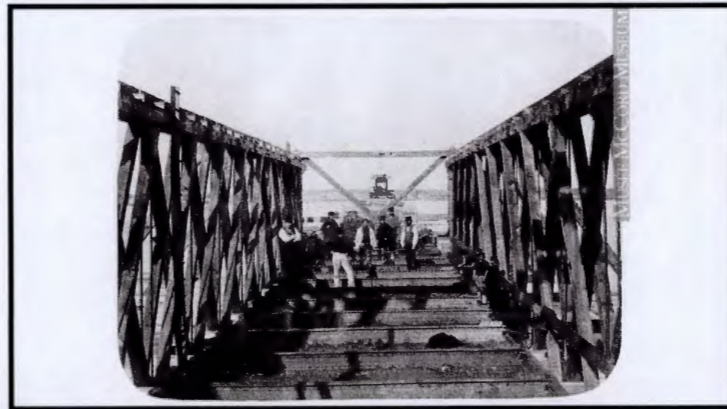


Figure 1 : Photographie de l'échafaudage du pont Victoria. William Notman (1859), *Structure du tube et échafaudage no 8, pont Victoria, Montréal*. ©Musée McCord.



Figure 2 : Photographie de l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Grande Cretto*. Gabriel Valentini, (2013), *Vue d'ensemble, Le Cretto de Gibellina*. Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Ruderi_di_Gibellina.jpg



Figure 3: Photographie, vue rapprochée de l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Grande Cretto*. Petra Noordkamp (2015), *Il Grande Cretto di Gibellina*. Source: <https://www.sculpturenature.com/en/silence-buried-in-white-cement-grande-cretto-di-gibellina-2015/>



Figure 4 : Photographie de l'œuvre de Scott Hockings, *BABEL*. Scott Hockings (2013), *BABEL*. Source: <http://www.scotthocking.com/babel.html>



Figure 5 : Photographie de l'œuvre de Scott Hockings, *BABEL*. Scott Hockings (2013), *BABEL*. Source: <http://www.scotthocking.com/babel.html>

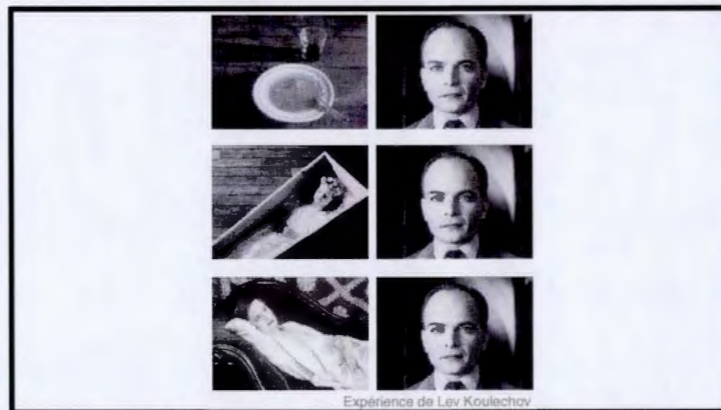


Figure 6 : Planche contact de L'effet Koulechov. Source: <https://blogpda.ac-bordeaux.fr/gmdl/2015/10/16/groupe-comprehension-de-limage/>

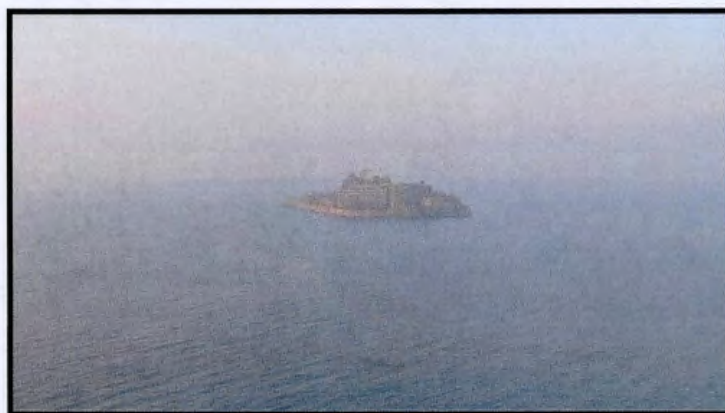


Figure 7 : Image fixe provenant du film de Luidji Beltrame, *Gunkanjima*.
Luidji Beltrame (2010), *Gunkanjima*. Source: Collection/Luidji Beltrame/
Gunkanjima <http://www.frac-centre.fr>



Figure 8 : *Projections*, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff
Lenoir (1997), *Atelier In situ*, « les rideaux ». Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>



Figure 9 : *Projections*, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les escaliers ». Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>



Figure 10 : *Projections*, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les caryatides ». Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>

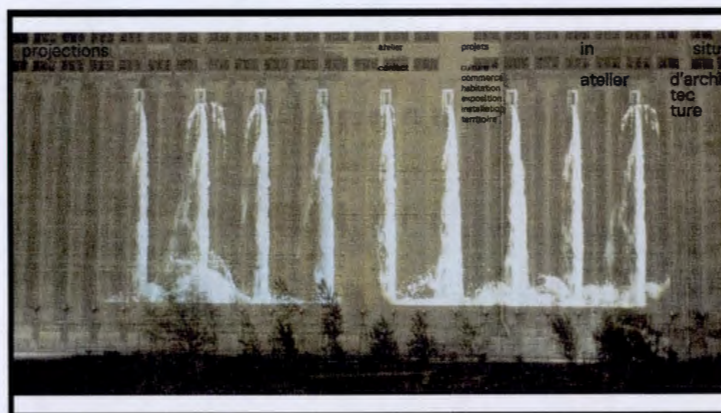


Figure 11 : *Projections*, capture d'écran du site internet de L'Atelier in situ. Jeff Lenoir (1997), Atelier In situ, « les chutes ». Source: <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>



Figure 12: *Silophone*, photographie des microphones et de haut-parleurs placés dans les cylindres du bâtiment 5B1. [The User] (1996). Source: <http://www.undefine.ca/fr/projects/silophone/>



Figure 13 : *Silophone*, Photographie de l'observatoire sonore situé devant le Silo no 5. The Atlas Museum (s.d.). Source: [https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_\(The_User\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_(The_User))



Figure 14 : *Silophone*, Photographie d'une enseigne aux pieds des silos. The Atlas Museum (s.d.). Source: [https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_\(The_User\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_(The_User))

BIBLIOGRAPHIE

Sources imprimées

- Andrieux, C. *et al.* (1997). *Panique au faubourg : Montréal, 22 mai-29 juin 1997 : un ancien quartier industriel investi par les artistes*. Catalogue d'exposition, Montréal, publié par Quartier Éphémère.
- Boshra, B. (2000, 10 juin). The sounds of silo?: concert echoes out of grain elevator at old port. *The Gazette*, p.A1.
- Bourdages, E. (1997). Panique au faubourg : les usines sont occupées !. *reVue*, novembre, 1997, p.4.
- Catchlove, L. (1997, 19-25 juin). Art from decline, site installations prosper in Montreal's dead zones. *Hour*, vol. 5, no 25, (s.p.).
- Colpron, S. (2000, 10 juin). Même Gaston Lagaffe en resterait baba : le silo no 5 devient un gigantesque instrument de musique planétaire. *La Presse*. (s.p.).
- Gironnay, S. (1995, 20-21 mai). Que l'usine est jolie. *Le Devoir*, (s.p.).
- Lamarche, B. (1997, 14-15 juin). Panique en la demeure. *Le Devoir*. (s.p.).
- Lepage, J. (1994, 29 octobre). Éphémère comme la vie... d'artiste « En attendant », des usines se transforment en galerie, en studios... *La Presse*, (s.p.).
- Madan, E. et McIntosh, T. (2001). Silophone. *Espace Art Actuel*, no 58, p.23-25.
Récupéré de id.erudit.org/iderudit/9344ac

Theodore, D. (2000, 10 juin). Silo's is a little of key : idea of turning grain elevator into musical instruments is better in concept than in practice. *The Gazette*, p.A3.

Tousignant, F. (2000, 12 juin). La charrue avant les bœufs. *Le Devoir*, (s.p.).

Truffaut, S. (1997, 14-15 juin). La culture du laisser-faire. *Le Devoir*, (s.p.)

Velleman, I. (1997). La ville au service de l'art / Panique au Faubourg, Quartier Éphémère, ancien Faubourg des Récollets, Montréal. Du 22 mai au 29 juin 1997. *ETC*, no 40, p.31–33. Récupéré de id.erudit.org/iderudit/402ac

Ressources numériques (Silo no 5)

Culture et communication du Québec. (2013). Répertoire du patrimoine culturel du Québec, Silo à grain numéro 5. Récupéré de <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca>

Gouvernement du Canada. (s.d.). Annuaire des désignations patrimoniales fédérales. Élévateur 5 B. Récupéré de http://www.pc.gc.ca/apps/dfhd/page_fhb_ro_fra.aspx?id=7467

Gouvernement du Canada. (s.d.). Annuaire des désignations patrimoniales fédérales. Élévateur 5 B Annexes. Récupéré de http://www.pc.gc.ca/apps/dfhd/page_fhb_ro_fra.aspx?id=7213

Gouvernement du Canada. (s.d.). Annuaire des désignations patrimoniales fédérales. Élévateur 5 B 1. Récupéré de http://www.pc.gc.ca/apps/dfhd/page_fhb_ro_fra.aspx?id=7468

Héritage Montréal. (s.d.). Silo no 5, Pointe-du-Moulin. Récupéré de <http://www.heritagemontreal.org/plateforme-h-mtl/?siteSlug=997>

Parc Canada. (2017). Lieu historique national du Canal-de-Lachine, Le berceau de l'industrialisation. Récupéré de <https://www.pc.gc.ca/fr/lhn-nhs/qc/canallachine/decouvrir-discover/natcul2/c>

Vieux Montréal. (2009). Secteur du port, Fiche d'un bâtiment, Élévateur B. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_bat.php?sec=h&num=1

Ouvrages de référence

Morvan, D. (2004). *Le Robert dictionnaire pratique de la langue française*. Paris, Éditions France Loisirs.

Passek, J-L. (2001). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éditions Larousse.

Pinel, V. (2012). *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Études

Andres, L. et Grésillon, B. (2011). Les Figures de la friche dans les villes culturelles créatives. Regards croisés Européens, *L'Espace géographique*, tome 40, vol. 1, p.15-30.

Augé, M. (2003). *Le temps en ruines*. Paris, Éditions Galilée.

Baillargeon, T. et Lefebvre, S. (2016). L'explorateur urbain à la recherche d'un temps perdu : visiter l'entre-deux ou la quête d'une expérience radicale. *Frontières*, vol. 28, no 1, p.6-15.

Balac, A-M. et Bélanger, F. C. (2016). *Lumières sous la ville : quand l'Archéologie raconte Montréal*. Montréal, Recherches amérindiennes au Québec.

- Bélanger, M. (2017). D'anciennes mines, de nouveaux usages : la réhabilitation créative des sites miniers. *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, vol. 28, no 1, printemps 2017, p.12-17.
- Bélanger, M. (2011). Vestiges industriels montréalais : appropriations, rôles et enjeux sociaux. Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université de Montréal. Récupéré de Papyrus <http://hdl.handle.net/1866/5498>
- Bonnel, C. (2015). Comment habiter un poncif artistique (les ruines de Detroit). Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.), *Esthétique des ruines, poïétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.63-70.
- Bouchier, M. (2016). Le moment politique des ruines. *Frontières*, no 1, vol. 28, p.48-53.
- Canty, D. (2015). Commune mesure. Dans Canty, D. (ed.), *[The User] Instruments 1997-2008*, Berlin et Montréal, Künstlerhaus Bethanien GmbH & Productions indéfinies, Édition bilingue, p.6-9.
- Chalumeau, S. et Rousseau, J. (2017). La gigue au rythme de l'industrie. *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, vol. 27, no 2, p.22-27.
- Dillon, B. (2011). Introduction. Dans Dillon, B. (é.d.), *Ruins*, Londres, Whitechapel Gallery et MIT Press, p.10-19.
- Duquerroy, M. (2015). Ruines modernes et paysages post-industriels : l'exemple britannique. Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.) (2015). *Esthétique des ruines, poïétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.71-79.
- Fondation Louis Vuitton (s.d.). Tacita Dean. Récupéré de <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/collection/artists/tacita-dean.html>
- Gingras, N. (2015). Une forme d'écriture – la ritournelle. Dans Canty, D. (ed.), *[The User] Instruments 1997-2008*, Berlin et Montréal, Künstlerhaus Bethanien GmbH & Productions indéfinies, Édition bilingue, p.33-35.

- Grandbois-Bernard, E., Labescat, G. et Uhl, M. (dir.) (2016). Dans Les ruines de la ville postindustrielle, de la friche à la revitalisation urbaine, *Frontières*, vol. 28, no 1, p.3-5.
- Gravel, P. (2017). Reconversion du patrimoine industriel à Amsterdam : l'exemple du NDSM. *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, vol. 28, no 1, p.18-21.
- Grésillon, B. (2011). La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille. *Rives Méditerranéennes*. Récupéré de <http://rives.revues.org/3977> ; DOI : 10.4000/ rives.3977
- Guillo, A. (2015). Esthétique touristique et ruines vues du ciel : l'exemple de Gunkanjima. Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.), *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 53-62.
- Habib, A. (2007). Le temps décomposé : ruines et cinéma. *Protée*, vol. 35, no 2, p.15-26.
- Hardy, J. (2016). Œuvres sur papier, portrait de travailleurs de la compagnie *Price Brother* (1930-1960). *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, vol. 27, no 2, p.10-15.
- Hébert, A. (1935). Un point de vue. *L'action universitaire*, vol. 1, no 5, p.10-11.
- High, S. (2013). Beyond Aesthetics: Visibility and Invisibility in the Aftermath of Deindustrialization. *International Labor and Working-Class History*, no 84, p.140-153. doi:10.1017/S0147547913000276
- Lejeune, A. (2011). Un « tour des monuments de Passaic » (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson. *L'espace géographique*, p.367-380. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2011-4-page-367.htm>

- Legault, R. (1989). Architecture et forme urbaine : l'exemple du triplex à Montréal de 1870 à 1914. *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, vol. 18, no 1, p.1-10. Récupéré de : <https://doi.org/10.7202/1017820ar>
- Lontrade, A. (2015). Modernité et Antiquité. Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.), *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.15-27.
- Lord, D. (2003). Patrimoine industriel : Le souffle de l'art. *Continuité*, no 96, p.32-34. Récupéré de id.erudit.org/iderudit/15562ac
- Lyons, S. (2009). Memory of a Post-Apocalyptic Future: Whitening Skeletons and Frozen Time in Robert Altman's *Quintet* and Expo 67's Man the Explorer Pavilion, Montreal as Palimpsest. Graduate Research in Montreal's Architectural and Urban Histories, Montréal, Université Concordia. Récupéré de http://cityaspalimpsest.concordia.ca/palimpsest_II_en/papers/Steve_Lyons.pdf
- Marion, A. et Almarcequi (2013). Entretien avec Lara Almarcequi, septembre 2013. *Marges*, Récupéré de <http://marges.revues.org/888>
- Martineau, M.-N. (2010). L'histoire et la mémoire en suspens, le patrimoine des villes post-industrielles et le cas du Silo no 5 de Montréal. Mémoire de maîtrise en sociologie, Université de Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/2647/1/M11241.pdf>
- Paquet, S. (2016). La ruine postindustrielle, le temps de l'image. *Frontières*, vol. 28 no 1, p.16-21.
- Parson, S. (2014). *William Notman, sa vie et son œuvre*. Institut de l'art canadien, monographie numérique. Récupéré de <https://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/william-notman>

- Pringuet, V. (2015). Passés recomposés. Dans Canty, D. (ed.), *[The User] Instruments 1997-2008*, Berlin et Montréal, Künstlerhaus Bethanien GmbH & Productions indéfinies, Édition bilingue, p.69-73.
- Schefer, O. (2015). Ruines à l'envers, Robert Smithson et quelques fantômes contemporains. Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.), *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.39-50.
- Sensi, M. (2018). L'œuvre de l'artiste abstrait italien Alberto Burri (1915-1995) et ses nouvelles contributions à partir de 1945. *124 Revue Hypothèse*. Récupéré de https://124revue.hypotheses.org/files/2018/02/Maria-Sensi_-124-Sorbonne.-Carnet-de-IE%CC%81cole-Doctorale-dHistoire-de-lart-et-Arche%CC%81ologie.pdf
- Smithson, R. (1967). A tour of Monuments of Passaic, New Jersey. *Artforum*, déc. 1967, p.52-57.
- Sterne, J. (2015). Les leçons de *Silophone*. Dans Canty, D. (ed.), *[The User] Instruments 1997-2008*, Berlin et Montréal, Künstlerhaus Bethanien GmbH & Productions indéfinies, Édition bilingue, p.65-68.
- Stimson, B. (2004). The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. *Tate paper*, no 1, Spring 2004. Récupéré de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>
- Tiberghien, G. A. (2015). Des ruines, pour quoi faire?. Dans Egaña, M. et Schefer, O. (dir.), *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.29-38.
- Trepanier, E. (2017). Au cœur du monde industriel de son temps : Adrien Hébert dans le port de Montréal. *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, vol. 27 no 2, p.16-21.
- Ville de Montréal. (2016). Montréal Transitoire, Rapport d'événement, Réflexion collective sur les usages temporaires dans les bâtiments vacants. Récupéré de

http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/PROJ_URBAINS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/rapport_mtltransitoire_vf_2017.pdf

Viel, A. (2001). Quand souffle l'esprit des lieux. Actes du colloque Médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire, Château de Kerjean, p.45-51.

Willis, J. (2018). William Notman : témoin et photographe de l'époque victorienne. Musée canadien de l'histoire, article numérique. Récupéré de <https://www.museedelhistoire.ca/blog/william-notman-temoin-et-photographe-de-lepoque-victorienne/>

Sites Web

Acropolis Museum, (s.d.). Récupéré de <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/erechtheion>

Atelier In Situ, (s.d.). Dans Projets/Projections. Récupéré de <http://insitu.qc.ca/projet/projections/>

Atelier In Situ, (s.d.). Dans Projets/Édifice Zone. Récupéré de <http://insitu.qc.ca/projet/edifice-zone/>

Atelier In Situ, (s.d.). Dans Projets/Résidence Casgrain <http://insitu.qc.ca/projet/residence-casgrain/>

Atlas Museum, (2019, 26 août 2019). Dans TheUser/Silophone. Récupéré de [https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_\(The_User\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Silophone_(The_User))

Fondation Daniel Langlois, pour l'art, la science et la technologie, (2018). Dans accueil/organisations/Quartier Éphémère. Récupéré de <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=82>

Fondation Daniel Langlois, pour l'art, la science et la technologie, (2018). Dans accueil/organisations/Quartier Éphémère. Récupéré de <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=82>

Fondation Daniel Langlois, pour l'art, la science et la technologie, (2018). Dans accueil/Projets/Silophone. Récupéré de <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=201>

Frac Centre-Val de Loire, (s.d.). Dans Collection/Artiste et Architectes/Louidgi Beltrame. Récupéré de <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rubauteurs-58.html?authID=307>

Scott Hockings (s.d.). Dans BABEL 2015 - 2016. Récupéré de <http://www.scotthocking.com/babel.html>

Undefine (s.d.). Dans Artistes/TheUser. Récupéré de <http://www.undefine.ca/fr/artists/the-user/>

Ville de Montréal, Bureau du Design, (s.d.). Dans Répertoire/in situ atelier d'architecture. Récupéré de <https://designmontreal.com/repertoire-designers/in-situ-atelier-darchitecture>