

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA DÉRIVE URBAINE DANS L'ART DU GRAFFITI À UNE APPROCHE  
CRITIQUE DE LA VILLE POSTMODERNE DANS UNE PRATIQUE DE LA  
PEINTURE.

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
ARNAUD GRÉGOIRE

NOVEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## **REMERCIEMENTS**

Un merci tout particulier à Christine Major pour son soutien constant pendant la réalisation de cette recherche-crédation, à mes collègues et amis du groupe Hors-d'œuvre pour leur rigueur critique à l'endroit de mon travail et à mes frères et sœurs du groupe Antifa Montréal pour leur soutien indéfectible.

À mes parents et amis,  
ainsi qu'à toutes les personnes qui ont participé  
de près ou de loin à la réalisation de ce travail,  
ma plus profonde reconnaissance pour votre soutien et vos encouragements

**TABLE DES MATIÈRES //**

Remerciements .....	ii
Liste des figures.....	v, vi, vii, viii
Résumé.....	x
Prolo-gueu .....	1
C comme CASH, C comme CLASSE .....	3
1- Changer la ville pour changer la vie .....	6
2- Marquer un déplacement .....	8
2.1 Comme chien qui pisse .....	15
3.0 La ville sublime.....	18
4.1 Faire l'archéologie d'une petite histoire - L'artiste commissaire .....	26
5- Art et politique.....	29
5.1 De la culture du travail au travail de la culture .....	31
6- Le droit à la ville et son expression en peinture .....	34
6.1 <i>Homo ludens</i> .....	36
7- Conclusion .....	44
Bibliographie.....	45

## LISTE DES FIGURES

Figures	Pages
0.1 Photographie numérique, <i>Tim Horton's</i> de St-Vincent de Paul à Laval, 2013, archives personnelles.	<b>p. 3</b>
0.2 Photographie numérique, détail de la toile <i>Horizon Jeunesse</i> tiré de mon exposition finale, 2014, archives personnelles.	<b>p. 5</b>
1.1 Photographie argentique, <i>City Cats</i> , 2014.  Amalia Fieuzal	<b>p. 7</b>
2.1 Image fixe tirée d'un vidéo, <i>Grifters Code 5 — Fuck Being Polite</i> . 2013, 5m54s, repéré le 12 décembre 2014 à l'adresse suivante :  <a href="http://thegrifters.org/pages/grifters-code-5">http://thegrifters.org/pages/grifters-code-5</a>	<b>p. 8</b>
2.2 Huile sur toile de lin, étude no.4, 2014.	<b>p. 10</b>

Figures	Pages
<p>2.3 Image tirée d'internet, Graffiti à la craie tracé en 1953 sur un mur de la Rue de Seine par Guy E. Debord, repéré le 17 décembre 2014 à l'adresse suivante :</p> <p><a href="http://critiquesociale.hautetfort.com/tag/ne+travaillez+jamais">http://critiquesociale.hautetfort.com/tag/ne+travaillez+jamais</a></p>	<b>p. 12</b>
<p>2.4 Image tirée d'internet, « <i>Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psycho-géographique</i> », 1957. Imprimée à Copenhague (Danemark), repéré le 17 décembre 2014 à l'adresse suivante :</p> <p><a href="http://ryanraffa.com/parsons/blog/urban-drifts/">ryanraffa.com/parsons/blog/urban-drifts/</a></p>	<b>p. 14</b>
<p>2.5 Photographie numérique, 2013, <i>Sans titre</i>, Vélo-vaporisateur, archives personnelles.</p>	<b>p. 16</b>
<p>3.1 Photographie numérique, 2014, <i>Chez Clo</i>, archives personnelles.</p>	<b>p. 20</b>
Figures	Pages

- 3.2 Affiche d'exposition, 2014, *La mince ligne blanche*,  
archives personnelles. **p. 21**
- 4.1 Photographie numérique, 2014, Porte d'entrée de l'exposition  
*La mince ligne blanche*, archives personnelles. **p. 23**
- 4.2 Photographie numérique, 2014, *Pieds surplombants le vide*  
*au Stinky Building*, archives personnelles. **p. 27**
- 5.1 Photographie numérique, 2013, *Sur la route de Sudbury*,  
aérosol et acrylique sur métal, archives personnelles. **p. 33**
- 6.1 Photographie numérique, 2014, *Karine et Karl*,  
Huile sur toile, archives personnelles. **p. 35**

**Figures****Pages**

- 6.2 Photographie numérique, 2014, *Montréal et sa banlieue*,  
Huile sur toile, archives personnelles. **p. 39**
- 6.3 Photographie numérique, 2014, Panneau publicitaire,  
archives personnelles. **p. 41**
- 6.4 Photographie numérique, 2014, Panneau publicitaire,  
archives personnelles. **p. 42**
- 6.5 Photographie numérique, 2014, Karine et Karl, huile sur toile,  
archives personnelles. **p. 43**

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## RÉSUMÉ

Mon travail porte un regard singulier sur le rôle des peintres dans l'espace de la ville d'aujourd'hui. J'articule une critique radicale des formes urbanistiques contemporaines à travers l'intervention publique (graffiti) et la représentation peinte de lieux, de gestes et de moments clés illustrant les failles de l'urbain.

De l'intervention *in situ* à la toile peinte en atelier, mes préoccupations artistiques concernent la ville, les gens qui l'habitent et leur rapport à sa forme physique.

Ma recherche vise également à analyser comment les pratiques de la marche, de la dérive et de l'exploration urbaine ont pu influencer le travail des artistes-peintres dans les dernières décennies.

Résolument politique, ma démarche s'inscrit dans la critique de la ville amorcée par les situationnistes au tournant des années '70.

Il s'agit pour moi de voir de quelle façon les moyens limités de la peinture peuvent permettre de s'attaquer aux énormes moyens de la forme architecturale contemporaine. Effort critique d'un enfant de la banlieue, mon travail constitue un témoignage sensible de la transition parfois difficile entre nature sauvage et culture humaine.

Mots-clés: Peinture, Graffiti, Politique, Critique, Urbanisme, Dérive urbaine, Droit à la ville, Esthétique, Art de rue, *in situ*

## PROLO-GUEU

Admettons-le d'emblée ; l'impact réel du graffiti a plutôt valeur symbolique. Le fait d'apposer de la peinture sur le mobilier urbain n'influe que très peu sur sa réelle dégradation physique. Dans cet ordre d'idée, un vandale orthodoxe ne saurait que faire d'une canette de peinture en aérosol. La nature de ses outils oscillerait plutôt du simple pavé à la bombe artisanale, la vraie. Pensez-y bien ; n'y a-t-il pas quelque chose de fondamentalement illogique à laisser sa signature sur la scène d'un crime ? Il est effectivement assez rare qu'une telle situation survienne. Les crimes revendiqués sont habituellement de nature politique ou égotique. Dans les pages qui suivent, je situe le geste du *peintre de rue* à mi-chemin entre ces deux postures puisque la forme *graffiti*, dans la variété de ses occurrences, semble alterner de l'une à l'autre en fonction des volontés en présence.

Par ce texte, je vous propose un regard privilégié sur une pratique impopulaire, une occasion en or de comprendre un mouvement qui souvent ne veut pas l'être et finalement, le dévoilement public d'un véritable *Modus operandi* artistique ; le mien.

Il n'existe pas de statistiques pouvant nous informer du nombre probablement restreint des vandales qui souillèrent de leurs mains grasses les tables grises des universités occidentales. L'évolution quasi parallèle des pratiques du graffiti et de la peinture contemporaine n'aura été mise en relation que par de rares historiens et praticiens de l'art dont le travail aura servi à nourrir les pages qui suivent. Le graffiti semble avoir tout à perdre à passer par le filtre social qu'est l'université. Ses courtes histoires locales, jusqu'ici transmises de bouches à oreilles, apparaissent à mes yeux comme la contrepartie authentique de cette nouvelle grande Histoire de la fondation du graffiti qui commence à s'intégrer à la culture populaire et à ses institutions. Il

n'est pas question ici de dénoncer ses premiers acteurs et leur récupération inévitable par le marché de l'art, mais de souligner l'importance de leur origine, la valeur effective de chaque tag griffonné à la hâte dans l'envers négatif de l'une des valeurs les plus chères à l'occident ; la propriété.

Ce document pourra vous sembler prétentieux. À rebrousse-poil de la tendance artisticopolitique du moment, il n'est pas question pour moi de faire œuvre d'humilité dans le cadre de cette recherche. Il s'agit d'un devoir de mémoire sur les travaux de l'avant-garde occidentale du vingtième siècle et sur ses objectifs de transformations sociales pour le moins ambitieux. Plutôt que d'en sceller le cercueil (celui des avant-gardes) en faveur d'un repli sur l'individu en art politique, je souhaite signifier qu'un mouvement collectif subversif persiste ; le graffiti. Loin d'être exempt des formes d'oppression sociale dont les artistes politiques d'aujourd'hui souhaitent s'évader par un retour aux questions d'ordre plus mesuré (le quotidien, le privé, l'intime, le corps, etc.) ; le mouvement graffiti a tout de même constitué pour moi une façon de me retrouver avec des gens qui partagent ma critique de la ville, du capitalisme qui la modèle et de son expérience critique au quotidien. S'il s'agit effectivement d'un effort de définition et d'affirmation d'une pratique artistique récente, cela ne signifie en rien qu'il faille figer sa forme dans un traditionalisme nostalgique des belles années new-yorkaises. Il m'importe plutôt de participer à la production, à l'analyse et à la fondation théorique et pratique d'un graffiti actuel, politique, transdisciplinaire et critique. Bonne lecture.

## C comme CASH, C comme CLASSE

Né sur la base Canadienne de Lahr en Allemagne, je n'ai gardé de cette courte prémisses que quelques souvenirs artisanaux accrochés aux murs du bungalow Lavallois qui accueillit ma jeunesse et quelques histoires racontées çà et là par des parents aimants. Je suis un produit classique de la classe moyenne américaine, issu d'une famille de professionnels ni trop riche, ni complètement paumé. Blanc, francophone bilingue, mes *hobbies* sont la peinture et les grandes marches en ville. Quand j'étais petit, mon père me lisait *Tintin* (qui faisait partie intégrante de la routine d'avant-dodo) et il arrivait à ma mère de m'acheter un numéro de *Dragon Ball*, quand je l'accompagnais faire les courses chez *Club Price*.

Tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes : **La banlieue.**



fig. 0.1

Une des problématiques inhérentes à la vie en banlieue est le déplacement. La ville de Laval ayant été bâtie très rapidement (plus particulièrement de 1965 à aujourd'hui<sup>1</sup>), sur certaines des meilleures terres agricoles du Québec, les quartiers sont souvent divisés par de grands champs. Les déplacements d'un quartier à l'autre sont ardues pour celui ou celle qui ne possède pas d'automobile. À titre indicatif, aller voir mon meilleur ami d'enfance nécessitait une heure et demie de transport en commun avec un transfert d'autobus. Autant dire que la question du vélo s'éclipsait rapidement, surtout quand on connaît le mythique *Boulevard des Laurentides* qui constitue en lui-même une véritable prévision de bras cassé.

Le rite de passage habituel chez l'adolescent banlieusard moyen est donc l'obtention du permis de conduire. À 16 ans, deux ans avant l'obtention du droit de vote, l'individu lavallois se trouve en droit d'arpenter fièrement les routes du Québec. S'il est dans une situation économique favorable (ou non), celui-ci peut se munir d'une petite *Honda Civic* sur laquelle il doit installer un aileron, un *pipe* ou un de ces fameux kits de jupes. La voiture, c'est l'habit de parade amoureuse de l'Homme moderne, mais ça, tout le monde le sait.

Finalement, je n'aurai jamais eu cette *Honda Civic*. Force est d'admettre qu'aux yeux de mes confrères Lavallois, je reste un enfant.

---

<sup>1</sup> « *Au plus fort de son urbanisation (1965-1989), la ville se développe sur un modèle traditionnel de banlieue orienté vers les déplacements automobiles et la maison unifamiliale. C'est ainsi qu'ont été aménagés les quartiers résidentiels et les grands axes routiers qui forment aujourd'hui l'image lavalloise.* »

— Service de l'urbanisme de la ville de Laval. (2011). *La politique de l'urbanisme durable de Laval*. Gibraltar. P.7.



fig 0.2

## 1- CHANGER LA VILLE POUR CHANGER LA VIE

*« La bourgeoisie a soumis la campagne à la ville. Elle a créé d'énormes cités ; elle a prodigieusement augmenté la population des villes par rapport à celles des campagnes, et par là, elle a arraché une grande partie de la population à l'abrutissement de la vie des champs. De même qu'elle a soumis la campagne à la ville, les pays barbares ou demi-barbares aux pays civilisés, elle a subordonné les peuples de paysans aux peuples de bourgeois, l'Orient à l'Occident. »*

— K. Marx et F. Engels, *Manifeste du parti communiste*, 1848.

Comme beaucoup de jeunes Montréalais d'origine québécoise, l'histoire récente de ma famille est un reflet assez fidèle de l'exode rural qu'annonçaient déjà Marx et Engels en 1848 dans leur manifeste adressé aux ouvriers et aux paysans du monde. À coup sûr, la lecture d'un tel ouvrage en jeune âge a de quoi remuer un adolescent d'ici. Dans mon cas la transition campagne/ville remonte à aussi récemment que la génération précédente. C'est mon père qui a effectué la rupture culturelle la plus radicale en quittant un milieu et une tradition de travail rural pour s'établir à Montréal, dans sa banlieue immédiate. Moi, je n'ai appris sur l'agriculture et l'élevage que par procuration, à travers les récits ponctuels de mon père et les brefs séjours sur la ferme laitière de mon oncle. J'ai grandi dans l'interstice entre la campagne et la ville, lieu qui stimule aujourd'hui un certain engouement pour l'aspect prophétique de la théorie marxiste au sujet de l'espace urbain (et de son rôle dans l'accumulation du capital par la spéculation immobilière) ; la banlieue.

La banlieue, j'y reviens parce qu'elle est à l'origine de l'indignation qui stimule ma production artistique. Elle est ma première expérience de l'espace et constitue de ce fait la trame de fond de ma contribution à l'art et à la psychogéographie. Son quadrillage, la largeur de ses rues, la distance entre ses différents quartiers et les particularités de sa construction forment une sorte de barème auquel je compare systématiquement mon rapport au monde. La banlieue étant construite pour des raisons pratiques (le travail, l'habitation, le déplacement.), l'espace consacré à la culture y est infime. À mes yeux, il est extrêmement difficile de s'y sentir chez soi.

Peindre dans la rue est donc pour moi un moyen d'agir en dehors des contraintes particulières de la fonctionnalité. Très tôt, j'ai découvert le plaisir de remarquer les traces de mon passage par la fenêtre de l'autobus en me rendant au travail. C'est dans ces moments de transit des plus monotones que j'ai trouvé rassurant de me dire que l'existence ne se limite pas à ce morne trajet qui sépare le logis de l'ouvrage.



Fig.1.1

En sardine entre les passagers, je ris dans ma barbe en contemplant pour quelques secondes, au détour d'un boulevard, les frasques de la soirée précédente. Je rêve un moment, l'autobus arrive au terminus, tout le monde descend, le travail nous attend.

## 2- MARQUER UN DÉPLACEMENT

« New York fut la première ville d'Amérique à se voir innervée d'un système sous-terrain de métro en 1868 ; environ un centenaire avant qu'un premier tag ne soit apposé sur un wagon. Il est possible que cette forme urbaine particulière — au même titre que celle des gratte-ciels, des autoroutes et des grandes avenues commerciales — ait formé le distillat idéal pour que les questions touchant l'expérience de ce nouvel espace deviennent fondamentales pour ses habitants et plus particulièrement pour les artistes. Comme les formes de la nature ont pu sembler insaisissables et sublimes pour les peintres d'une autre époque, c'est aujourd'hui celles de notre propre culture qui apparaissent indomptées, sauvages, étrangères. »

— La mince ligne blanche, 2014.



fig. 2.1

C'est dans les transports en commun que s'exprime le mieux le graffiti. Trains de marchandises, trains de banlieue, métros et autobus, tout y passe. Tout et tout le monde, d'où l'intérêt du support. Pour bien saisir le mouvement contemporain du graffiti, étudier la question du déplacement urbain et péri urbain est essentiel.

Il est généralement admis que le graffiti moderne a pour lieu d'origine le nord-est des États-Unis et plus précisément les villes de New York et de Philadelphie de la fin des années '60. Postindustrielles, commerciales et touristiques, ces deux villes ont en commun un système de transport public immense, dont les tentacules s'étendent des centres vers une multitude de quartiers riches de toutes les cultures d'un monde.

C'est dans ce même univers, au bout de l'un de ces tentacules, que je suis tombé pour la première fois sous le charme de la peinture. La rue, comme les réseaux de transport en commun, est un univers programmé par une sémiologie très forte ; celle que l'on apprend comme un réflexe vital pour devenir un Homme. Parallèlement à ce foisonnement de signes existe la publicité, collée à l'architecture et mise en valeur par la lumière. Quand on se déplace en ville, que ce soit à pied, en vélo, en voiture ou en bus, tous ces éléments défilent dans notre champ visuel comme autant de rappels de l'omniprésence de notre culture. Peindre dans la rue, c'est chercher à s'inscrire dans cet univers malgré un déficit évident de moyens. C'est assumer notre *barbarie* et démontrer qu'on peut faire beaucoup avec peu, tout avec presque rien ; comme nourrir l'ambition de s'inscrire dans la critique de l'architecture à l'aide du médium *pauvre* qu'est devenue aujourd'hui la peinture.



fig 2.2

La ville donne à certains l'impression d'un contrôle rassurant par rapport au déchainement chaotique des éléments de la nature. Ici, tout est clairement défini par le construit et divisé par la propriété. La forme des bâtiments porte le regard de simples quidams vers le ciel où, de la fenêtre sans teint de leurs bureaux, les *traders* observent la plèbe d'un regard froid et calculeur. Il est inquiétant de constater à quel point l'échelle des choses favorise notre indifférence, comme on marche à plein pied dans une colonne de vulgaires fourmis s'affairant à quelques tâches d'une importance infime, du moins, à notre niveau...

Pour les gens d'en bas, la ville peut être un univers extrêmement oppressant, physiquement et psychologiquement. La pollution visuelle n'est qu'un des multiples aspects de l'urbanité qui assaille les sens et stimule à l'extrême. Quel intérêt pour un artiste visuel de chercher à inscrire son œuvre dans un univers aussi saturé ? Pourquoi préférer l'irrégularité de cet environnement à l'aseptisation *javellisée* du musée ou de la galerie ?

Un élément de réponse admis est l'accessibilité. Les galeries, comme les grandes tours, n'ouvrent pas leurs portes à qui le désire aussi facilement. Ce constat, la jeunesse New Yorkaise l'a fait assez rapidement. Avide elle aussi de reconnaissance et de communication, peu représentée dans les institutions artistiques au détour des années '70, celle-ci a pris les moyens de se faire entendre ou, plus littéralement, de se faire voir dans la ville.

Un autre facteur constitutif du mouvement qu'on a appelé *graffiti* est l'intérêt porté par ces praticiens à la question du déplacement dans son sens large ; déplacement du corps dans l'espace (qui constitue une part importante du geste de l'artiste) et déplacement physique de la pièce peinte sur le métro ou sur le train. Le graffiti est donc indissociablement lié à la mobilité urbaine. C'est ce constat qui m'amène à chercher ses racines dans des domaines adjacents à celui des arts visuels (sciences

sociales, ethnologie, démographie, urbanisme entre autres) et en particulier dans la critique de l'urbanisme formulée par Guy E. Debord dans sa *Théorie de la dérive*, publiée en 1958.



fig. 2.3

Ce court pamphlet, réalisé dans le style mordant caractéristique des situationnistes, pose les fondements d'une pratique annonciatrice des prémices du graffiti ; la dérive.

« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psycho-géographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. »

— Debord, Guy, *Théorie de la dérive*, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

La *Théorie de la dérive* est donc un mode d'emploi pratique adressé à celui ou celle qui cherche à détourner les fonctions premières du déplacement dans l'espace urbain. Le sujet qui s'adonne à un tel exercice s'associe à une figure importante de l'art et de la philosophie moderne ; celle du flâneur. Cette figure désigne habituellement celui ou celle qui observe, activement ou passivement, les mouvements de la foule et du construit dans l'espace de la ville. Des écrits de Baudelaire<sup>2</sup> aux dérives situationnistes en passant par les déambulations surréalistes<sup>3</sup>, les occurrences de la figure du flâneur varient et regroupent généralement touristes, artistes, travailleurs itinérants, vagabonds, consommateurs, solitaires et collectifs.

Bien que différenciée dès les premières lignes de la *Théorie de la dérive*, des pratiques associées au tourisme (voyage, promenade, randonnée, etc.) de par son aspect non programmé, politique et collective, la dérive s'inscrit néanmoins dans cet effort d'expérience alternative de l'espace urbain.

Plus précisément, la « *reconnaissance d'effets de nature psycho-géographique* » réfère à une classification révisée de la division des quartiers en fonctions d'éléments qui diffèrent des unités administratives officielles. Les rues, les boulevards, les quartiers et les arrondissements laissent place à des « unités d'ambiance » qui sont observées *in situ* par les sujets de la dérive et décrites dans des comptes rendus d'expérience ou mises en image par le découpage et le fractionnement de cartes géographiques.

---

<sup>2</sup> Voir Baudelaire, Charles, 1859. *Le Peintre de la vie moderne*, Paris : Gallimard.

<sup>3</sup> Voir Aragon, Louis, 1926. *Le paysan de Paris*, Paris : Gallimard.

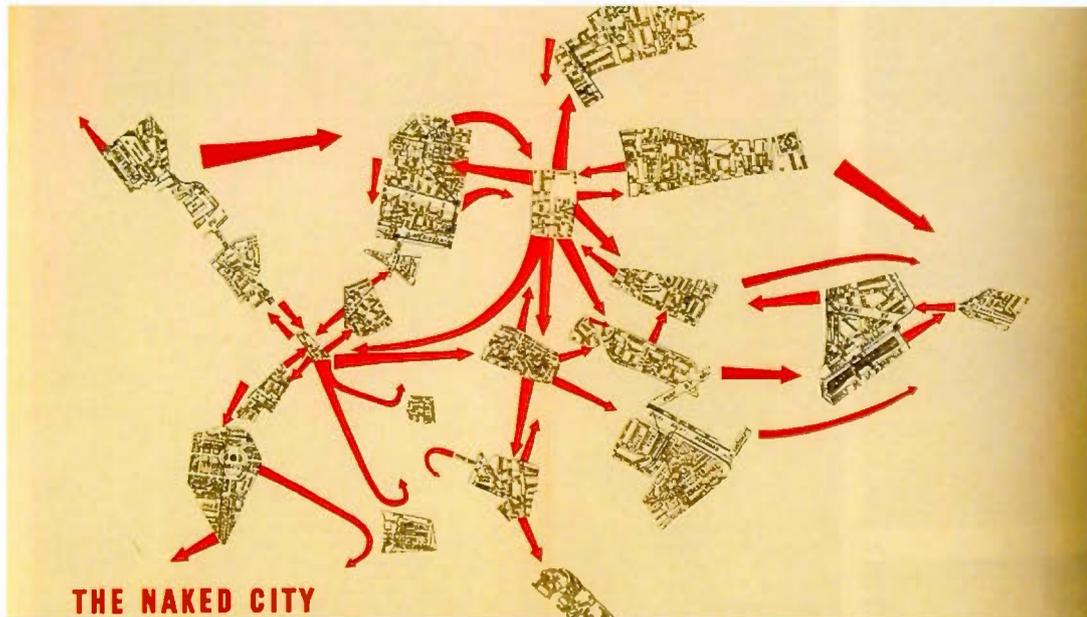


fig. 2.4

À mes yeux, ce positionnement des situationnistes dans l'espace de la ville s'inspire davantage des tactiques de guérilla urbaine que de la figure traditionnelle du flâneur. Préliminaire à la passion qu'a entretenue Guy E. Debord pour le jeu d'échecs, la réalisation de ces cartes nous informe déjà de son intérêt vif pour la stratégie de guerre. Dans une ville (Paris) qui a connue, au rythme des changements de régime politiques, des transformations radicales au niveau de son architecture, le travail d'étude urbanistique/géographique des situationnistes est indissociable du mouvement des occupations, de l'érection des barricades et du projet de transformation de la ville *pour transformer la vie*<sup>4</sup>. Loin de la promenade des jardins bourgeois d'Angleterre, la dérive s'oppose à une expérience planifiée de la marche. Il s'agit pour moi au contraire de parasiter un environnement donné dans la perspective

<sup>4</sup> Nieuwenhuys, Constant, *Une autre ville pour une autre vie*, *Internationale Situationniste No 3*, 1959.

d'en sentir les particularités propres et, ainsi, de nourrir ma connaissance des lieux dont je vais articuler la critique.

Par ce texte, il m'importe de lier ma pratique et celle du graffiti en général à cette « tradition » contestataire moderne. Comme pour les sujets de la dérive, j'attache une importance particulière à la connaissance de mon environnement physique. Ainsi, je considère le déplacement en ville comme une partie intégrante de ma recherche artistique.

## 2.1 Comme chien qui pisse

Le tag est souvent identifié comme la forme originelle du mouvement graffiti. Il s'agit probablement aussi de la forme la plus honnie de cette pratique. Associée aux jeunes, aux gangs et à l'insécurité en général, la forme agressive du tag cache des procédés empreints de finesse. Taguer est risqué. Celui ou celle qui prend ce geste à la légère s'expose à des accusations criminelles, à des amendes et même à des peines d'emprisonnement. Il est donc important de connaître sa ville comme le fond de sa poche si l'on souhaite pouvoir y marquer ses déplacements sans encombre. La forme du tag n'est pas importante en elle-même, c'est le geste sur lequel elle nous informe qui a ici valeur de mention;

*« Quand tu repères une série de geu-ta (tags) dans la rue, tu reconstitues l'itinéraire du mec. Tu le vois presque en train d'écrire, c'est vivant ! »*

— Clément Criseo Means et Malou Verlomme, *TAG*, éditions alternatives, 2013.

Pour moi, le tag n'est en fait que la signature de celui ou celle qui a œuvré à marcher, à courir ou à grimper. L'œuvre véritable c'est le déplacement qui n'est pas donné à voir. C'est de ce constat qu'a germé chez moi l'idée de *marquer un déplacement*, littéralement. Concevoir le tag comme la signature d'une grimpe improbable ou d'une longue marche nocturne implique la séparation des gestes du marcheur et de

ceux du peintre en deux temps bien distincts. Un tag s'effectue de façon stationnaire, ou presque. Il est impératif de marquer une pause, ne serait-ce que l'espace d'un instant, pour bénir un mur de sa griffe. Le tag apparaît donc comme une sorte de ponctuation du déplacement, une virgule en point milieu d'une marche trop longue, un crime-pause avant le reste d'une dérive dont la durée varie en fonction de la quantité de peinture en présence.



fig. 2.5

C'est dans la perspective de lier ces deux gestes (la peinture et le déplacement) que j'ai construit ce vélo-vaporisateur qui permet de peindre en roulant. Ce projet porte un regard critique sur la forme historique des tags en simplifiant à l'extrême la marque laissée sur les lieux de passage. Délaisser la signature participe d'un effort d'humilité dans une culture où l'individu, bien qu'anonyme, occupe une place prépondérante. Généralement, on signe une œuvre pour s'en approprier les mérites. La lettre manuscrite est empreinte d'un style propre qui réfère à l'individualité de son

auteur, comme un chèque ne peut être signé que par une seule personne. La ligne simple me permet de me positionner dans la dichotomie des crimes revendiqués (politiques/égotiques) mentionnée plus haut en me détachant du geste individuel du tagueur qui pose sa signature. Dans le milieu du graffiti, les occurrences de la ligne droite et simple sont rares et surviennent habituellement lorsqu'il est question de rayer le tag d'un autre *graffeur*. La ligne droite agit chez moi à une tout autre échelle. Il n'est pas question ici d'entrer en concurrence avec mes collègues, mais avec l'architecture elle-même. S'il s'agit effectivement d'un rayage, le support de ce *beau dommage* vient à prendre une importance significative dans la compréhension du geste posé par son auteur. L'œuvre est donc déterminée à la fois par les paramètres du médium de la peinture, mais également par la nature des supports qui s'en voient recouverts.

La ligne tracée en roulant réfère également à l'horizon habituellement obstrué par le construit dans l'espace de la ville. Elle entre en contraste avec le triomphe de la verticalité que constituent les gratte-ciels dans les villes modernes. Bien qu'elle ne représente pas une signature à laquelle on pourrait associer un individu, elle est visiblement la marque d'un habitant du bas dont l'existence est restreinte au niveau du sol plus qu'à celui des nuages.

### 3.0 LA VILLE SUBLIME

La fascination des artistes peintres à l'endroit de la ville s'exprime de différentes façons; certains la représentent, d'autres l'investissent directement. Pour moi, il n'est pas question de valoriser l'une de ces deux postures au détriment de l'autre, mais d'explicitier de quelle façon ces différentes visions interagissent dans mon travail. Comme je l'ai mentionné plus haut, ce n'est pas dans l'atelier ou à la maison qu'a écloso mon intérêt pour la chose artistique, mais dans l'autobus en mouvement entre Laval et Montréal. C'est sur le terrain même que j'ai cherché pour la première fois à inscrire ma marque à l'aide de la peinture. C'est seulement plus tard, pendant les longs mois d'hiver qui rendent les sorties difficiles, que j'ai découvert le travail d'atelier. Contrairement à une bonne partie de mes collègues, je n'ai jamais cherché à transposer le graffiti sur des toiles. Depuis longtemps, je considère le graffiti « d'atelier » comme un simple produit dérivé d'une pratique *authentique* de la peinture de rue.

Aussi, je me suis intéressé à différents moments de l'histoire de la peinture ainsi qu'aux techniques développées à chacun de ces moments. J'ai découvert que ces pratiques sont circonstancielles et qu'une multitude de facteurs extérieurs à ses techniques propres influent sur la forme et le sujet du travail, notamment les lieux physiques et les circonstances politiques qui voient naître les œuvres.

Il existe donc un décalage marqué entre mon travail d'extérieur et mon travail d'atelier, je l'assume. Plusieurs éléments contribuent à cette distance, mais en particulier la question du médium. Mon travail d'atelier est généralement réalisé à l'acrylique et à l'huile et ma peinture en extérieur à l'aérosol. Dehors, ma peinture

est conçue pour être appréciée dans un contexte physique, collée à l'architecture puis vue directement ou photographiée. Le cadre et la qualité d'appréciation de tels travaux varient en fonction de la volonté participative du regardeur. L'aspect mystérieux, spectaculaire ou révoltant de tel ou tel graffiti ne fait efficacement effet qu'en pleine ville, à son contact direct. Le reste ne pourra être que récupération et fragments.

C'est donc l'exploration urbaine, la peinture de rue et sa documentation photographique qui constituent la trame visuelle de ma production d'atelier. Des petits morceaux de rues, de publicités et d'architecture s'agencent sur la toile comme une restitution mnésique du vortex visuel qu'est l'urbain d'aujourd'hui.

Dans la rue certains éléments sapent l'attention et façonnent l'imaginaire. Il peut s'agir de circonstances météo, d'évènements politiques, de rencontres fortuites ou simplement d'architecture. Lorsque je choisis de représenter une situation particulière<sup>5</sup> sur la toile, c'est d'abord parce que j'ai expérimenté cette même situation directement dans l'espace physique. Ma peinture fonctionne comme une sorte de reflet composé d'une expérience approfondie de l'espace urbain. Une telle expérience de la ville est également indispensable dans une pratique efficace du graffiti. Un bon peintre de rue s'attarde à ce qui change dans l'espace public ; il ou elle glane constamment des bribes d'information sur ce qui ouvre et ce qui ferme, sur ce qui est construit et démolit, sur ce qui a été et sur ce qui sera.

---

<sup>5</sup> Une émeute, un accident de voiture, la destruction d'un immeuble, la construction d'une tour de condo, etc.



fig.3.1

Avec le changement des techniques et l'intégration de l'exploration physique à la gamme des gestes du peintre, il apparaît évident que les barrières érigées entre les différents domaines artistiques (ou non) s'avèrent aujourd'hui d'une certaine porosité. De ce fait, il ne doit plus sembler saugrenue d'aborder la marche, l'échange d'information ou la photographie comme un partie intégrante de la démarche d'un peintre. Ce déplacement dans le lieu (physique et conceptuel) de réalisation de la peinture amène une multitude d'avenues nouvelles au niveau des fonctions du médium. Un glissement s'opère entre décoration d'intérieur et exercice critique, entre l'illusion de la permanence conservatrice et l'acceptation sereine du passage du temps.



fig. 3.2

#### 4- LA MINCE LIGNE BLANCHE

Dans la perspective de mettre à l'épreuve cette conception élargie du domaine de la peinture et dans le but ambitieux d'organiser la *première exposition graffiti à Montréal*, j'ai rassemblé quatre collègues autour de la question du rapport à l'institution dans le milieu du graffiti. L'objectif principal de *La mince ligne blanche* était donc de mettre à l'épreuve les modes possibles de transposition du graffiti à la galerie. L'évènement s'est tenu au CDEX durant la première semaine de février 2014 et le vernissage y a attiré une faune inhabituellement nombreuse (près de 300 visiteurs au cours de la soirée) et hétérogène.

Il m'importe d'abord de préciser en quoi et pourquoi cette exposition constituerait réellement *la première exposition graffiti à Montréal*. Le graffiti existe ici depuis déjà longtemps (environs 30 ans). Au cours des années, les galeries d'art Montréalais ont accueilli une poignée d'artistes issus du milieu sans pour autant que ces collaborations n'amènent à une expérience *authentique* du médium, pourquoi ?

Lorsqu'il s'agit de mettre en valeur une pratique sociale impopulaire comme le graff, les commissaires ont tendance à s'attarder aux aspects les plus facilement accessibles de sa pratique, en l'occurrence tout ce qui est habituellement donné à voir au piéton urbain ; la forme (les couleurs, la calligraphie, les effets). Ainsi, les rares occurrences du graffiti dans les musées et galeries sont souvent constituées d'une transposition quasi telle quelle de la forme graff sur des supports qui permettent son exposition et sa mise en marché. Trop souvent sont éclipsées les questions les plus fondamentales entourant cet art illicite *qu'on ne saurait voir autre part que sur une toile*. Dans ce malheureux cas de figure, le graffiti ne devient qu'un pâle reflet de lui-même et son effet sur son regardeur s'en trouve sensiblement diminué. Utiliser les murs comme support pour réaliser les différentes œuvres de l'exposition visait donc à assumer

l'aspect fugace de celles-ci. Dès leur réalisation, les œuvres annonçaient leur destruction imminente. Il n'était pas question de créer des objets de valeur, mais de souligner la valeur fugace du geste du peintre.

Ainsi, l'exposition elle-même ne constitue pas une fin en soi, mais un moment de réflexion sur l'accumulation de fragments d'une expérience attachée au quotidien, représenté dans la peinture, mais aussi dans le dessin, la photo et la vidéo.

C'est précisément cette critique de la récupération de la forme graffiti qui a servie de point de départ fédérateur pour les artistes de la mince ligne blanche. Notre objectif était de préserver l'esprit de notre approche tout en semant le doute sur l'efficacité des outils interprétatifs.



fig 4.1

*Montréal, Février 2014,*

*« Les avant-gardes sont mortes, comme prévu. Les artistes, comme les autres, sont devenus modestes, pour ne pas dire cyniques. La contreculture aura pris le pas des idées contestataires, dans la mauvaise direction.*

*L'idée de faire entrer le graffiti en dialogue avec l'institution ne doit pas signifier que celui-ci doit exister parallèlement au grand Art, ni même à sa manière. Il est question de se donner les moyens de nos ambitions, si celles-ci s'avèrent effectivement révolutionnaires. Il est question aussi de dire que le graffiti ne doit pas intégrer l'institution au prix de l'abandon de ses aspects les plus subversifs.*

*Chassons l'idée selon laquelle un vandale repent a toute la légitimité d'utiliser l'esthétique du graffiti comme fonds de commerce, qu'il a payé sa dette au mouvement, qu'il peut désormais transposer sa pratique de rue à la galerie. Une telle position reviendrait à former de nouveaux codes institutionnels et réduirait une fois de plus la pratique du graffiti à un rite de passage adolescent qui précéderait la consécration.*

*Non, nous sommes des adultes attachés au vandalisme.*

*Ce que nous voulons dire finalement c'est que le graffiti, pour être qualifié comme tel, doit apparaître spontanément dans l'espace public, de manière non planifiée. Le reste (ce que nous vous présentons aujourd'hui en l'occurrence) ne pourra être qu'échantillons, fragments et documentation.*

*C'est dans la rue que s'apprécie la véritable peinture d'aujourd'hui, pas ici. »*

Il serait réducteur de faire de « l'Institution » un ensemble homogène composé d'agents récupérateurs agissants de manière concertée. L'institution artistique québécoise est composée d'une multitude d'organisations aux intérêts politiques et économiques variés allant du centre d'artiste subventionné à la galerie privée en passant par les institutions muséales. Aussi, le choix de l'université (et en particulier de l'UQAM) comme lieu d'accueil de l'exposition n'est pas anodin. Dans une perspective pédagogique, nous avons choisi de concevoir la galerie universitaire comme un lieu d'interprétation de notre discipline. Même si l'université n'est pas exempte des pressions exercées par le marché de l'art, elle constitue encore une sorte d'atoll intellectuel pour ceux et celles qui procèdent à l'analyse critique des mouvements artistiques contemporains.

Notre choix de configuration de l'espace d'exposition visait à reproduire symboliquement certaines des contraintes associées à l'art dans l'espace public (voir fig. 4.1). La majorité des pièces ont été produites *in situ*, rapidement, sans support détachable, à même la paroi des murs. Le statut de centre d'expérimentation du CDEX semblait tout indiqué pour un exercice critique, exploratoire et multidisciplinaire de cet ordre. Si l'exposition rassemblait effectivement cinq peintres, c'est une variété de techniques et de pratiques qui y seraient représentés, de la peinture classique à la projection de documentation de sessions de peintures réalisées dans la rue et dans le métro. Chaque artiste a été sélectionné en fonction de sa spécialisation dans des gestes spécifiques à la grande famille du graffiti. La variété de cette sélection visait à représenter l'éventail des lieux, des supports et des sujets investis par les peintres. Aussi, l'exposition permettait de faire interagir ces différents domaines dans un dialogue physique et concret avec le visiteur.

La question de l'emplacement de la galerie a été d'une certaine importance symbolique puisque celle-ci est située à même le carrefour de la station de métro la plus importante de Montréal (Berri-UQAM), au cœur d'un quartier emblématique de

la culture artistique montréalaise ; le Quartier Latin. Ses fenêtres donnent directement sur la rue, au coin de St-Catherine et St-Denis, plaque tournante d'à peu près tout ce que la ville a à offrir de meilleur et de pire. Ce lien physique avec la rue s'est avéré essentiel puisqu'il permettait également aux passants d'observer l'exposition sans entrer dans l'enceinte de la galerie. À la manière des lèches vitrines, les passants jetaient un regard intrigué vers l'intérieur avant de poursuivre leur chemin vers *le quartier des spectacles* ou *le village*. Observés du dehors, les corps reflétés par le verre semblaient déambuler dans l'espace avec l'empressement caractéristique des citadins de la métropole.

#### **4.1 Faire l'archéologie d'une petite histoire - L'artiste commissaire**

Organiser collectivement une exposition autour du graffiti, c'est vouloir briser la culture de silence et d'anonymat qui règne du côté de cette pratique. C'est également chercher à réduire la distance qui sépare trop souvent praticiens et théoriciens dans le domaine des Arts de la rue. Puisque la connaissance des lieux m'est si chère, il m'importe de me positionner comme acteur de telle ou telle action artistique dans le cadre de son analyse critique. C'est dans cette perspective qu'a été réfléchi *La mince ligne blanche*. Sa forme s'est constituée par l'entremise de réunions pendant lesquelles chaque artiste avait voix égale au chapitre de l'exposition. Son élaboration théorique a été douloureuse, chaotique, débattue, retournée, questionnée, collective. Assumer horizontalement la direction artistique et politique d'une exposition implique également l'adoption d'une posture et d'une responsabilité juridique répartie à l'ensemble des membres du groupe. La solidarité des artistes doit être au cœur des efforts d'analyse des visées politiques et artistiques du graffiti, il en va de notre sécurité légale et de la pérennité de notre discipline.

Puisqu'illicites, les petites histoires du graffiti sont généralement transmises sous le manteau, de bouche à oreille, sous la forme de légendes urbaines et de contes. À la manière des pratiques de la performance, la richesse du mouvement graffiti réside

dans son expérience vivante plus que dans les objets résiduels (comme la documentation) qu'il laisse derrière. La transmission orale de son histoire participe à la mise en contexte et à la compréhension de la variété des connaissances et des idées que le fait de peindre dans la rue mobilise. Ses récits sont des histoires vécues où l'art et la vie quotidienne s'enchevêtrent dans un ballet souvent heureux, parfois macabre. Les témoignages restent bien souvent le meilleur moyen de saisir toute la nuance d'un geste artistique qui exploite les zones grises de la vie, de l'art et de la légalité.



fig. 4.2

*« Rapports avec la police ? Ça ne dure pas plus de 48 heures. Nous passons d'agréables moments ensemble, toujours avec un jus d'orange, des petits sablés ou autour d'un riz curry. Nos rapports, c'est toujours avec beaucoup de courtoisie et une très grande écoute de l'un envers l'autre. Leur salon est petit, mais très moderne, on s'amuse habituellement à faire des cadavres exquis que l'on tape toujours à l'ordinateur et qu'ils envoient à une de leurs amies proches. C'est souvent dans la rue qu'on se croise, des fois par inadvertance, d'autre fois de façon plus prévisible. »*

— Clément Criseo Saeyo et Malou Verlomme, TAG, éditions alternatives, 2013.

## 5- ART ET POLITIQUE

En art, un glissement s'opère aujourd'hui sur la question du politique. Au cours du siècle dernier, les artistes ont marché main dans la main avec les révolutionnaires de toutes allégeances. Les avant-gardes occidentales ont produit un éventail assez large de postures vis-à-vis du politique allant de l'art pour l'art à l'art au service des idées et des partis politiques. Pendant la modernité, l'artiste a souvent été perçu comme une figure de proue des transformations sociales à venir.

Au lendemain d'un siècle violent dont les volontés et les échecs transformateurs nous sont transmis à travers les œuvres impressionnistes, expressionnistes, surréalistes, futuristes, dadaïstes et situationnistes, comment me positionner aujourd'hui sur la question du politique en art ? Comment surtout donner valeur effective à ce positionnement dans le cadre d'une pratique artistique critique des formes urbaines actuelles ?

Dans sa thèse de doctorat *Art et politique* portant sur l'art engagé au Québec, Ève Lamoureux esquisse un portrait actuel de l'engagement des artistes contemporains ;

*« Les transformations découlant de la crise de la modernité bouleversent assez profondément les caractéristiques de l'engagement et discréditent, du moins selon la tendance la plus largement répandue, la conception avant-gardiste militante de l'art engagé. »<sup>1</sup>*

L'art visuel à contenu politique, à l'image des mouvements politiques eux-mêmes, a vécu une période de crise au tournant des années '70 pour ressurgir dans les années '90 dans la foulée des mobilisations altermondialistes. Au cours de cette décennie

---

<sup>1</sup> Art et politique, Ève Lamoureux, 2009, p. 219.

marquée par l'affirmation de la contre-culture en occident (dont le graffiti constitue aujourd'hui l'une des formes les plus pérennes), la posture des artistes a changé par rapport à l'affirmation du politique. Lamoureux parle d'un glissement des préoccupations politique des artistes vers des objectifs d'ordre plus mesuré. Il n'est donc plus question ici pour les artistes de participer à transformer la société dans son ensemble, mais d'agir à une échelle plus modeste, dans la sphère du quotidien. Il s'agit également d'identifier localement la grande variété des formes d'oppression sociale que l'on n'associait jusqu'alors qu'aux organes d'états comme les partis politiques, la police ou l'armée. La fin de siècle aura d'ailleurs été profondément marquée par la lutte des femmes pour l'égalité sexuelle, déplaçant du même coup une partie du champ de bataille politique à l'échelle de la famille. De la même façon, la production des artistes passe d'une volonté de transformation d'un macro système (la société), à une multitude de micro-systèmes (les milieux de travail, le couple, la famille, le corps). Nous devons la définition la plus claire de ce déplacement de la politique à Paul Ardenne qui parle dès 1999 de « Micro-politique »<sup>7</sup>.

Ce dégoût à l'endroit des « grandes expériences »<sup>8</sup> de la modernité est également fondateur de ce qu'on appelle aujourd'hui la *contreculture*. Le contexte de son apparition n'est pas étranger à la volonté de ceux et celles qui s'en réclament de réaliser une forme d'utopie dans le présent, d'engager des changements radicaux par eux-mêmes, individuellement, plutôt qu'à travers l'organisation politique d'un plus grand nombre. Pour la première fois dans l'histoire, le mode d'organisation sociale dominant (le capitalisme) tolère en son sein une certaine culture de la dissidence qui s'exprime généralement par les arts. Cette récupération s'opère à travers les différents paliers de financement de la culture par l'état, le privé et les institutions qui les représentent. C'est cette coexistence quasi passive de l'institution et de sa

---

<sup>7</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique: Écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 266.

<sup>8</sup> Je réfère ici aux deux guerres mondiales, aux camps de concentrations et aux révolutions russes, chinoises et sud-américaines.

critique qui constitue le point de tension de la politique d'aujourd'hui et qui du même fait participe au flou entourant l'engagement politique des artistes.

Pourtant, la prépondérance actuelle du travail de la culture semble appeler à un retour nécessaire de l'organisation des artistes en une entité politique revendicatrice. Il ne s'agirait donc plus d'œuvrer à un art qui se voudrait politique, mais de travailler à politiser les aspects les plus quotidiens de notre vie, notamment les contraintes particulières (la précarité, l'absence quasi totale d'avantages sociaux, etc.) vécues dans le monde du travail de la culture.

### 5.1 De la culture du travail au travail de la culture

Dans les dernières décennies, le monde du travail a subi des transformations radicales. Au détriment de l'industrie classique et des emplois stables qu'elle générait, le travail (précaire) de la culture a pris une place grandissante sur le marché de l'emploi international<sup>9</sup>. Internet, la publicité, la télévision et le cinéma sont autant de domaines qui sont venus se greffer, en l'espace d'un demi-siècle, à l'économie des pratiques traditionnelles du dessin, de la peinture où de la sculpture. Les travailleurs-es de la culture (et les étudiants-es qui aspirent à ce statut) composent maintenant une frange considérable du prolétariat des pays industrialisés et la reconnaissance de cet état de classe doit, dans une perspective critique de notre *travail* artistique, constituer l'un des cadres de notre recherche théorique en art.

---

<sup>9</sup>« L'intérêt croissant pour les industries culturelles et leur acceptation rapide comme modèle assez général de réponse aux problèmes de développement économique et politiques ont contribué à ce que les industries culturelles deviennent une composante clé dans la formulation d'une planification des politiques économiques et du développement stratégique. »

L'augmentation fulgurante de la quantité des travailleurs de la culture est constitutive de cette nouvelle classe sociale qui investit actuellement les quartiers populaires des métropoles occidentales. Les étudiants et les artistes sont aux premières lignes du phénomène de transformation des quartiers connu sous le nom d'embourgeoisement. En tant qu'étudiants-es et artistes, critiquer un tel phénomène équivaut à une introspection directe et engage à une réflexion approfondie sur notre manière d'investir, d'habiter et de peindre les quartiers.



fig. 5.1

« Bienvenue à Hochelaga, Montréal, Canada. De là où je vous parle (pour l'instant), nous nous trouvons à la périphérie ouest du quartier, à la frontière physique qu'est la voie ferrée avec centre-sud, notre quartier cousin. Les avis sont partagés à savoir ce qui nous divise vraiment entre la *track* et la rue Frontenac, peu importe de toute façon. À l'est, c'est la voie Viau qui ferme le quartier. Celle-là est reliée au sud à la voie Notre-Dame qui est aussi une gare de triage adjacente au port de Montréal. Seule l'extrémité Nord est délimitée par une rue, la plus longue de la ville, la rue Sherbrooke. Comme beaucoup de quartiers en Amérique, le paysage d'ici a été sculpté par des trains, des usines et des petits blocs rouges qui logeaient des travailleurs, dans le temps où il y avait encore de la *job*. Ici, comme dans beaucoup de quartiers d'Amérique, les pauvres sont repoussés vers les périphéries au rythme du développement urbain. Sous l'égide de la "revitalisation", les lieux de travail sont convertis en lofts d'artistes, les vieux logements en condos. La *gentrification* est un processus lent et pernicieux et avec elle, c'est bien plus que l'âme d'un lieu géographique qui s'effrite; c'est l'histoire d'une conscience de classe qui s'efface.

C'est donc ici plus qu'ailleurs, à proximité des mastodontes de fer, que le minuscule et fragile corps humain peut encore se frotter à l'histoire mouvante des lieux qui l'habitent. La voie, bâtie au prix des vies, des mains et de la sueur des premiers habitants d'Hochelaga, innerve le quartier de ses lieux et non-lieux que seule donne à voir son exploration physique. Marchez et vous verrez qu'il arrive que les trains recèlent davantage de mémoire que les Hommes. »

## 6- LE DROIT À LA VILLE ET SON EXPRESSION EN PEINTURE

*« Nécessaire comme la science, non suffisant, l'art apporte à la réalisation de la société urbaine sa longue méditation sur la vie comme drame et jouissance. De plus et surtout, l'art restitue le sens de l'œuvre ; il donne de multiples figures de temps et d'espaces appropriés : non subis, non acceptés par une résignation passive, métamorphosés en œuvre. La musique montre l'appropriation du temps, la peinture et la sculpture celle de l'espace. »*

— Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, 1967.

Le droit à la ville est un concept développé par Henri Lefebvre dans un livre du même nom publié à Paris en 1967 dans un moment charnière de la vie politique française ; les troubles qui précédèrent les événements de Mai 68. Encore aujourd'hui le débat a cours entre situationnistes et Lefebvriens pour déterminer l'origine de plusieurs idées défendues dans la première édition du *droit à la ville*. Sorte de penchant théorique de projets utopiques organiquement liés à la dérive, le livre contient les prescriptions philosophiques de Lefebvre au sujet d'un rapport critique de l'humain à l'environnement urbain. Pour l'auteur, il s'agit principalement d'un effort d'identification de la ville comme objet philosophique nouveau autour duquel il importe de construire un ensemble de connaissances et de stratégies politiques. Il est important de comprendre ici que la notion de droit chez Lefebvre dépasse sa simple conception légale pour investir le champ du droit moral. L'art et en particulier la peinture sont pour moi au centre de cette stratégie de réappropriation populaire de l'espace. Par mes toiles, je tente d'illustrer que la compartimentation des activités humaines dans l'urbain est à la racine de la

dépossession de certains droits fondamentaux liés à la vie collective. La banlieue américaine reste à mes yeux l'illustration la plus probante de cette division parcellaire et calculatrice de la vie.

Dans cet espace nouveau sont divisés les lieux de travail, d'habitation, de consommation et de loisir. La voiture (elle-même un espace privé et clos) sert de liant économique et physique de ces différents espaces. L'habitant des banlieues d'ici se trouve quasi contraint de posséder un véhicule pour parvenir à ses besoins vitaux. Cette condition particulière est un thème qui revient ponctuellement dans mon travail.

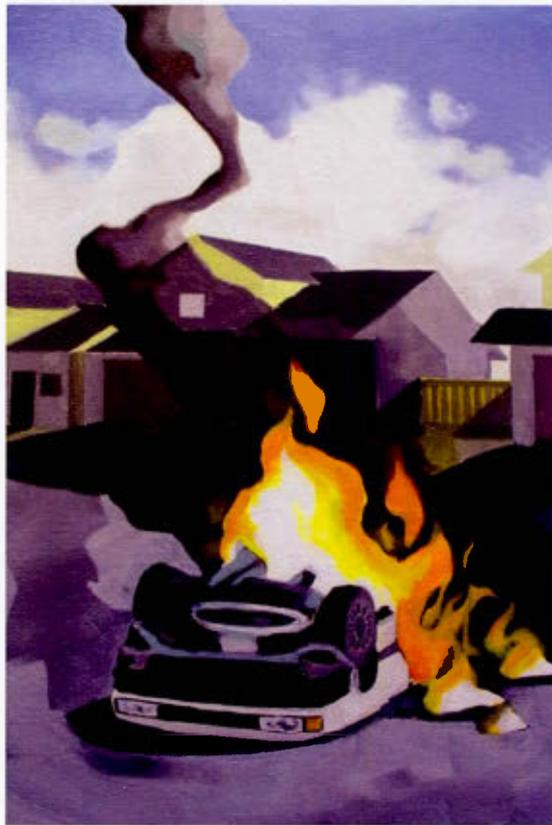


fig. 6.1

## 6.1 *Homo ludens*

Conséquemment, cette classification de l'espace influe négativement sur un aspect fondamental de la vie humaine et fédérateur du graffiti, de la dérive et du droit à la ville ; le jeu. La ville moderne est construite de manière à circonscrire les espaces consacrés au loisir (terrains de jeu, stades, parcs d'attractions, glissades d'eau, cinémas, bars, clubs, etc.)<sup>10</sup>. Chez les situationnistes, le jeu est dissocié des fonctions « *pratiques* » de l'espace urbain et la spontanéité (le fameux comportement ludique-constructif décrit dans théorie de la dérive) est identifié comme stratégie de subversion anti-déterministe de la planification des villes existantes. Chez Lefebvre, le jeu est un besoin humain duquel les habitants des villes se trouvent dépossédés par l'importance de la valeur d'échange dans les processus marchands de construction des cités. Pour les artistes du graffiti finalement, l'extension du lieu de création qu'était l'atelier aux espaces de la rue illustre l'importance que revêt la notion de jeu, notamment par l'identification de stratégies et de déplacements physiques comme objets constitutifs de l'œuvre.

Ma pratique est un exercice de *décompartimentation* des espaces voués à la peinture dans la ville. En 1967 Lefebvre parle du développement nécessaire d'une *science analytique de la ville*<sup>11</sup> qui nous permettrait d'étudier les besoins humains spécifiques qui s'y vivent. Je constate aujourd'hui que le graffiti m'a ouvert certaines avenues quant au développement d'un *art sensible à l'urbain*, qui l'investisse comme

---

<sup>10</sup> Localement, *le quartier des spectacles* est un exemple probant des efforts des autorités pour asseoir leur contrôle sur la production culturelle jugée marginale dans le nouveau centre-ville. L'expropriation récente d'une majorité des commerces (à l'exception du café Cléopâtre) de la rue St-Laurent entre René-Lévesque et St-Catherine ainsi que la répression policière constante à l'endroit des habitants du parc de la paix ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres des effets du rouleau compresseur qu'est la planification urbaine Montréalaise.

<sup>11</sup> Ce qu'on appelle aujourd'hui les études urbanistiques.

objet philosophique et historique. Pour moi, la peinture est un jeu qui répond à un besoin de spontanéité et de transformation de l'espace physique. Contre (ou littéralement *sur*) l'immuable architecture-monument, le graffiti permet de s'inscrire temporairement/temporellement et symboliquement dans l'espace public. À l'instar des projets de ville modulables de Constant<sup>12</sup> ou des grands ensembles de Le Corbusier, le graffiti ne vise généralement pas à s'inscrire dans l'architecture, mais sur elle, à la manière d'un parasite sur le flanc d'un hôte.

Cette conception parasitaire d'une architecture critique prend racine dans l'idée de partir d'un ensemble existant plutôt que de penser des constructions nouvelles et totalement indépendantes. C'est dans l'urbanisme unitaire (U.U.) développé dans la troisième revue de l'internationale situationniste que s'exprime le mieux cette idée ;

*« L'urbanisme unitaire n'est pas idéalement séparé du terrain actuel des villes. Il est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits. Cette interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détournement architectural.*

*L'urbanisme unitaire est opposé à la fixation des villes dans le temps. Il conduit à préconiser au contraire la transformation permanente, un mouvement accéléré d'abandon et de reconstruction de la ville dans le temps, et à l'occasion aussi dans l'espace. On a pu ainsi envisager de tirer parti des conditions climatiques où se sont développées déjà deux grandes civilisations architecturales — au Cambodge et dans le sud-est du Mexique — pour construire dans la forêt vierge des villes mouvantes. Les nouveaux quartiers d'une telle ville pourraient être construits toujours plus vers l'ouest, défriché à mesure, tandis que l'Est serait à parts égales abandonné à l'envahissement de la végétation tropicale, créant elle-même des couches de passage graduel entre la ville moderne et la nature sauvage. Cette ville poursuivie par la forêt, outre la zone de dérive inégalable qui se formerait derrière elle, et un mariage avec la nature plus hardie que les essais de Frank Lloyd Wright, présenterait l'avantage d'une mise en scène de la fuite du temps, sur un espace social condamné au renouvellement créatif. »*

— Internationale situationniste No 3, Paris, décembre 1959.

---

<sup>12</sup>Voir *New Babylon* de Constant.



fig. 6.2

## 6.2 En forme de quoi au juste ?



fig 6.3

Même si le climat s'y prête probablement d'avantages, il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'au Cambodge ou au Mexique pour connaître et observer la ruine de l'urbain. C'est habituellement ici à Montréal que je recherche des lieux en transition (maisons ou commerces abandonnées, terrains vagues, chantiers, etc.), des failles dans la planification marchande qui puissent permettre à ma peinture de vivre dans la ville l'espace d'un moment. Le cycle classique de l'urbanisation implique chronologiquement l'occupation, l'abandon, la destruction et la construction pour revenir à l'occupation. Il existe un court moment entre la fin de l'occupation et la destruction (ou du réaménagement) qui constitue la fenêtre idéale pour explorer des bâtiments autrement inaccessibles. En tant que peintre de rue, ces transitions

constituent pour moi un sujet de première importance ; elles ponctuent ma pratique du graffiti et constituent le contenu narratif de mes toiles.

Mon exposition finale aura donc pour objectif de traiter des questions liées à l'investissement physique de l'espace, mais également du passage et de l'appropriation du temps dans la ville. Mes toiles donnent à voir l'aspect transitoire des lieux que nous arpentons quotidiennement. J'ai choisi la pancarte publicitaire (et en particulier celles qui font la promotion de condominiums) comme inspiration plastique et conceptuelle de ma série en cours. C'est son mode de présentation qui a d'abord capté mon attention ; une sorte de support tridimensionnel de l'image imprimée, la prémisses temporaire de murs à être érigés dans un *à venir* immédiat. Elle présente une image vouée à être regardée frontalement. C'est lorsqu'on se déplace pour en marcher le contour qu'on aperçoit sa structure habituellement faite de bois et maintenue en place par des poches de sable ou des blocs de béton. Cette construction rudimentaire trône habituellement en plein centre des terrains vagues ou aux abords des chantiers. L'image qu'elle supporte est souvent utopique, elle invite à nous plonger dans un futur proche au sein duquel les habitants-es d'un nouvel espace mènent une vie paisible et prospère. Composée comme un collage à partir d'images de synthèse, elle rassemble jeunes professionnels et boomers sur le déclin dans des décors pastel entourés de slogans bon marché tout droit sortis des bureaux d'agences publicitaires peu scrupuleuses. À titre d'exemple, cette photo croquée à l'automne 2014, aux abords du chantier naissant d'un projet immobilier majeur dans le quartier Rosemont à Montréal ;



fig. 6.3

*Une dame s'amuse en solitaire dans une salle à manger, attablée à une place sans couverts ni nourriture. Cette dernière semble entretenir une conversation nourrie avec une plante qui comme elle, paraît désorientée par la nature incongrue de son environnement immédiat. Une douce lumière entre par la fenêtre qui donne sur un tronçon industriel de la rue D'Iberville. D'autres anonymes sont disséminés en arrière-plans, eux aussi assis seuls. Ça pourrait être le paradis ou l'enfer, c'est selon.*

Ironiquement, la campagne publicitaire comprend un volet conceptuel avec une proposition révolutionnaire des plus enflammées;



fig. 6.4

Il ne nous reste qu'à espérer que la révolution ne contribue pas d'avantages à la solitude de nos aînés-es, eux qui justement semblent avoir mis cette idée en veilleuse indéfiniment...

À la manière de cette image/collage toute faite, les toiles présentées dans mon exposition représentent un amalgame antagonique de personnages et d'architectures tirées de publicités vues dans les rues de la ville mises en relation par le détournement pictural. La peinture, nourrie par la marche et la photographie me permet de détourner des images, de mettre à jour des contradictions liées à l'expérience urbaine et surtout, de confronter l'aspect lisse de l'image publicitaire à la rudesse maladroite du trait manuel.

Même si cette production utilise des modes opératoires semblables aux pratiques du détournement (comme le collage), il est important pour moi de l'inscrire dans le domaine de la peinture. Tous les éléments présents dans l'image sont inspirés de photos, mais font preuve d'un certain savoir-faire. Dans l'esprit d'une critique effective de l'aspect impersonnel et industriel de la production de l'image publicitaire, il m'apparaît important d'utiliser des stratégies picturales plus nobles que celles de mes concurrents-es. Puisqu'il est ici question de construction, il s'agit également pour moi de rendre hommage aux artisans-nes que sont les ouvriers-ères du bâtiment pour qui la technique reste au centre des préoccupations quotidiennes. Dans le rendu de ma peinture, je recherche la satisfaction anodine d'une rénovation bien faite, d'une construction réussie.



Fig. 6.5

## 7- CONCLUSION

Ma peinture ne cherche pas à restaurer le lien social, mais désigne plutôt son effritement dans l'espace construit. N'en déplaise aux « pauvres » habitants de la métropole, la guerre sonne à la porte, la guerre des symboles. À l'image des transformations dans le politique, un déplacement s'opère dans les lieux physiques du champ de bataille. L'image est en première ligne des conflits d'aujourd'hui et les travailleurs de la culture en sont les nouveaux soldats. Peindre dans la rue participe à donner à voir cette guerre de l'espace dont notre génération commence à prendre conscience. Le graffiti doit être considéré comme un acte de résistance symbolique qui émane des entrailles physiques du capitalisme ; la ville et ses quartiers. Ses protagonistes ne constituent pas un « autre » comme les autorités aiment à les définir, mais habitent le voisinage et sont intimement liés aux cultures urbaines locales. À bien y regarder, même si le graffiti est habituellement perçu comme une forme négative et destructrice, il transmet aussi une proposition digne d'intérêt sur le besoin humain de transformer l'espace physique qu'il habite.

La réappropriation de notre environnement physique implique un ensemble de stratégies dont le graffiti n'est qu'une infime parcelle. Habiter la ville c'est également s'y déplacer (idéalement à pied), y rencontrer ses habitants-es, y étudier, y travailler, s'y organiser politiquement, y manger, y boire, y vivre quotidiennement.

Dans un espace urbain réapproprié, il est inévitable que le graffiti se transforme formellement et conceptuellement. Il est possible que le graffiti n'ait été que le symptôme d'un moment critique de l'histoire de la peinture et de la ville. Finalement, il est possible et même souhaitable qu'éventuellement le graffiti n'ait plus raison d'être, tout simplement...



## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor. 1980. *Aesthetics and politics*, Londres : Verso, 213 p.
- Ajzenberg, Armand. 2011. *Maintenant Henri Lefebvre : Renaissance de la pensée critique*, Paris : L'harmattan, 218 p.
- Aragon, Louis, 1926. *Le paysan de Paris*, Paris : Gallimard. 256 p.
- Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique*. Bruxelles : La lettre volée, 416 p.
- Ardenne, Paul. 2011. *Terre habitée : humain et urbain à l'ère de la mondialisation*. Paris : Archibooks et Sautereur Éditeur, 212 p.
- Augé, Marc. 2010. *Éloge de la bicyclette*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 90 p.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.
- Augé, Marc. 2009. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 91 p.
- Baudelaire, Charles. 1971. *Écrits sur l'art II*. Paris : Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 442 p.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 479 p.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 459 p.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 479 p.
- Benjamin, Walter. 2002. *Charles Baudelaire*. Paris : Éditions Payot, 291 p.
- Benjamin, Walter. 2011. *Expérience et pauvreté*. Paris : Éditions Payot, 137 p.
- Bertho, Alain. 2009. *Le temps des émeutes*. Montrouge : Éditions Bayard, 232 p.
- Cooper, Martha et Chalfant, Henry. 1984. *Subway Art*, 216 p.

- Criseo, Clément et Verlomme, Malou. 2013. *TAG*. Paris : Éditions Alternatives, 303 p.
- Debord, Guy Ernest. 1956, *Théorie de la dérive*, Paris : Publié dans *Les Lèvres nues* no 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* no 2, décembre 1958.
- Debord, Guy. 2006. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard, 1901 p.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien : Arts de Faire*. Paris : Éditions Gallimard, 347 p.
- Engels, Friedrich. 1960. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*. Paris : Éditions Sociales, 413 p.
- Garnier, Jean-Pierre. 2010. *Une violence éminemment contemporaine, Essais sur la ville : La petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*. Marseille : Éditions Contre-Feux Agone, 254 p.
- Habermas, Jürgen. 2010. *L'espace public*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 324 p.
- Harvey, David. 2012. *Paris, Capitale de la modernité*. Paris : Les prairies ordinaires, 529 p.
- Harvey, David. 2010. *Géographie et capital : Vers un matérialisme historico-géographique*. Paris : Éditions Syllepse, 277 p.
- Harvey, David. 2011. *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*. Paris : Éditions Amsterdam, 93 p.
- Harvey, David. 2012. *Rebel Cities*. Londres : Verso 166 p.
- Jameson, Fredric. 2011. *Le postmodernisme : ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 605 p.
- Koolhaas, Rem. 2001. *Junkspace*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 120 p.
- La Cecla, Franco. 2001. *Contre l'architecture*. Paris : Arléa, 187 p.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique*. Montréal : Écosociété, 268 p.

- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. Paris, Anthropos, 485 p.
- Lefebvre, Henri. 2009. *Le droit à la ville*. Paris : Economica, 135 p.
- Lefebvre, Henri. 1967. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, 376 p.
- Lemoine, Stéphanie et Ouardi, Samira. 2010. *Artivisme*. Paris : Alternatives, 187 p.
- Nieuwenhuys, Constant. 1959. *Une autre ville pour une autre vie, Internationale Situationniste No 3*, 13 p.
- Marx, Karl et Engels, Friedrich. (trad. Émile Bottigelli). 1848. *Manifest der Kommunistischen Partei, Manifeste du Parti communiste*, Paris : Éditions Flammarion, 345 p.
- Moholy-Nagy, Laszlo. 1993. *Peinture Photographie Film*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 306 p.
- Rogozinski, Jacob et Vanni, Michel. 2010. *Dérives pour Guy Debord*, Paris : Van Dieren Éditeur, 277 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1946. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Éditions Gallimard, 144 p.
- Service de l'urbanisme de la ville de Laval. 2011. *La politique de l'urbanisme durable de Laval*. Gibraltar. 117 p.
- Shove, Gary. 2012. *You Are an Acceptable Level of Threat and if You Were Not You Would Know About It*, London: Carpet Bombing Culture, 300 p.
- Shusterman, Richard. 1991. *L'art à l'état vif*. Paris : Les éditions de minuit, 268 p.
- Le Quotidien. 2004. *Contribution économique de la culture au Canada*. Montréal: Statistique Canada, 127 p.